

Birgit Zacke, Peter Glasner,  
Susanne Flecken-Büttner  
und Satu Heiland (Hrsg.)

# TEXT UND TEXTUR





---

## THEMENHEFT 5

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

### Text und Textur

#### WeiterDichten und AndersErzählen im Mittelalter

Publiziert im Mai 2020.

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

<http://www.erzaehlforschung.de> – Kontakt: [herausgeber@erzaehlforschung.de](mailto:herausgeber@erzaehlforschung.de)  
ISSN 2568-9967

*Zitiervorschlag für dieses Themenheft:*

Zacke, Birgit/Glasner, Peter/Flecken-Büttner, Susanne/Heiland, Satu (Hrsg.): Text und Textur. WeiterDichten und AndersErzählen im Mittelalter, Oldenburg 2020 (BmE Themenheft 5) (online).

Das Titelbild ist ein Detail aus dem ›Weissenauer Passionale‹, Cologne, Fondation Martin Bodmer, Cod. Bodmer 127, Pergament, 265ff., 44,8 x 305, cm, Prämonstratenserklöster Weissenau, Deutschland, 12. Jahrhundert, fol. 244<sup>r</sup> ([Link](#)).

## Inhaltsverzeichnis

### Die Herausgeber\*innen

Vorwort ..... 1

### Peter Glasner / Birgit Zacke

Text und Textur. WeiterDichten und AndersErzählen im Mittelalter ..... 3

### *materia und textur*

#### Friedrich Michael Dimpel

*als ich an sînem buoche las, sô ich kurzlîchest kan.* Anderserzählen im ›Erec‹  
und ein digitaler Blick auf den Manuskriptverlust im ›Eneas‹ ..... 47

#### Sebastian Holzhauer

Was (bisher) geschah ... Inhaltsparaphrasen als ›intradiegetische Re-Texte‹  
am Beispiel von ›König Rother‹ und ›Eckenlied‹ (E7) ..... 81

#### Sebastian Speth

*Reframing.* Mitüberlieferung als ›anderserzählende‹ literarische Rahmung ..... 115

#### Sebastian Winkelsträter

*Bricolage.* Textiles Erzählen im ›Grauen Rock‹ ..... 143

### *ornatus und textur*

#### Anja Becker

Remetaphorisierendes Wiedererzählen. Die Pfingstszene in der ›Erlösung‹  
und in Heinrichs von Neustadt ›Von Gottes Zukunft‹ ..... 179

#### Julia Frick

Zwischen Sinnreduktion und Prägnanz. Kürzung als Instrument der  
Sinnbildung in historischer Poetik und literarischer Reflexion ..... 219

#### Lina Herz

Auserzählen im Aventure-Modus. Noch einmal zum *erniuwen* in Konrads  
von Würzburg ›Trojanerkrieg‹ ..... 245

**Florian Kragl**

*Dilatatio materiae?* Heldensage latein im ›Waltharius‹ ..... **267**

**Julia Zimmermann**

Paradiesische Gaben und der zuckersüß duftende Tod des Helden.

Narrative Beziehungsgeflechte im ›Jüngerer Titurel‹ ..... **315**

*imago und textur*

**Ulrich Hoffmann**

Vom Aussehen und Entsorgen Medusas. Konsequenzen intermedialen

und intertextuellen Erzählens in Strickers ›Daniel‹ und Pleiers ›Garel‹ ..... **343**

**Nadine Hufnagel**

Zum Wiedererzählen des ›Nibelungenliedes‹ im 15. Jahrhundert

(Hs. b, Hs. n) ..... **385**

*Birgit Zacke / Peter Glasner / Susanne Flecken-Büttner /  
Satu Heiland*

## Vorwort der Herausgeber\*innen

Die Beiträge dieses Bandes resultieren aus der internationalen mediävistischen Fachtagung »Text und Textur – WeiterDichten und AndersErzählen« (vom 26. bis zum 28. September 2018) an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität in Bonn, die von der Thyssen-Stiftung gefördert worden ist. Bereits in der Schlussdiskussion haben die Tagungsteilnehmer\*innen und Veranstalter\*innen beschlossen, die Vorträge zu diesem für die mediävistische Literaturwissenschaft zentralen Problemfeld der Narratologie zu publizieren, nicht zuletzt um die Forschungsdebatte um das Wiedererzählen mit neuen Impulsen zu bereichern.

Der Titel des vorliegenden Bandes stellt bereits ein Ergebnis der Konferenz aus, deren Vorträge und Diskussionen auch zu einer systematischen wie kontrastiv-komplementären Fassung von ›Wiedererzählungen‹ als ›Anders-‹ und ›Weiterdichtungen‹ beigetragen haben. In Gänze soll mit der Ausrichtung des Bandes versucht werden, Formen des Wiedererzählens als Spezifikum mittelalterlichen Dichtens herauszuarbeiten, was nur gelingt, wenn moderne Konzeptualisierungen von ›Autorschaft‹, ›Text‹ und ›Textur‹ nicht nur historisiert, sondern in ihren Definitionen auch schärfer konturiert werden.

Besonders deutlich wird die Herausforderung, die dieses Forschungsfeld an die Germanistische Mediävistik stellt, vor dem Hintergrund von Überlegungen der ›Material Philology‹: Werden etwa Schreiber, Redaktor und Illuminator als ›Autorinstanzen‹ gleich bewertet, so kommt mittelalterlicher Literatur bereits aus ihren kulturgeschichtlichen Entstehungsbedin-

gungen ein schier unermessliches Variationspotential zu. Und überdies stellt sich zugleich eine weitere Forschungsfrage: Welche Funktion hat Varianz? Die Bandbreite der hier versammelten Beiträge ist zudem geeignet, die fokussierte Problemstellung für unterschiedlichste Gattungskontexte mittelalterlicher Texte und Texturen so exemplarisch wie repräsentativ darzustellen. So verstanden ist der Tagungsband auch ein Beitrag zu einer Theorie des Erzählens im Mittelalter, die immer noch als Forschungsdesiderat bezeichnet werden muss.

An dieser Stelle bedanken wir uns herzlich bei PD Dr. Anja Becker und Prof. Dr. Albrecht Hausmann für die Aufnahme unseres Bandes in die ›Themenhefte‹ der ›Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung‹. Anja Becker danken wir vor allem auch für die sehr gute Betreuung unseres Bandes. Zudem gilt unser Dank allen Autorinnen und Autoren dafür, dass sie ihre Vorträge so zeitnah zur Tagung in Schriftform gebracht, eingereicht und für diese online-Publikation zur Verfügung gestellt haben.

#### **Anschrift der Autor\*innen:**

Dr. Birgit Zacke, PD Dr. Peter Glasner, Dr. Susanne Flecken-Büttner,  
Dr. Satu Heiland  
Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn  
Institut für Germanistik, Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft  
Am Hof 1d  
53113 Bonn  
E-Mail: [bzacke@uni-bonn.de](mailto:bzacke@uni-bonn.de), [pglasner@uni-bonn.de](mailto:pglasner@uni-bonn.de)

*Peter Glasner / Birgit Zacke*

## Text und Textur

### WeiterDichten und AndersErzählen im Mittelalter

Jorge stieg auf die Kanzel [...]. »Verehrte Brüder«, [...] »Doch zur Arbeit unseres Ordens und insbesondere dieses Klosters gehört – und zwar als ihr Wesenskern – das Studium und die Bewahrung des Wissens. Ich sage Bewahrung und nicht Erforschung, denn es ist das Proprium des Wissens als einer göttlichen Sache, daß es abgeschlossen und vollständig ist seit Anbeginn in der Vollkommenheit des Wortes, das sich ausdrückt um seiner selbst willen.«  
(Umberto Eco: ›Der Name der Rose‹, S. 508f.)

Umberto Eco hat in seinem Mittelalterkrimi ›Der Name der Rose‹ auch einen Machtkonflikt zwischen Bewahrern des Wissens und das Wissen vermehrenden Beobachtern gestaltet. Angesichts von Vorstellungen wie der Allmacht Gottes und der Abgeschlossenheit seiner Schöpfung erscheint eine Bewahrung dessen, was von Menschen gewusst werden kann und soll, in der Tat schier alternativlos, muss doch die Erweiterung des Wissens – wie es das biblische Beispiel von Adam und Eva vorführt – als ›Sündenfall‹ einer tabuisierten Annäherung an das Göttliche gelten. Denn wider das göttliche Gebot spricht die listige Schlange zu Eva von der verbotenen Frucht: »Sobald ihr davon eßt, gehen euch die Augen auf; ihr werdet wie Gott und erkennt Gut und Böse.« (Gen 3,5) Bekanntlich lässt sich Eva schließlich überzeugen (Adam muss die Frucht lediglich gereicht werden), »daß es köstlich wäre, von dem Baum zu essen, daß der Baum eine Augenweide war und dazu verlockte, klug zu werden.« (Gen 3,6)

Auch die Folgen sind bekannt: schamhafte Erkenntnis eigener Kreativität und Vertreibung aus dem Paradies, die Schmerzen des Gebärens und die Mühsal des täglichen Arbeitens für den Lebensunterhalt. Mit dem neutestamentlichen Heilsversprechen wird dann dem Weltlauf eschatologisch jedwede Ob-Spannung genommen: Die typologische Realisierung des alttestamentlich Verheißenen ist seinerseits eine Verunmöglichung von grundstürzend Neuem. Christus als Antitypus zu Adam ist Wiederholung, deren Variation im Modus der Steigerung besteht: Nicht Adam, aber der Erlöser kehrt wieder und bestätigt den Weltlauf als Narrativ der Wiederholung.

Entgegengesetzter könnten Wertschätzungen in Mittelalter und Moderne kaum sein: Während in der Neuzeit der Ausweis des Nie-Dagewesenen, der absoluten Neuheit als besonders werbewirksam gilt, scheint das Mittelalter gegenteilig Hinweise auf besonders lange Tradition, mithin auf das Uralte, das ewig Wiederholte und auf schier unausgesetzte Beständigkeit für den Ausweis exzeptioneller Qualität zu halten. In theologischen und literarischen Diskursen der Vormoderne ist dies aber weniger ein Ausdruck rückständiger Fortschrittsverweigerung oder gar intellektuellen wie ästhetischen Unvermögens als vielmehr jeweils systembedingte Konsequenz ebenso des Denkens wie der kulturellen Praxis. Für literarische ›Originalität‹ im Mittelalter hat bereits Walter Haug zwei ›Blockaden‹ angeführt:

So bildeten denn die These vom Kreativitätsmonopol Gottes, die dem Menschen alles Kreative abspricht und alles Innovative verdammt, einerseits und die auf die Wahrheit des Faktischen ausgerichtete antik-mittelalterliche Poetik andererseits eine doppelte Blockade gegenüber der Idee einer Dichtung von eigenem Recht und eigenem Sinn. (Haug 2008, S. 76)

Die mediävistische Forschung zum spezifischen Phänomen des Wiederrespektive Weitererzählens und -dichtens hingegen befindet sich noch immer in den Anfängen – obwohl dieses nach Franz Josef Worstbrock womöglich »die fundamentale allgemeinste Kategorie mittelalterlicher Erzählpoetik« (Worstbrock 1999, S. 130) darstellt. Noch immer können folgende

Fragen als nur wenig bearbeitet oder gar kaum beantwortet betrachtet werden, weshalb sie einmal mehr im Zentrum unserer Tagung standen.

1. Was macht Erzählen von überlieferten Stoffen als ›Akt der Wiederholung‹ im Mittelalter aus?
2. Wie lassen sich die durchaus unterschiedlichen ›Akte des Wiedererzählens‹ kategorial unterscheiden und begrifflich fassen?
3. Welche unterschiedlichen Textphänomene – Texturen – ergeben sich aus eben diesen zu unterscheidenden Wiedererzählungen?

Antworten auf diese Fragen finden sich sowohl in dem grundsätzlich Alteritären des Literaturbetriebes vor dem Buchdruck als auch in der Spezifik von ›Autorschaft‹ und ›Text‹ im Mittelalter. Im Folgenden wird zunächst der Versuch unternommen, mittelalterliches ›WeiterDichten‹ und ›AndersErzählen‹ anhand von ausgewählten Beispielen mit Blick auf den bisherigen Forschungsstand<sup>1</sup> systematisch zu fassen. Hieran anschließend werden die im Band versammelten Tagungsbeiträge in Zusammenfassungen vorgestellt und dies in einer Reihung, die ihrerseits unseren Systematisierungsversuch mittelalterlicher Wiedererzählungen auch strukturell nachvollziehbar werden lässt. Hierbei wird zweierlei deutlich werden: zum einen, inwiefern die hier versammelten Beiträge einem immer noch existierenden Desiderat der nicht nur mediävistischen Erzählforschung<sup>2</sup> begegnen – führt doch nicht einmal das ›Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft‹ das Lemma ›Wiederholung‹ – und zum anderen, welche phänomenologische Bandbreite das Feld mittelalterlichen Wieder- und Anderserzählens ausmacht.

## 1. WiederErzählen

Für einen Einstieg in die Problemerkörterung mittelalterlichen ›WeiterDichtens‹ und ›AndersErzählens‹ bieten sich mehrere Möglichkeiten an: Ausgangspunkt könnten freilich die mittelalterlichen Poetiken wie etwa Galfrids

von Vinsauf ›Poetria nova‹ sein, sind diese doch »förmliche Poetiken des Wiedererzählens«, da im Mittelalter »[d]ie Kunst des Dichters [...] ausschließlich als Arbeit an einer gegebenen Materia betrachtet« wird (Worstbrock 1999, S. 137).<sup>3</sup> Wir aber nehmen hier unseren Ausgangspunkt bei Metapassagen mittelhochdeutscher Texte, in denen sich auch Differenzierteres zum Status von Wiedererzähler und -erzählung findet. Während Textvariationen, die auf Redaktoren, Kompilatoren oder Schreiber zurückzuführen sind, fast nur im Textvergleich sichtbar werden, thematisieren Autoren ihre ›Autorschaft von Varianz‹ in reflexiven Passagen von Prologen, Exkursen, Kommentaren oder Epilogen. Die Selbstdarstellung der Erzählerinstanz als ›Wiedererzähler‹ mag zuweilen auch schlichte Bescheidenheitstopik sein und sagt als traditionelle Prologrhetorik wenig Verlässliches über das Verhältnis von *historia*, *materia*, *artificium* oder gar des manifesten Textes zu seiner Vorlage aus.

Als mäzenabhängiges Auftragswerk einerseits und als Manuskript ohne paratextuell werbewirksame Passagen andererseits – Codices weisen weder zeitgenössische Autornamen noch Texttitel auf – kommt der mittelalterliche Erzähltext kaum aus, ohne in Prologen oder Epilogen, Kommentaren oder Exkursen die Wahrheit, Nützlichkeit und Poetik der eigenen Erzählkunst auszustellen. So scheint der Prolog des ›Perceval‹ von Chrétien de Troyes zunächst einzig ein Gönnerlob auf den Auftraggeber Graf Philipp von Flandern zu sein, wird doch ausführlich dessen Vorbildlichkeit als Herrscher vor allem hinsichtlich seines Gerechtigkeitssinnes und seiner Freigebigkeit betont. Der ideale Förderer literarischer Kunst ist aber seinerseits bereits ein Ausweis für die Qualität des geförderten Autors und für dessen literarisches Kunstwerk und dies umso mehr, als dass dieser nicht nur die geeignete *materia*, sondern auch den ihr mehr als gewachsenen Dichter auszuwählen und zu beauftragen vermag. Damit gehört – bislang theoretisch wenig reflektiert – bereits die Instanz des Auftraggebers elementar zum Konzept von mittelalterlicher Autorschaft hinzu.

Dont avra bien salve sa paine  
Crestiens, qui entent et paine  
Par le comandement le conte  
A rimoier le meillor conte  
Qui soit contez a cort roial:  
Ce est li Contes del graal,  
Dont li quens li bailla le livre.  
(>Perceval<, V. 61–67)

Dann wird Chrétien seine Mühe wohl verwandt haben in seinem Streben und Trachten, auf den Auftrag des Grafen hin die beste Erzählung in Reime zu setzen, die an einem Königshof erzählt wird, nämlich die Geschichte vom Gral; das Quellenbuch hierzu gab ihm der Graf.

Die ›Geschichte vom Gral‹ bezeichnet eine *materia*<sup>4</sup>. Hinzu tritt, dass es sich bei dem ›Autor‹ (Chrétien) um einen professionellen Wiedererzähler handelt, der deutlich ausstellt, keine »Urheberschaft an seiner Historia« geltend zu machen (Worstbrock 1999, S. 128): Signifikanter Weise benennen mittelalterliche Wiedererzähler weitaus seltener konkret ihre literarische Vorlage, es sei denn, es handelt sich um fremdsprachliches also etwa lateinisches oder altfranzösisches wie -englisches Erzählgut, als vielmehr ihrer Erzählung vorgängigen Erzählstoff: Denn die »Bezugsgröße des Wiedererzählens«, so Worstbrock, »ist nicht die besondere Textualität der Vorlage, ihm genügt der bloße Stoff.« (ebd., S. 135) Chrétiens Übertragung von Prosa in Reime hingegen lässt sich als eine erste Dimension des *artificium*<sup>5</sup> sowie als formales Moment der Autorschaft (Chrétiens) fassen, womit zugleich eine »Disjunktion von Stoff und Form« korreliert, da die »Reduktion der Vorlage auf die Materia [...] ihre Form suspendiert.« (ebd., S. 135) Chrétiens Postulat, »die [...] Erzählung in Reime zu setzen«, nimmt metapoetisch bereits vorweg, was Worstbrock das »formschaffende Vermögen« des Wiedererzählers nennt (ebd., S. 135). Das vom Mäzen zum Wiedererzählen weitergereichte ›Quellenbuch‹ ist seinerseits »Grundlage und Grenze« des Wiedererzählens »eine[r] vorgängige[n] Überlieferung« (ebd., S. 129). An hiermit vergleichbaren Beispielen wie Marie de France (›Les Lais‹), Wace (›Le Roman de Rou‹), Konrad von Würzburg (›Engel-

hard<, ›Trojanerkrieg<.) hat Worstbrock seinen Begriff des ›Wiedererzählens< entwickelt, ein Begriffshorizont der auch für unsere Tagung einen fruchtbaren Impuls gegeben hat, zumal diese genuin mittelalterliche literarische Praxis, nicht mit ›Übersetzen<<sup>6</sup> zu verwechseln, eigens Konzepte wie »Autorschaft, Werk und Text«<sup>7</sup> mitprofiliert (ebd., S. 130).

Das Beispiel ›Chrétien< zeigt bereits, dass es den literarischen Stoff nicht losgelöst von seiner erzählenden Realisierung geben kann, denn die »Vorlage ist ein auf eine bestimmte Weise verwirklichter Stoff, der aber weiter verarbeitet werden kann, weiter bearbeitet werden muss, weil in ihm noch andere Erzählmöglichkeiten stecken.« (Lieb 2005, S. 368) Hierbei ist »[d]er Stoff an sich [...] nicht zu haben, aber in der Aktualisierung der Vorlage erscheint er dem Wiedererzähler als die noch nicht aktualisierte Potenz, die er in seiner eigenen ›Wieder-Schöpfung< zur Verwirklichung bringen kann.« (Ebd., S. 368)

Derartige Reflexivität mittelalterlicher Literatur ist ihrerseits ebenso einem spezifischen Bewusstsein vormoderner Autorschaft wie einem beständigen Konkurrenzkampf der Literaturschaffenden geschuldet. Wer im mittelalterlichen Literaturbetrieb reüssieren wollte, musste nicht nur Aufmerksamkeit auf sich und sein Werk lenken, sondern sich auch gegenüber seinen Mitbewerbern um Förderung und Publikumsgunst profilierend abgrenzen. Dies auch mit Bezugnahmen auf die Werke der Konkurrenz zu tun, begründete nicht nur vermeintliche ›Dichterfehden<, sondern auch eine spezifische Form mittelalterlicher Intertextualität, die sowohl Autorschaftsbewusstsein repräsentiert als auch Formen und Konzepte mittelalterlicher Literatur diskutiert. Berühmte Beispiele hierfür sind die Lyrik von Reinmar dem Alten und Walther von der Vogelweide oder der Literaturexkurs in Gottfrieds von Straßburg ›Tristan<.

Ein seinerseits wahrheitsbeteuernder Erzähleinstieg als Verweis auf die Augenzeugenschaft des Erzählers, wie ihn Wernher der Gärtner im ›Helmbrecht< bietet, ist eher die Ausnahme:

Einer seit waz er gesiht [...]  
hie wil ich sagen waz mir geschach,  
daz ich mit mīnen ougen sach.  
Ich sach, deist sicherlīchen wār, [...].  
(>Helmbrecht<, V. 1–9).

Vermeintliche Augenzeugenschaft und ebensolches Selbsterlebtes sollen nicht nur die Wahrhaftigkeit der Erzählung garantieren. Sie vermitteln dem Erzähler vielmehr eine *materia*, die nicht bereits literarisch vermittelt ist. Dieser ›Unvermitteltheit‹ korreliert ihrerseits eine ›Autorschaft‹, der Erleben als Erkennen von Ereignishaftem und mithin von Erzählenswertem vorausgeht.

Vorstellungen von hörenswerter, also die Aufmerksamkeit seines Publikums verdienender Topik realisiert hingegen die bekannte als prologhaft geltende erste Strophe des ›Nibelungenliedes‹ in der C-Fassung: *Uns ist in alten mæren wunders vil geseit* (›Nibelungenlied‹, 1,1). Der anonyme Erzähler dieses Heldenepos beansprucht berechnete Aufmerksamkeit eben für alles andere als eine selbst ersonnene Geschichte. Die *mæren*, die neuerlich zu Gehör gebracht werden sollen (*muget ir nu wunder hæren sagen*; 1,4), werden zunächst kaum stofflich oder ästhetisch ›beworben‹. Es ist vielmehr ihr Alter (*in alten mæren*), das seinerseits für die Wiederholung von Erzählens- wie Hörenswerthem spricht. Und das ausgestellte Alter des Stoffes garantiert seinerseits dessen Qualität als heroische Vorzeitmaterie. Wer aber wie der anonyme Dichter des ›Nibelungenliedes‹ (*uns ist [...] wunders vil geseit*, V. 1), ein Rudolf von Ems (*als ich ez hoere sagen*; ›Der guote Gêhart‹, V. 80) oder ein Wolfram von Eschenbach (*ein mære wil i'û niuwen*; ›Parzival‹, 4,9) erzählt, der betont nicht nur die Präexistenz seines Erzählstoffes, sondern auch das Spezifikum eigener Autorschaft als Wieder- und Anderserzähler.

Die Betonung des Alters oder der Dauer der mündlichen oder schriftlichen Überlieferung hat jedoch ihren Preis: Der mittelalterliche Dichter ist nicht Erfinder seines Stoffes, hat also kein geistiges Eigentum an seiner Geschichte, sondern vornehmlich an deren neuerlicher Präsentation als Er-

zählfassung oder -variante. Hierbei handelt es sich aber nicht um kreatives Unvermögen, sondern vielmehr um den im Mittelalter fehlenden Anspruch an den Autor, die *historia* seines Erzählens zu seinem geistigen Eigentum zu machen: »Im Gegenteil, beansprucht und erwartet wurde die Überlieferung des Erzählten« (Worstbrock 1999, S. 128).

Weitere bzw. andere Lizenzen des Erzählens scheinen zumindest im Falle der (sogenannten späten) Artusromane vorzuliegen. Im ›Daniel‹ verhandelt der Stricker die Frage nach dem Erzählen auf der Ebene des Stoffes selbst:

Dô der küene Artûs gesach  
daz im diu werlt des lobes jach,  
des fröute er sich sêre  
und gelobte dur ir êre,  
er wolde vasten alle tage,  
unz er von sehene ald von sage  
vernæme ein niuwez mære  
dâvon ze sagene wære.  
(›Daniel‹, V. 75–82)

Damit konfrontiert, dass die Welt voll Lobes für ihn ist, geht Artus zu der Sitte über, nur noch dann zu speisen, wenn er *niuwe[] mære* an seinem Hofe vernimmt und das auch nur, wenn *dâvon ze sagene wære* – wenn es sich also überhaupt lohnt, davon zu berichten. Und so verwundert es kaum, dass beim Stricker gerade Artus selbst die Aufgabe zukommt, die Helden seines Hofes in das eigene Erzählkontinuum einzuschreiben: *er hiez den helt [Daniel] schrîben / zehant in sîne geselschaft.* (›Daniel‹, V. 388f.) Insbesondere der Artusstoff mit seiner spezifischen Fiktionalität öffnet dem mittelalterlichen Autor Möglichkeiten, nicht nur wieder, sondern eben auch weiter-, anders-, ja neu zu erzählen. Vergleichbares wird im Prolog des ›Wigalois‹ ausgestellt, in dem Wirnt von Grafenberg – wohlgemerkt sein sprechendes – Buch (*Wer hât mich ûf getân?*, V. 1) behaupten lässt, eine Geschichte zu erzählen, die es selbst vom Hörensagen her kenne und die es auf Grund ihres Unvermögens – es handelt sich schließlich um ein

›Erstlingswerk‹ – womöglich nicht vollends wahrheitsgemäß wiedererzählen könne.

nu wil ich iu ein mære  
sagen, als ez mir ist geseit.  
zeiner ganzen wârheit  
trûwe ich ez niht bringen;  
wan eines wil ich dingen;  
daz ir durch iuwer hōvischeit  
dem tihtær des genâde seit  
der ditze hât getihtet,  
mit rîmen wol berihtet,  
wan ditz ist sîn êrstez werc.  
er heizet Wîrnt von Grâvenberc.

(›Wigalois‹, V. 131–141)

Komischerweise werden die Themen ›Wiedererzählen‹ und ›Autorschaft‹ einem anthropomorphisierten Buch (mit eigener Zunge) ›in den Mund gelegt‹, wodurch Kunstnorm und Dichterlob elegant in der Rhetorik der *captatio benevolentiae* realisiert werden. Das vermeintlich so bescheidene Buch oder Werk verdankt seine Existenz der Arbeit eines ›Dichters‹ als dessen Formung des Stoffes, der *ein mære* [...] *mit rîmen wol berihtet* habe. Und wer auch immer sich im Publikum durch höfische Gesittung und ästhetisches Urteilsvermögen auszeichnet, – wer könnte von sich Gegenteiliges behaupten wollen? – wird, der Empfehlung des Buches folgend, seinem Dichter – und mithin dessen Werk – gewogen sein.

Es wird hier nicht eigens der Wortgeschichte von ›Dichten‹, ›Dichter‹ und ›Dichtung‹ nachgegangen, festgehalten sei aber wenigstens, dass der mittelalterliche *tihtær* bereits etymologisch – abgeleitet aus lat. *dictare* – ›vorsagen zum Aufschreiben‹ – und *ingere* – ›schreiben‹ und ›schaffen‹, sowohl Wieder- als auch Andersdichter ist. Beides, Wieder- und Anderserzählen, wird im Prolog des Strickers zum ›Karl‹ auch als literarische Praxis des ›Erneuerns‹ bezeichnet:

Diz ist ein altez mære.  
nû hat ez der Strickære  
geniuwet durch der werden gunst,  
di noch minnent hōfesliche chunst.  
(>Karl<, V. 115–118)

Auch der Stricker betont das Alter der Erzählung, die er nun – vorgeblicher Weise – auf Wunsch einer höfisch-exklusiven Gesellschaft von Literaturinteressierten ›erneuert‹ habe. Während die Erwähnung von *materia* oder *historia* ebenso ausbleibt wie die topischen Beteuerungen von Wahrhaftigkeit und Nützlichkeit eigener Dichtung, wird der Anspruch auf besondere Kunstfertigkeit betont: *hōfesliche chunst*.

Die hier exemplarisch angeführten Beispiele ließen sich schier zahllos ergänzen, sie zeigen aber bereits, dass es im Mittelalter offensichtlich ganz unterschiedliche Bearbeitungsformen vorgefundener *materia* als Wiedererzählung gibt. Die Bandbreite dieser Ausprägungen sollte die Tagung und soll der vorliegende Band exemplarisch zeigen. In diesen einleitenden Überlegungen kann eine vollständige Wiedergabe der Forschung zum Wiedererzählen nicht geleistet werden (zur zustimmenden wie zur kritisch rezipierenden Forschung zu Worstbrocks Ansatz vgl. Dimpel 2013, S. 9). Vielmehr werden hier Schlaglichter der Forschungsdebatte mit Blick darauf gesetzt, wie sie Worstbrocks Begriffsprägung weitergetrieben und ausdifferenziert hat.

Der Begriff des ›Wiedererzählens‹ wurde von Franz Josef Worstbrock geprägt (ders. 1999, S. 130). Unter Begriffen wie »rewriting« (Kelley 1999) oder »Retextualisieren« (Bumke/Peters 2005) werden in der mediävistischen Literaturwissenschaft verschiedenste Phänomene von Textualität diskutiert, die vielfach schier unterschiedslos als »literarische Bearbeitungen von Vorgängigem« (Bumke/Peters 2005, S. 1) bezeichnet und bisher kaum systematisch gefasst wurden. Die Beiträge dieses Bandes tragen mit ihren exemplarischen Fallstudien auch dazu bei, unterschiedliche Phänomene von Wiedererzählungen wie Übersetzung und Übertragung begrifflich schärfer zu konturieren.

Die in der mittelalterlichen Erzählliteratur zahllos begegnenden Quellenberufungen betonen respektive inszenieren die Erzähltexte als Wiedererzählungen, die ihrerseits die Phänomene ›Autorschaft‹ und ›Text‹ im Mittelalter eigens konturieren. Hierbei ist die »Bezugsgröße des Wiedererzählens [...] nicht die besondere Textualität der Vorlage, ihm genügt der bloße Stoff.« (Worstbrock 1999, S. 135) Wird in der Vorlage jedoch nicht die Form, sondern lediglich die *materia* für das eigene Erzählen gesucht, liegt also eine »Disjunktion von Stoff und Form« im Sinne Panofskys vor (vgl. ebd., S. 135), dann wäre mittelalterliche Autorschaft stärker akzentuiert über die jeweilige Textur des eigenen (Wieder-)Erzählens und mithin über »ein formschaffendes Vermögen« (ebd., S. 135) »eines Artifex, der eine alte Materia neu formt« (ebd., S. 137), zu charakterisieren. So betrachtet zeichnete sich zudem auch das Publikum mittelalterlicher Literatur weniger durch ein Interesse am Stoff (der durchweg als bekannt voraussetzbar ist) als vielmehr durch sein ästhetisches Interesse an der neuerlichen Variation, eben am Wiedererzählen selbst aus. Diese Blickrichtung generiert drei miteinander verwobene Forschungsprobleme:

1. In welchem Verhältnis stehen *materia* und *artificium* bei einer Wiedererzählung?
2. Wie lassen sich Wiedererzählungen etwa als Übersetzung, Übertragung, Erneuerung systematisch differenzieren?
3. Welche Kategorien eignen sich, um Text und Textur von Wiedererzählungen zu beschreiben?

## 2. *materia* und *artificium*

Bereits das Nebeneinander von nordischer Sagentradition und Fassungsvarianz des ›Nibelungenliedes‹ lässt greifbar werden, dass (auch) dem (Nibelungen-)Stoff »keine grundsätzliche Festlegung hinsichtlich des Maßes von Dichte und Detailliertheit« (Worstbrock 1999, S. 138) eignet. Insofern wäre Worstbrocks strikte Dichotomie von *materia* und *artificium* mittel-

alterlicher Autorschaft bereits dahingehend zu relativieren, dass Autorschaft in modernem Sinne bereits bei der Formung des Stoffes nach Maßgabe des *artificium* ansetzt.

Worstbrock geht davon aus, dass bei der Bearbeitung durch das Wiedererzählen die *materia* unberührt bleibe, während das *artificium* die jeweils eigene Bearbeitungsleistung darstelle (vgl. ebd., S. 138). Die eigentliche Leistung des Dichters läge damit in der kunstgerechten Formgebung des Stoffes und eigenen Auslassungen oder Hinzufügungen (vgl. Lieb 2005, S. 356). Diese Trennung von *materia* und *artificium* ist in jüngerer Zeit aber zurecht problematisiert worden. Denn »[d]amit der Stoff die Rolle einer gleichbleibenden, identitätsgarantierenden Größe übernehmen kann, müsste dieser Stoff überhaupt als solcher fassbar und von der künstlerischen Bearbeitung deutlich zu unterscheiden sein.« (ebd., S. 358) Dies ist aber, so kann Lieb zeigen, in den seltensten Fällen und nur unter bestimmten Bedingungen möglich (vgl. ebd., S. 358).<sup>8</sup>

Zentrale Momente der Bearbeitung von *materia* sind Wiederholung und Variation. Auch in diesem Zusammenhang warnt Lieb davor, den Fokus zu stark auf den Aspekt der Variation zu legen. Denn ›Wiederholen‹ ist der eigentliche Impetus des Wiedererzählens: Während eine *materia* neuerlich an die Oberfläche gebracht wird, gewinnt sie durch den jeweiligen Autor auch eine neue und eigenständige Textur.

Es geht nicht in erster Linie um die Variation im Sinne einer kunstvollen Veränderung einer gegebenen und verfügbaren Materie, sondern darum, die prinzipiell unverfügbare Potenz möglichst gut zu aktualisieren. Es geht um die möglichst dichte Vergegenwärtigung, die – mit Einschränkung – ›heilbringende‹ Wieder-Schöpfung eines unverfügbaren bedeutsamen ›Stoffes‹. (Lieb 2005, S. 365)

Denn erst durch das *artificium* wird »eine *materia* zur Geltung und zur Wirkung« gebracht (ebd., S. 366). Bereits in den lateinischen Poetiken des Mittelalters werden jene Autoren besonders wertgeschätzt, die »einen viel traktierten Stoff aufs Neue angemessen und gut zu behandeln« wissen (Kellner 2006, S. 248). Diese Form des Wiedererzählens wird von den

Autoren selbst als *erniuwen* eines Stoffes bezeichnet, wobei die Texte zugleich neu und den alten Quellen verpflichtet sind (vgl. ebd., S. 252). Allerdings bleibt auch bei derartigen ›Erneuerungen‹ ihrerseits fraglich, wo im konkreten Einzelfall die Grenze zwischen *materia* und *artificium* verläuft.

Die angedeutete Problematik stellt bereits aus, dass derartige Wiedererzählungen immer auch innovativ sind, tritt doch die Wiedererzählung *per se* in ein Konkurrenzverhältnis zur Vorlage, der mit den eigenen rhetorischen Mitteln und Erzählverfahren zumindest gleichzukommen ist, wenn diese nicht gar mit der Erneuerung überboten werden soll. In diesem Sinne lässt sich das Wiedererzählen nach Friedrich Michael Dimpel auch als ›Anders erzählen‹ fassen (Dimpel 2013 und 2015). »Möglichkeiten der Variation bietet« dem mittelalterlichen Erzähler bereits »die Rhetorik, insbesondere die *dilatatio materiae* und die *abbreviatio*«. (Vetter 2018, S. 44) In Anlehnung an Walter Haug<sup>9</sup> hält Dimpel den Blick dafür offen, dass Abweichungen nicht einzig auf rhetorischer Ebene zu beobachten seien (vgl. Dimpel 2013, S. 10). Vielmehr ist die Wiedererzählung ihrerseits von Auslassungen und Ergänzungen geprägt, die die mittelalterlichen Autoren in ihren Bearbeitungen des Vorgängigen vornehmen (vgl. Dimpel 2015, S. 298). So lässt sich mit Dimpel darauf verweisen, dass etwa Wolframs ›Parzival‹ – man denke nur an die Gestaltung der Erzählerfigur – in weiten Teilen ohne die direkte Vorlage Chrétiens zustande gekommen ist (vgl. ebd., S. 298). Aus dem Bisherigen folgt: Wiedererzählungen sind *per se* Anderserzählungen.

In der Abwandlung, Umdichtung und Ausgestaltung bekannter Strukturen und Erzählakte, unter Berücksichtigung von Gattungsvorgaben und der Partizipation an Diskursen, formiert sich das Erzählte in der mittelalterlichen Literatur als Variation des ›Alten‹, aber dennoch auch immer als eine singulär zu wertende Aktualisierung der Erzählstoffe an gewandelte Ansprüche, Sinngebungsmuster und Weltvorstellungen der Autoren und Rezipienten. (Vetter 2018, S. 44f.)

Mittelalterliche Autoren bewegen sich in einem weiten Feld aus Vorbildern und Vorlagen, aus Schulwissen und ›Weltwissen‹ (vgl. Schmitt 2006). Das

eigene Navigieren durch dieses Feld schafft erst den manifesten Text, die eigene Dichtung. Nach Kerstin Schmitt rezipiert der Wiedererzähler seine Vorlage vor dem Hintergrund des ihm vertrauten literarischen Kontextes. Er erzählt sie diesem Verständnis gemäß ›wieder‹ und berücksichtigt dabei auch den Verständnishorizont seines avisierten Publikums. Wiedererzählen hat also auch etwas mit Textverstehen im Kontext zu tun (vgl. Schmitt 2006, S. 167). Während folglich die individuelle Behandlung der *materia* hinsichtlich ›Dichte und Detailliertheit‹ bereits das Signum mittelalterlicher Autorschaft als je eigene Gestaltung des manifesten Wiedererzählens trägt, ist andererseits die Ebene der Form ihrerseits geprägt von kanonisierten Vorbildern und mehr oder weniger festen Gattungsgrößen.

Bei mittelalterlicher Literatur als *per se* intertextueller Dichtung stellt sich auch die Frage nach der konzeptionellen Teilhabe einzelner Texte am jeweiligen Gattungskontinuum, sei es durch das Zitat oder das Spiel mit Figuren, Strukturen oder Motiven. Für die Heldenepik und den höfischen Roman ist die Gattungsthematik zentral, denn für die Epik ist es das Wiedererzählen, für den Roman die *adaptation courtoise*, die als intertextuelle Verfahren die Gattungszugehörigkeit mitkonstituieren. In diesem Zusammenhang ist für das Wiedererzählen der Kontext zentral, in dem es stattfindet. Denn es ist davon auszugehen,

dass es in jeder Literatur, in jedem literarischen Kontext einen Rahmen des Denkbaren oder Möglichen gibt, zu dem z. B. Stoffe, Gattungen, Motive, aber auch Darstellungs- und Deutungsmuster gehören. Durch positive oder negative Bezüge auf diesen Rahmen werden Werke in eine Literatur eingeschrieben, und das ist eine Voraussetzung dafür, dass sie verstanden werden können. (Schmitt 2006, S. 167)

Texte fügen sich in ein spezifisches Gattungskontinuum oder eine bestimmte Tradition ein, in dem sie mit den dafür je konstitutiven Elementen arbeiten. Hieraus resultiert schließlich auch die »Aktualisierung bestimmte[r] Erzählinhalte«. (Vetter 2018, S. 45) Alternativ zu den problematischen Begriffen *materia* oder Stoff hat Jan-Dirk Müller den Terminus ›Erzählkern‹ in die Debatte eingeführt.

Erzählkerne kombinieren unterschiedliche ›narrative Abkürzungen‹. Sie bilden selbst keine vollständigen Erzählungen, sondern liegen als eine Art generatives Prinzip unterschiedlichen Erzählungen zugrunde. Sie sind weniger artikuliert und weniger klar definierbar als Einfache Formen und in ihrem Erklärungsanspruch bescheidener als Mythen. Jedoch erbringen sie wie diese eine [...] Leistung. [...] Greifbar sind Erzählkerne nur in ihren vielfältigen inhaltlichen, strukturellen und funktionalen Varianten, die jeweils kulturell-sozial geprägt sind und als solche literarisch aufgegriffen und differenziert werden können (Müller 2007, S. 29).

Der neutralere Begriff ›Erzählkern‹ »ermöglicht so das Beschreiben der Oberflächenstruktur eines Textes, ohne zwangsläufig von einer vorgeformten Struktur auszugehen.« (Vetter 2018, S. 46) Auf dieser Ebene mittelalterlicher Textualität werden schließlich auch Muster und Schemata des Erzählens greifbar, wenn diverse Wiedererzählungen – sei es derselben *materia* oder desselben Schemas – gemeinsam in den Blick genommen werden. Schemagebundenes Erzählen wird erst in ›komparatistischer‹ Perspektive als solches deutlich. Anders gewendet: Erst die Wiederholung konstituiert in ihrer Serialität das Schematische als Muster. Etwa das gerade nicht allein einer Gattung vorbehaltene Brautwerbungsmuster – ebenso zu finden in ›König Rother‹, ›Nibelungenlied‹ oder im ›Tristan‹ u. a. – wäre hierfür ein gutes Beispiel. Wird etwa das Brautwerbungsschema, wie von Müller vorgeschlagen, als »Möglichkeitsrahmen« (Müller 2007, S. 193) mit Variationspotential betrachtet, so tritt neben die Rhetorik als Medium des *arificium* auch schemagebundenes Erzählen als Mittel der Variation und folglich individueller ›Autorschaft‹ des Wiedererzählers.

Christian Kiening hat seinerseits zu einer Schärfung der Begriffe und einer Öffnung des Blickes beigetragen (vgl. Vetter 2018, S. 47), indem er »narrative Muster« von »kulturellen Konfigurationen« zu trennen sucht (Kiening 2009, S. 35). Während narrative Muster »an Entstehungs-, Überlieferungs-, Gebrauchs- und Wirkungszusammenhänge, Gattungen, Diskurse und Institutionen« gebunden sind (Kiening 2009, S. 35), sind die kulturellen Konfigurationen sehr viel weiter zu fassen und beziehen sich auf

alle ›Gegenstände‹, in/auf denen Erzählen stattfindet, also auf Texte, Bilder und Realien (vgl. Vetter 2018, S. 47).

Angesiedelt auf einer Ebene ›unterhalb‹ von globalen Ordnungen des Wissens und ›oberhalb‹ von singulären Ordnungen der Texte, repräsentieren sie eben das, was als Bereich des Austauschs zwischen Kultur und Text historisch fassbar ist. (Kiening 2009, S. 35f.)

Die Überlegungen zu Erzählkernen, zu narrativen Mustern und kulturellen Konfigurationen tragen auch dazu bei, Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen vorgängigen und manifesten Texten neutraler – als etwa durch abwertende Charakterisierung als ›epigonal‹ – beschreiben zu können. In diesem Sinne hatte bereits Joachim Bumke mit seiner Einführung des Begriffes der ›Retextualisierung‹ eine Alternative zu Bezeichnungen mit dem »Beigeschmack des Minderwertigen« gesucht, die als »rewriting Umschriften, Bearbeitungen, Neufassungen, Adaptationen, Wiederholungen oder Erneuerungen« gegenüber »der Idee des originalen Kunstwerks« immer »als sekundär, abgeleitet, ›unecht‹ und zweitklassig erschienen.« (Bumke 2005, S. 10)

Noch wichtiger erscheint jedoch, dass sich so betrachtet »Bausteine zu einer mittelalterlichen Poetik des Wiedererzählens [gewinnen lassen], die weder bloß stoffgeschichtlich durch Rekonstruktion von Ursprüngen noch einfach strukturalistisch durch Erarbeitung der ›histoire‹ fassbar ist.« (Kiening 2009, S. 36) Hierdurch ließe sich mittelalterliche Autorschaft kontrastiv zur sogenannten Moderne grundsätzlich anders fassen:

Die meisten, wenn nicht alle mittelalterlichen Texte lassen sich in einem Raster quantitativ und qualitativ höchst unterschiedlichen Bearbeitungsgrade betrachten, in dem der Unterschied zwischen Autor und Bearbeiter noch nicht prinzipiell, sondern nur graduell ist. (Steinmetz 2005, S. 41)

Im Folgenden wird aufgezeigt, dass ›Wiedererzählen‹ als Begriff nicht etwa literarische Freiheit im Mittelalter »verschleierte« (Dimpel 2013, S. 13), sondern in diversen systematisch unterscheidbaren Ausformungen eben geradezu kategoriale Graduitäten literarischer Gestaltungsfreiheit ausstellt. Hieraus folgt nicht nur ein für jeden mittelalterlichen Text eigens zu

bestimmender Begriff von Autorschaft, sondern auch einer für die jeweilige Textur selbst, die als ›Version‹, ›Fassung‹, ›Bearbeitung‹, ›Redaktion‹ oder ›Adaptation‹ usw. genauer zu fassen wäre. Hierbei kann noch immer auf die Forschungen von Joachim Heinzle zur Dietrichepik und von Joachim Bumke zur höfischen Epik aufgebaut werden (vgl. Heinzle 1978, Bumke 1991). Dass auch die definitorische Schärfung dieser Kategorien von mittelalterlichen Texten bzw. von deren Entstehungsweisen noch immer als herausforderndes Forschungsdesiderat fortbesteht, wird auch durch einen Blick in einschlägige Nachschlagewerke manifest: »Das neue ›Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft‹ etwa bietet im ersten Band weder einen Artikel ›Adaptation‹ noch einen Artikel ›Bearbeitung‹; in KILLYS ›Literaturlexikon‹ enthält nicht einmal der Registerband entsprechende Verweise« (Steinmetz 2005, S. 43).

Mit Blick auf den Fokus des vorliegenden Tagungsbandes auf Formen des Wiedererzählens kann Bumkes Differenzierung als grundlegend gelten, begrifflich zwischen okkasioneller und intentionaler Varianz als Lesart zu unterscheiden (vgl. Bumke 1991, S. 269). Komplementär hierzu schlägt Steinmetz vor, von ›Fassung‹ zu sprechen, »[w]enn bewußt erzeugte Varianten in größerer Zahl vorliegen oder von bemerkenswerter Bedeutung sind« (Steinmetz 2005, S. 46).

Bevor die Einzelbeiträge kurz zusammengefasst vorgestellt werden, um die Systematik dieses Bandes deutlich zu machen, werden im Folgenden kategorial unterscheidbare Formen mittelalterlichen Wiedererzählens kontrastiv-komplementär zu den Beispielphänomen der Einzelbeiträge voneinander unterschieden. In Gänze ergibt der Band so einen Ansatz, das Panorama mittelalterlicher ›WeiterDichtung‹ und ›AndersErzählung‹ in den Blick zu nehmen.

### 3. WiederErzählen als AndersErzählen I: die ›richtigere‹ Erzählung

Besonders ausführlich werden Wieder- und Anderserzählen im ›Tristan‹ des Gottfried von Straßburg reflektiert. Im Prolog ist die Erzählinstanz – kontrastiv zu jener im ›Parzival‹ Wolframs von Eschenbach – zu einer geradezu philologisch arbeitenden Figur profiliert, die diverse Erzählvarianten des Tristan-Stoffes – »sowohl romanischer als auch lateinischer Herkunft« (*walschen und latīnen*, ›Tristan‹, V. 159 übers. von Rüdiger Krohn) miteinander verglichen habe, um endlich auf die ›wahrheitsgemäße‹ bzw. ›richtige‹ zu stoßen:

Ich weiz, ir ist vil gewesen,  
die von Tristande hânt gelesen;  
und ist ir doch niht vil gewesen,  
die von im rehte haben gelesen.

(›Tristan‹, V. 131–134)

Mit der Figur des Erzählers im ›Tristan‹ wird eine Variante von Autorschaft inszeniert, die nicht Urheberschaft für sich beansprucht, sondern das Überblicken bisheriger Erzählweisen der gewählten *materia*: »Er kann unter den verschiedenen Stofftraditionen, die ihm bekannt sind, die richtige wählen« (Worstbrock 1999, S. 138). Als Maß für die Angemessenheit der Wiedererzählung des ›Tristan‹ gilt Gottfrieds Erzähler die Autorität des Thomas von Britanje, *der âventiure meister was* (›Tristan‹, V. 151), dessen Fassung Gottfried in einem weiteren Buch bestätigt gefunden habe. Folglich sind nach Worstbrock Gottfried und sein Erzähler »Wiedererzähler« und dies nicht als »Autor, sondern [als] Artifex.« (Worstbrock 1999, S. 139)

Behauptet sich nun die Erzählfassung Gottfrieds als Kompilation oder Adaptation der ihrerseits als ›richtig‹ erkannten Tristan-Erzählungen? Steinmetz hat auch für diesen Fall darauf hingewiesen, dass »[d]ie Entscheidung, ob ein Bearbeiter als Autor oder als Adaptor aufzufassen ist, [...] sich erst aufgrund einer vergleichenden Interpretation der Textintentionen von Vorlage und Bearbeitung begründen« lässt (Steinmetz 2005, S. 51). Gottfrieds Erzähler will sein Publikum glauben lassen, er sei als Wieder-

erzähler ein besonders brillanter Anderserzähler; aber dies weniger, um die vermeintliche Texttreue des eigenen Wiedererzählens mit Blick auf die Vorlage(n) zu betonen. Obwohl ein Vergleich mit Thomas' Version nicht möglich ist, wird »trotzdem niemand Gottfried mit guten Gründen die Autorschaft absprechen wollen.« (Steinmetz 2005, S. 51)

Der Typus Gottfried'schen Wiedererzählens scheint in seiner Quellenberufung auf: ein Wiedererzählen, das gar nicht Wiederholung als identische Kopie sein kann und will, sondern, »schöpferische Nachahmung bis hin zur *aemulatio*« (Kaminski 1998). »Voraussetzung hierfür ist eine (historisch je unterschiedliche) Kanonisierung nachahmenswerter Stil- und Gattungsmuster, die durch diesen Akt zu ›Klassikern‹ erklärt werden.« (Ebd.)

Neben der Kategorie des Wiedererzählens nach einer präferierten Vorlage existiert im Mittelalter auch Wiedererzählen als Kombination diverser Überlieferungsstränge. Bereits Worstbrock hat darauf hingewiesen, dass etwa im ›Alexander‹ des Rudolf von Ems (*sît ich hân zesamme brâht / allez daz diu schrift uns seit*, V. 15808f.) »das Wiedererzählen in Deutschland in einer Position neuer Differenzierung« (Worstbrock 1999, S. 141) – und dies um der *wârheit* willen – realisiert wird: »Statt Wiedererzähler einer einzigen Quelle zu sein, schafft er selber sich aus der Verbindung mehrerer ein neues Kontinuum seiner Materia, das es zuvor nicht gegeben hat.« (Worstbrock 1999, S. 141f.) Hiermit zeichnet sich auch ein erweitertes Konzept von ›Autorschaft‹ ab, denn durch diese »beachtliche Erweiterung der Verfasserkompetenz über den Artifex hinaus« geriert sich der Urheber der Erzählung als »Kompilator der neuen Stoffkonstellation« (Worstbrock 1999, S. 142).

#### 4. WiederErzählen als AndersErzählen II: weiter erzählen

Dimpel weist auch darauf hin, dass Britta Bußmann den Begriff des ›Weitererzählers‹ in die Debatte des Wiedererzählens eingebracht habe. »Weitererzählen sei bei Albrecht von Scharfenberg dem Wiedererzählen gegenüber primär, der ›Jüngere Titulel‹ eine ›umformende Neuerzählung‹« (Dimpel

2013, S. 9, Anm. 11). Als Wiedererzählungen im Sinne von Bußmanns ›Weitererzählung‹ müssten Dimpel zufolge auch die altfranzösische und die mittelhochdeutsche Variante des Eneasromans aufgefasst werden, finden sich doch in diesen

ganz erhebliche Abweichungen, die über rein rhetorische Erweiterung oder Kürzung hinausgehen: Gegenüber Vergil ist bekanntlich die Lavinia-Handlung als Minnehandlung neu dazugekommen und zu einem eigenständigen Handlungsstrang ausgebaut worden, den es so bei Vergil nicht gegeben hat. (Dimpel 2013, S. 10)

Derartiges Weitererzählen ließe sich nicht mehr »unter *dilatatio*-Techniken [...] subsumieren« (Dimpel 2013, S. 10). Mit Blick auf antike Poetiken hat bereits Bumke darauf hingewiesen, dass auch dem mittelalterlichen Dichter das ›Erdichten‹ durchaus eine Alternative zum Nacherzählen gewesen sei: »Entweder folge der Sage oder erdichte, was in sich übereinstimmt, Schriftsteller« (*aut famam sequere aut sibi convenientia finge scriptor* ...).« (Bumke 2005, S. 11) Auch Rüdiger Schnell geht von einem Nebeneinander von übernommenem und eigenem Erzählgut im Mittelalter aus:

Die Grenzen zwischen Tradition und Innovation verschwimmen oft. Der Schritt vom Nachschreiben einer Vorlage zur Gestaltung von etwas ganz Neuem, der Schritt von der ›imitatio‹ zur Originalität erweist sich in der Praxis, nicht in der Poetik, als fließender Übergang, ohne daß hier der Unterschied zwischen rhetorischer ›inventio‹ und romantischer Invention bestritten werden soll. (Schnell 1998, S. 19; vgl. Bußmann 2005, S. 442)

Mit Blick auf eine eigene Textur sind schließlich auch Wiedererzählungen zu erwähnen, die durch eigens profilierte Erzählinstanzen (wie bei Wolfram von Eschenbach) oder in den Erzählfluss verwobene Exkurse (wie auch bei Gottfried von Straßburg) als Anderserzählungen aufzufassen sind, die den Erzählvorgang als eigene Nuancierung der *historia* mit einer Erweiterung der *materia* in ihrer individuellen Gestaltung auch um eigene Deutungen anreichern: Gottfrieds allegorisches Erzählen von der Minnegrotte ist unmittelbar gefolgt von seiner Allegorese. Bereits allegorisches Erzählen muss als wiedererzählendes Anderserzählen gelten. Mehr noch muss aber das auslegende Erzählen, das seinerseits nicht auskommt, ohne wiederzuerzählen,

als Anderserzählen gelten, da es der Ausformung der *materia* eine Metaebene zukommen lässt, die im Wiederholen auf eine höher liegende Sinnenebene abzielt. Hiervon zu unterscheiden sind ferner Sonderfälle von Wiedererzählen als Weitererzählen wie

- a) Erzähltexte mit divergierenden Schlüssen bei jeweils gleichem Autor (wie Hartmanns von Aue ›Iwein‹ und ›Der arme Heinrich‹);
- b) fragmentarisch überlieferte Erzähltexte (wie der ›Trojanerkrieg‹ des Konrad von Würzburg) mit anonym überlieferter Fortsetzung und
- c) Fragmente mit divergierenden Schlüssen aus diversen Federn (wie Gottfrieds ›Tristan‹ mit den Fortsetzungen von Ulrich von Türheim und Heinrich von Freiberg u. a.).

Ist bereits im Wiedererzählen auf der Grundlage mehrerer vorgängiger *materia*-Gestaltungen eine eben von Worstbrocks Definition abweichende *historia* anzusetzen, so müssen schließlich auch Formen des Anderserzählen als eben jene Wiedererzählungen aufgefasst werden, die die *materia* also nicht nur kürzen oder erweitern, sondern substantiell verändern. Ein Beispiel hierfür ist Hartmanns von Aue ›tendenziöses‹ Abweichen von seiner altfranzösischen Vorlage, sein Bemühen, »seine weiblichen Hauptfiguren in ein positiveres Licht zu setzen«, auch wenn nach Dimpel derartige ›Eigenheiten‹ »noch gedeckt durch rhetorische Textgestaltungslizenzen« (Dimpel 2013, S. 11) erscheinen. Aber auch solche Fälle ›klassischer *abbreviatio*‹ mögen doch hart auf der Grenze zu ›eigenem Wiedererzählen‹ situiert sein, da sich selbst durch Eingriffe »auf mikrostruktureller Ebene« (Dimpel 2013, S. 11) das Figurenprofil und mithin die *materia* verändert.

Während der anonyme Fortsetzer des ›Trojanerkrieges‹ nahtlos an Konrads Fragmentschluss anschließt, markieren die in der älteren Forschung lediglich als epigonale Fortsetzer geschmähten Weitererzähler (Ulrich von Türheim und Heinrich von Freiberg) – auch als ein Ausdruck mittelalterlichen Autorschaftsbewusstsein – eigens mit (Binnen-)Prologen die Grenze von fremdem und eigenem Erzählgut. So lässt etwa Heinrich von Freiberg

seinen Erzähler antreten, um *zu volbringene diz mêt* (H. v. F. ›Tristan‹, V. 11) und dies weniger aus eigenem Antrieb oder aus der Verehrung Gottfrieds gegenüber als vielmehr aufgrund des entsprechenden Auftrages eines Gönners,

dem ich diz seneclîche mêt  
mit inneclîches herzen ger  
voltihten und volbringen sol [...]  
dem ich Heinrich von Vrîbere  
voltihte disen Tristan,  
als ich allerbeste kan.

(H. v. F. ›Tristan‹, V. 63–84)

Werden Autoren wie Ulrich von Türheim oder Heinrich von Freiberg neuerlich weniger despektierlich als ›Fortsetzer‹ (auf ungleichem Niveau) denn neutraler als ›Weitererzähler‹ betrachtet, rückte anstelle des Abgleichs von Romanfragment und Schlussdichtung auch stärker die je eigene Poetik der Weitererzählung in den Blick (vgl. Strohschneider 1991; Müller 1992).

### 5. AndersErzählen als WeiterErzählen (III) im Überlieferungsverbund

Von den geschilderten Wiedererzählungen als Weitererzählung etwa des Gottfried'schen Fragments des ›Tristan‹-Romans mit seinen Fortsetzungen fremder Hände zu unterscheiden sind Weitererzählungen in stabilem Überlieferungsverbund wie das ›Nibelungenlied‹ mit seiner Fortführung durch die ›Klage‹. Bereits ein Blick in deren Epilog führt sowohl mittelalterliche Vorstellungen von Autorschaft als auch des Wieder- oder Weitererzählens vor Augen:

4295 Von Pazowe der biscof Pilgerîn  
durch liebe der neven sîn  
hieß schriben ditze maere,  
wie ez ergangen waere,  
in latinischen buochstaben,  
4300 daz man'z für wâr solde haben,  
swer'z dar nâh ervunde,

von der alrêrsten stunde,  
 wie ez sich huob und ouch began  
 und wie ez ende gewan,  
 4305 umbe der guoten knehte nôt,  
 und wie si alle gelâgen tôt.  
 daz hiez er allez schrîben.  
 ern liez es niht belîben,  
 wand im seit der videlaere  
 4310 diu kuntlichen maere,  
 wie ez ergie unde geschach;  
 wand er'z hôte unde sach,  
 er unde manec ander man.  
 daz maere brieven dô began  
 4315 sîn schrîber, meister Kuonrât.  
 getihtet man ez sît hât  
 dicke in tiuscher zungen.  
 (›Klage‹, V. 4295–4317)

Ausgestellt werden (vermeintliches) Mäzenatentum sowie Auftrags- und Wahrheitstopik. Der Wahrheitsgehalt des Erzählten – behauptete Mimesis als Wiederholung von Historie im Erzählen bzw. in der Erzählung – wird als Überlieferungsgeschichte der Textentstehung auch medial behauptet. Die Schriftfassung verbürge das wahrheitsgemäße Erzählen dessen, was in späteren Zeiten davon zu ›hören‹ sei, durch zweierlei: erstens durch die Vollständigkeit des Aufgezeichneten und zweitens durch die vorgängige Augen- und Ohrenzeugenschaft eines ›korrekt berichtenden‹ Spielmannes, dessen Berichten seinerseits das vermeintlich Geschehene bereits als Wiederholungserzählung überliefert. Dann habe ein Schreiber (Konrad) die bereits wiederholte Geschichte seinerseits niedergeschrieben, die man seitdem vielfach auf deutsch ›wiedererzählt‹ habe: *getihtet man ez sît hât / dicke in tiuscher zungen* (›Klage‹, V. 4316f.). Nach Bumke und Worstbrock impliziert das mhd. *tihære* »nicht den Autor, sondern den – bei den Reimen angefangen – kunstreichen Formgeber« (Worstbrock 1999, S. 139, vgl. Bumke 1997, S. 108f.).

Die in der ›Überlieferungsgeschichte‹ der ›Klage‹ erwähnten Translationen aus Ereignishaftem in die Schriftlichkeit sowie aus dem Lateini-

schen in Volkssprachiges stehen ihrerseits für Wiedererzählungen weniger als Übersetzungen, denn als Anderserzählungen eigener Art, bei der weniger die Übersetzung in eine andere Sprache als vielmehr die Übertragung in eine andere Medialität sowie mithin in einen anderen Form- und Gattungskontext von Bedeutung ist. Als ›hartnäckiges‹ Forschungsdesiderat steht also unausgesetzt noch aus, trennscharf zwischen Übersetzen, Übertragen, Wiedererzählen und Nachdichten zu unterscheiden.

## 6. Text und Textur: *conjointure* – *umbehang* – *textus*

Mit dem aufgezeigten Forschungsdesiderat verbunden ist das bisherige Fehlen einer ebenso trennscharfen wie konsensualen Terminologie oder Begrifflichkeit für das literarische Produkt der diversen Praktiken des ›WeiterDichtens‹ im Mittelalter, wozu zeitgenössische Termini in ihrem mangelnden Eingebundensein in eine entsprechende Systematik nur bedingt hilfreich sind. Während die Handschrift C die Zusammengehörigkeit von ›Nibelungenlied‹ und ›Klage‹ bereits ästhetisch sinnfällig macht (lassen sich doch Aventure- und Textgrenzen nicht unterscheiden), begegnet bei Chrétien der Begriff *conjointure*, der nach Walter Haug »die Organisation der Einzelelemente der Erzählung zu einem sinnvollen Ganzen« (Haug 21992, S. 102) bezeichnet. Und mit Worstbrock abermals anders gewendet ließe sich »*bele conjointure* unvorgreiflich als ›schöne, ästhetisch befriedigende Komposition‹ [...] verstehen, die als solche die Kategorie des Kunstgerechten, des Artificium vertritt.« (Worstbrock 1999, S. 140) Für den literarischen Text als Textur finden sich zudem häufig metaphorische Umschreibungen. Gottfried von Straßburg z. B. beschreibt in seinem Literaturerkurs die literarische Kunstfertigkeit des Blioger von Steinach als regelrechten Kunstteppich (*umbehang*):

diu sînen wort sint lussam.  
si worhten vrouwen an der ram  
von golde und ouch von sîden.  
man möhte s'undersnîden

mit criecheschen borten. [...]  
sīnen sin den reinen  
ich waene daz in feinen  
ze wundere haben gespunnen [...]  
der selbe wortwīse,  
nemt war, wie der hier under  
an dem umbehange wunder  
mit spaehere rede entwirfet;  
(›Tristan‹, V. 4693–4712)

Für die Bildlichkeit Gottfrieds ist ganz bezeichnend, dass sie Sprachkunst und mithin schöne Literatur als kunstvolles Gewebe (aus kostbarsten Materialien sowie aus der Hand ›vornehmer‹ Damen) vorstellt und darüber hinaus interkulturelle Intertextualität als Vernähung von Stoff und Borte fasst, die sich in Gänze als bildmächtiger Kunstteppich präsentiert.

Und schließlich ›verweben‹ mittelalterliche Autoren nicht nur Worte zu ›textilen‹ Kunstwerken, sondern auch die Textebenen des vierfachen Schriftsinnes mittelalterlicher Hermeneutik. Hierfür ist Gottfrieds Weitererzähler Heinrich von Freiberg ein anschauliches Beispiel, der die in sich verflochtene Weinrebe mit dem Rosenstock als allegorischen Grabschmuck von Tristan und Isolde versinnbildlichen lässt, wie sich (Wieder-)Erzähler, seine Figuren und sein Publikum idealerweise mit Christus bzw. mit Gott ›verflechten‹ sollen:

nu ruofe wir an  
den vater des himelischen suns,  
daz er lâ vlechten sich in uns  
der wāren blüenden rôsendorn,  
Crist sīnen zarten sun einborn  
und uns die genāde gebe,  
daz wir alsam die wīnrebe  
uns vlechten wider in in  
und unser herze und unseren sin  
in im vorwerren und vorweben,  
als man sach den wīnreben  
sich vlechten in den rôsendorn  
über den gelieben ūz erkorn,  
(H. v. F. ›Tristan‹, V. 6876–87)

So spiegelt auch der Begriff ›Text‹, dessen metaphorischer Ursprung heute kaum noch bewusst ist, Grundlagen mittelalterlicher Literaturproduktion und -rezeption wider. Der Text als ein Produkt des Webens und Flechtens (lat. *texere*), ein Gewebe oder Geflecht (lat. *textus*), das auf Grund seiner semantischen, rhetorischen, poetischen und narrativen Ausformung eine je spezifische Textur erhält. Es ist die Rhetorik, die Gestaltung des Textes, die die eine Version von der anderen abhebt und sie ›einmalig‹ werden lässt (vgl. Kelly 1999, S. XI)

›Textur‹ gilt seit der Antike als fein Versponnenes, eng Verwobenes, als beziehungsreich Verflochtenes – als ›Text‹ im antik-etymologischen Sinne des Wortes. Material für die Handlung eines Werkes bildet der Stoff, dessen je spezifische Be- und Verarbeitung sich als Textur begreifen lässt. Textur in ihrer ›Materialität‹ weist demnach aus, in welcher Art und Weise in einem bestimmten Werk mit dem Stoff verfahren wird, um eine eigene Geschichte daraus herzustellen. Kaum ein mittelalterlicher Dichter stellt das wohl deutlicher unter Beweis als der Stricker, der die textile Metaphorik des Dichtens nicht nur sinnfällig im eigenen Namen führt. Im Prolog zum ›Daniel‹ bezieht er sich auf wesentliche Vorgänge mittelalterlicher Textproduktion:

Von Bisenze meister Albrich,  
 der brâhte ein rede an mich  
 ûz wâlscher zungen.  
 die hân ich des betwungen,  
 daz man sie in tiutschen vernimet [...].  
 louc er mir, sô liuge ouch ich.  
 Sus hebt sich diz mære.  
 hie wil der Strickære  
 mit worten ziehen sîn kunst [...].  
 (›Daniel‹, V. 7–17)

Der Stricker differenziert hier deutlich zwischen Stoff (*rede*), ›Übersetzung‹ (*ûz wâlscher zungen – in tiutschen vernimet*), Wahrheitsanspruch (*louc er mir, so liuge ouch ich*), eigener Wiedererzählung (*diz mære*) und literarischer ›Bearbeitung‹ (*mit worten ziehen sîn kunst*).

Verwoben in einem Geflecht aus Vorgängigem und Vorbildhaften sind mittelalterliche Literaturen mithin immer in einem doppelten Sinne intertextuell: Zum einen literatur- und zeichentheoretisch als Text-Phänomene, die – seit Michail Bachtin und Julia Kristeva – grundsätzlich interreferentiell verwoben sind. Zum anderen bereits materiell bedingt: als handschriftliche Abschrift einer Textvariante oder -fassung, als Ergänzung oder als Ab breviatur einerseits und als Bestandteil eines mehr oder weniger zusammenhängenden Textkorpus innerhalb eines Codex andererseits. Vor dem Hintergrund der Alteritätsaspekte vormoderner Literatur versteht es sich von selbst, dass in der Germanistischen Mediävistik ›Intertextualität‹ als Forschungsgegenstand und deren Beschreibung und Deutung als Methode gängig sind.

In der modernen Forschungsdebatte über Intertextuelles in mittelalterlicher Literatur fehlt es im Besonderen an einer systematischen Herausarbeitung der Zusammenhänge von unterschiedlichen Erscheinungsformen von Intertext im Mittelalter. Im vorliegenden Band wird gezeigt, inwiefern Alteritätskonstituenten mittelalterlicher Literatur wie Textualität und Autorschaft, Materialität und Medialität die Gesamtheit des literarischen Feldes der Vormoderne das vielfältig verwobene Geflecht wechselseitiger Bezugnahmen, als das es uns heute entgegentritt, erst entstehen lassen.

Die Illustration<sup>10</sup> auf dem Cover unseres Bandes haben wir ausgewählt, weil sie gleichsam für eine weitere, letzte hier zu berücksichtigende Dimension von Textur bzw. Intermedialität mittelalterlicher Literatur steht, denn bewohnte Initialen lassen diese Problematik augenfällig werden: die mitunter schwer auszumachende Grenze zwischen Text und Bild, Buchstabenkörper und Textbild. Im ›Weißener Passionale‹ ›bewohnt‹ ein Mönch eine R-Initiale, die er selbst gestaltet und dies in der Doppelfunktion des Schreibers und Malers der Handschrift.<sup>11</sup>



Abb. 1: Der Maler Rufillus, ›Weißenaauer Passionale‹, Fondation Martin Bodmer, Cod. Bodmer 127, Pergament, 265ff., 44,8x30,5 cm, Prämonstratenserkloster Weißenaau, Deutschland 1200, fol. 244<sup>rb</sup> (Ausschnitt).

Die Zusammengehörigkeit von Buchstabenbildlichkeit und Textfluss hinwiederum repräsentiert nicht nur eine Spezifik mittelalterlicher Manuskriptkultur. Für unseren Zusammenhang bedeutsam ist das zwischen den Beinen des Buchstabenkörpers dargestellte Skriptorium mit einem Mönch, der als Schreiber und Maler im Augenblick der Gestaltung der Initialen um ihn herum zu sehen ist. Als Ausdruck eigenen Selbstbewusstseins seines Schaffens, das im Übrigen der Arbeit des Schreibers vorausging (vgl. Berschin 2010, S. 355), nennt sich der buchillustrierende Mönch selbstbewusst beim Namen (*Rufillus*). Zudem ist »[d]er Maler [...] kein Zisterzienser, der nur Blau und Rot verwendet, sondern ein Prämonstratenser, der die Welt in größerer Buntheit darstellen darf.« (Berschin 2010, S. 355) Wäh-

rend der Künstlermönch Rufillus die ihn bergende Initiale dekoriert, ist ihm immer auch das Rasiermesser zur Hand, mit dem er gerade Geschaffenes wieder be- und überarbeiten kann. »Der Buchmaler war nicht bloß Dekorateur, sondern hat maßgeblich das Kunstwerk Buch mitgestaltet.« (Berschin 2010, S. 355) Indem der Buchstabe R für den Textanfang der ›Passio Sanctae Martinae‹ steht und ›zufällig‹ auch der Anfangsbuchstabe des Namens seines Schreibers und Malers ist, vermittelt er im Bildmedium eine ›Wiedererzählung‹: Der bereits verfertigte Text zeugt in seiner bildnerischen Gestaltung von der Entstehung der Verwobenheit von Schriftlichem und Bildlichem zur Textur des ›Textbildes‹.

Nach dem kleinen Exkurs zur Buchmalerei lassen sich nun die drei spezifischen Verfahren und Bezugnahmen der ›Textherstellung‹ im Überblick zusammenstellen, die für die Bildung von Sektionen auf unserer Tagung konstitutiv waren:

- 1) *materia* und Textur. Formen des Wieder-, Anders- und Weiterdichtens im Mittelalter.
- 2) *ornatus* und Textur. Fragen nach und Beispiele für metanarrative Reflexionen und Erscheinungsformen in der mittelhochdeutschen Literatur.
- 3) *imago* und Textur. Formen intermedialer Bezugnahmen und Transformationen im Mittelalter.

Nimmt die mediävistische Forschung die genannten Verfahren eigens genauer in den Blick und würdigt zweitens deren Zusammenspiel in der Ästhetik mittelalterlicher Buchkunst, so schärfen sich auch die Kategorien bzw. Begriffe der Alteritätskonstituenten mittelalterlicher Literatur. Hierzu bieten die im Folgenden zusammengefassten und systematisch gereihten Beiträge dieses Bandes vertiefende Fallstudien.

## 7. Text und Textur – Beiträge

### *materia und textur*

Anknüpfend an die grundlegenden Überlegungen von Worstbrock (1999) geht Friedrich Michael **Dimpel** in seinem Beitrag »*als ich an sînem buoche las, sô ich kurzlichest kan.*« Andersserzählen im ›Erec‹ und ein digitaler Blick auf den Manuskriptverlust im ›Eneas‹« von der Überlegung aus, dass Unterschiede in den Wiedererzählungen gleicher Stoffe nicht einzig auf *discour-*, sondern auch auf der *histoire*-Ebene fasslich seien. Hiermit wird bereits das bipolare Modell Worstbrocks, das *materia* und *artificium* gegenüberstellt, entscheidend erweitert. Zudem leistet Dimpel für die Unterscheidbarkeit von autorschaftseigenem Stil und Übernahmen, mithin für die Frage nach der Spezifik narrativer Texturen, auch methodisch Innovatives, da hier auch seine Expertise für das stilometrische Instrumentarium zum Tragen kommt. Und zudem schärft Dimpel mit seinem Beitrag die Konturierung der Begriffe des ›Wieder-‹ bzw. ›Andersserzählens‹ dahingehend, dass nicht mehr von einer grundsätzlichen Entgegensetzung dieser narrativen Verfahren auszugehen sei, sondern sich deren entsprechende Phänomene auf einer graustufigen Skala verorten und so typologisch einordnen lassen.

Sebastian **Holtzhauer** legt seinem Beitrag »Was (bisher) geschah ... Inhaltsparaphrasen als ›intradiegetische Re-Texte‹ am Beispiel von ›König Rother‹ und ›Eckenlied‹ (E<sub>7</sub>)« Genettes erzähltheoretische Typologie zugrunde, um Figurenberichte als Analepsen des Redundanten nach ihrer narrativen Funktion im Kontext des Wiedererzählens zu befragen. Somit werden hier literarische Fallbeispiele untersucht, die nicht das Wieder- oder Andersserzählen im Abgleich von Vorlage und manifestem Text, sondern von vorgängiger Handlung und nachgängiger Figurenrede untersuchen. Hierdurch wird das Perspektivspektrum auf das Feld von Wieder- und Andersserzählen dadurch paradigmatisch erweitert, dass Formen des

Wiedererzählens im Erzähltext selbst thematisiert und durch die Figurenperspektive motiviert und spezifiziert werden.

Sebastian **Speth** erweitert im Wortsinne den Perspektivenreichtum des Themenschwerpunktes ›Wiedererzählen‹ dadurch, dass er in seinem Beitrag »*Reframing*. Mitüberlieferung als andersserzählende literarische Rahmung« einen codikologischen Blickpunkt einnimmt und damit eine wesentliche Spezifik der vormodernen Manuskript- bzw. Druckkultur fokussiert: Mittelalterliche Texte haben als Bestandteile von Codices mehr oder weniger mit ihnen in Zusammenhang stehende Überlieferungsbeteiligte. In dieser Blickrichtung ist der Beitrag auch anschlussfähig an die Überlegungen Hufnagels zur Überlieferung des ›Nibelungenliedes‹ mit und ohne den Fortsetzungstext der ›Klage‹. Speth lässt seine Überlegungen zum Prosa-›Herzog Ernst‹ auf der ›Rahmen-Analyse‹ Goffmanns gründen. Darüber hinaus interessieren Speth auch Unterschiede der Einbandgestaltung, handschriftlicher Marginalien oder beigebundener Werke.

In seinem Beitrag »*Bricolage*. Textiles Erzählen im ›Grauen Rock‹« befragt Sebastian **Winkelsträter** exemplarische Szenen eines gattungstypologisch hybriden Textes unter dem Blickpunkt des lévi-strauss'schen Textur-Konzeptes. Mit seiner den Theoriehorizont des Bandes erweiternden Perspektive werden auch in der Forschung pejorativ gebrauchte Termini für kompilierte, mehr oder weniger nahtlos zusammengefügte Texte neutralisiert und als genuin mittelalterliche Textur-Ästhetik gewürdigt. Vergleichbar mit dem Spannungsfeld von *materia* und *artificium* oder demjenigen von *histoire* und *discours* wird in diesem Beitrag das Verhältnis von »gesammeltem Bastelmaterial und der Struktur des hergestellten Artefakts« beleuchtet. Hierbei wird Bricolage als Integrationsstrategie hybrider Hypertexte ebenso herausgearbeitet wie die textilmetaphorische Selbstbeschreibung der Textur mit der Dinge-Biographie des Grauen Rocks ins Verhältnis gesetzt wird.

***ornatus und textur***

Anja **Becker** untersucht in ihrem Beitrag »Remetaphorisierendes Wiedererzählen. Die Pflingstszene in der ›Erlösung‹ und in Heinrichs von Neustadt ›Von Gottes Zukunft‹« wie selbst für die besonders heikle *materia* bibel-epischen Erzählens Freiräume des Wiedererzählens nicht nur didaktisch funktionalisiert, sondern etwa durch das Anzitieren von höfischer Motivik auch poetisch-ästhetische Ansprüche realisiert worden sind. Angesichts eines solchen Befundes kann auch nicht länger von einer absoluten Dichotomie von festliegender *materia* und gestaltbarem *artificium* ausgegangen werden. Für ihre untersuchten Beispiele bibel-epischen Erzählens erweitert Becker das paradigmatische Spektrum von *materia* und Form um die Dimensionen von Sinn und Metapher. Hierbei geht sie von der These aus, »dass sich bibel-episches Wiedererzählen als remetaphorisierendes Wiedererzählen« darstellen lasse.

Julia **Frick** kann in ihrem Beitrag »Zwischen Sinnreduktion und Prägnanz. Kürzung als Instrument der Sinnbildung in historischer Poetik und literarischer Reflexion« einmal mehr deutlich machen, dass die antike Idee des *poeta faber* bis in die mittelalterliche Literatur Bestand hat. Ausgehend von Vergil und den lateinischen Poetiken zeigt sie, wie produktiv die Text-Textil-Metaphorik für das Dichten und die ›Bearbeitung‹ von Stoffen in der mittelhochdeutschen Dichtung gemacht wird. Am Beispiel von Herborts von Fritzlar Prolog zu seinem ›Liet von Troye‹ arbeitet sie heraus, wie sich der Dichter selbst als kunstfertiger Schneider präsentiert, der seinen Stoff genau an die Bedürfnisse seines Publikums anzupassen in der Lage ist. Eine zentrale Funktion kommt dabei der *abbreviatio* zu, die nach Frick als eigenständiges poetisches Konzept verstanden werden müsse.

Lina **Herz** setzt in ihrem Beitrag »Auserzählen im Aventure-Modus. Noch einmal zum *erniuwen* in Konrads von Würzburg ›Trojanerkrieg‹« den Fokus auf die mittelhochdeutsche Wiedererzählung des antiken Stoffes, wobei sie von der metanarrativen Motivik des ›Überflutens‹ bei Konrad als eigenem Indikator für ein Bewusstsein des Anderserzählens ausgeht. Aus-

gehend von Worstbrocks paradoxer Charakterisierung von Konrads ›Trojanerkrieg‹ als ›wahrer Geschichte‹ eines ›brillanten Erfinders‹ stellt Herz ihre eigenen Überlegungen zu Konrads Konzept des *erniuwens* an und berücksichtigt hierbei auch dessen Technik der Stoff-Kompilation. Die eigene Textvorlage als ›brüchige‹ Textur aufzufassen und entsprechend wiedererzählend zu glätten, impliziert sowohl den eigenen ästhetischen Anspruch an die Dichtkunst als auch an die Adäquatheit der Stoffwiedergabe im eigenen Text.

Florian **Kragl** geht in seinem Beitrag »*Dilatatio materiae?* Heldensage latein im ›Waltharius‹« der Frage nach, inwiefern sich für das Wiedererzählen eines volkssprachigen Stoffes im Lateinischen ein ›spezifischer Modus‹ der Neugestaltung einer ›vernakulären‹ *materia* beobachten lässt. Hierbei berücksichtigt Kragl in Anlehnung sowohl an lateinische Poetiken des Hochmittelalters als auch an den bisherigen Forschungsstand insbesondere die poetischen Bereiche »Stil und Ornat, Deskription und Digression sowie Probleme der Handlungslogik.«

Anschlussfähig an kulturanthropologische Textur-Beschreibungen als Bricolage-Phänomene, aber auf gänzlich anderer Ebene perspektiviert, geht Julia **Zimmermann** in ihrem Beitrag »Paradiesische Gaben und der zuckersüß duftende Tod des Helden. Narrative Beziehungsgeflechte im ›Jüngeren Titurel‹« der Frage nach, inwiefern sich der im ausgewählten Text explizit formulierten Ansprüche zufolge nicht nur als »eine Vollendung des ›Parzival‹« im Sinne einer Fortsetzung oder abschließenden Erzählung, sondern auch ästhetisch als verfeinernde Wieder- und Weitererzählung aufzufassen sei. Während bereits Wolfram im Vergleich zu Chrétien innovativ, also eigenständig, zu erzählen verstand, habe der wieder- und weitererzählende Albrecht die Handlungen von ›Parzival‹ und ›Titurel‹ regelrecht ›verfugt‹.

### ***imago und textur***

Ulrich **Hoffmann** beleuchtet in seinem Beitrag »Vom Aussehen und Ent-sorgen Medusas. Konsequenzen intermedialen und intertextuellen Erzäh-lens in Strickers ›Daniel‹ und Pleiers ›Garel‹« Bearbeitungen von Erzäh-lungen aus Ovids ›Metamorphosen‹. Hoffmann erweitert die Blickpunkte, die das Spannungsfeld von *materia* und *artificium* prägen dadurch sowohl um intermediale als auch um intertextuelle Perspektiven, dass er zwei Arten des Wiedererzählens im Vergleich betrachtet: den Rückgriff auf Bild-medien einerseits und auf narrative Vorlagen andererseits. Auch in diesem Beitrag wird der Begriff *materia* zunehmend von Aspekten der Dynamik konturiert: Dieselbe Geschichte liegt nicht nur in diversen medialen Modi des Wiedererzählens vor, sondern weist auch unterschiedliche Konzepte des Heldenhaften auf.

Nadine **Hufnagel** erweitert mit ihrem Beitrag »Zum Wiedererzählen des ›Nibelungenliedes‹ im 15. Jahrhundert (Hs. b, Hs. n)« das Perspekti-venspektrum des Rewritings um spätmittelalterlich-frühneuzeitliche Re-zeptionsgeschichten des Nibelungenstoffs auch dahingehend, sowohl bilder-lose als auch illustrierte Wiedererzählungen ebenso in den Blick zu nehmen wie die Varianz des Überlieferungsverbundes von Erzähltext und dessen (nicht) mitüberlieferter Fortsetzung durch ›Die Klage‹. Bereits unter-schiedliche Textumfänge und raffende Erzählverfahren konstituieren einen eigenen Typus des Wiedererzählens: die Kurzfassung.

### **Anmerkungen**

- 1 Zentral für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Wiedererzählen sind vor allem die Arbeiten von Joachim Bumke und Ursula Peters (2005), Franz Josef Worstbrock (1985 und 1999), Beate Kellner (2006), Ludger Lieb (2005) sowie Friedrich Michael Dimpel (2013 und 2015), die alle auf ihre ganz

spezifische Art und Weise zu Profilierung neuer Begrifflichkeiten und Ansätze beitragen.

- 2 Für einzelne Texte liegen sehr wohl Untersuchungen von mittelalterlichem Erzählen als Praktiken des Wiederholens vor (vgl. hierzu die angefügte Bibliographie). Immer noch ausstehend sind hingegen a) systematische Überblicksdarstellungen zu Kategorien von Wiedererzählungen und deren Texturen und b) der Eingang entsprechender Erträge und geschärfter Begrifflichkeiten in einschlägige Wörterbücher und Handbücher etwa zur historischen Narratologie.
- 3 Nicht nur die konkreten Ausführungsschritte wie »*Ordo naturalis* und *Ordo artificialis*, *Dilatatio materiae* und *Abbreviatio*, *Ornatus difficilis* und *Ornatus facilis*«, sondern »[d]as gesamte Tun des Dichters wird verstanden als das Verfahren eines Artifex, der eine alte *Materia* neu formt.« (Worstbrock 1999, S. 137)
- 4 »[E]ine Schicht eines eigenen *dire*, *matire*, *materia*, ist ein Terminus der rhetorischen Poetik und bezeichnet dort den Gegenstand, den Stoff der Erzählung.« (Worstbrock 1999, S. 135) Eine definitorische Annäherung an ›Stoff‹ oder ›*materia*‹ muss naturgemäß asymptotisch bleiben, »entbehrt der Begriff der *Materia* [doch] einer festen Kontur, geht keine grundsätzlichen Festlegungen hinsichtlich des Maßes von Dichte und Detailliertheit ein, [und] ist insoweit un stetig von Fall zu Fall, ohne daß damit jedoch die Gre *Materia* im Einzelfalle an Bestimmtheit verlöre.« (Worstbrock 1999, S. 138)
- 5 »Kunstgriff und Kunstfertigkeit des Artifex [des Dichters als *materia* gestaltenden Wiedererzähler] werden als *artificium* bezeichnet.« (Worstbrock 1999, S. 137)
- 6 »Übersetzung soll sein präzise Wiederholung eines Originals in einem anderen grammatischen und lexikalischen Code.« (Worstbrock 1999, S. 130f.)
- 7 Für Worstbrock lässt sich mittelalterliche Autorschaft im Sinne von Wiedererzählung vornehmlich dadurch definieren, dass des vormodernen Dichters »Eigentum [das] *Artificium*, die jeweilige Form« sei. (Ders. 1999, S. 138)
- 8 Lieb nennt drei Bedingungen, die es seiner Meinung nach ermöglichen, den Stoff klar als solchen zu identifizieren. Sie alle müssen gleichermaßen erfüllt sein: »*erstens* wenn der Stoff unabhängig von seinen Bearbeitungen eine gewisse Bekanntheit besitzt, d. h. wenn er im kollektiven Gedächtnis eine solche Stabilität erreicht hat, dass die Teilhabenden an einer kulturellen Kommunikationsgemeinschaft ihn jederzeit wiedergeben könnten; *zweitens* wenn der Stoff sich durch Kürze und Einfachheit auszeichnet, d. h. wenn narrative Alternativen, die durch Nebenhandlungen, komplexe Handlungsmotivationen etc. erzeugt werden, eher fehlen; und *drittens* wenn die Gebrauchsfunktion des Stoffes relativ eindeutig ist, d. h. wenn man weiß, zu welchem Zweck (Belehrung, Warnung, Illus-

trierung etc.) man eine aus diesem Stoff bestehende Geschichte erzählen könnte.« (Lieb 2005, S. 358; Hervorhebungen im Original)

- 9 Haug geht es zunächst um die geistliche Dichtung, wo »die Formel der Vorlagentreue gleichsam als Schutzbehauptung in einer klerikal dominierten Umgebung gilt, die keinen Raum für eigene weltliche Erfindungslizenzen lässt [...]«. (Dimpel 2013, S. 13)
- 10 Wir danken der Bibliothek für die kostenlose Nutzung des Bildes als Cover und für diesen Beitrag. Ein Digitalisat der gesamten Handschrift ist über die e-codices abrufbar ([online](#)), ebenso eine Beschreibung der Handschrift.
- 11 Dass Rufillus nicht nur Maler, sondern auch Schreiber war, zeigt eine D-Initiale in einem weiteren Manuskript des Skriptoriums. Hier drängt er sich in den Bauch des Buchstabens D und zeigt sich dabei, wie er mit Rasiermesser und Stift einen Rotulus bearbeitet (vgl. Berschin 2010, S. 355). Über dem D findet sich wiederum sein Name (*rufillus*), der der Initiale als Beischrift beigegeben ist. Ambrosius: ›Hexamaeron‹, Amiens Bibliothèque Municipale Lescalopier 30, Pergament, 145ff., 22,4x15,7 cm, Prämonstratenserklöster Weißenau, Deutschland letztes Viertel 12. Jahrhundert, fol. 29<sup>v</sup> ([online](#)).

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Die Bibel. Vollständige Ausgabe des Alten und des Neuen Testaments in der Einheitsübersetzung. Psalmen und Neues Testament Ökumenischer Text, hrsg. im Auftrag der Bischöfe Deutschlands, Österreichs, der Schweiz, des Bischofs von Luxemburg, des Bischofs von Lüttich, des Bischofs von Bozen-Brixen, des Rates der Evangelischen Kirche in Deutschland und der Deutschen Bibelgesellschaft. 2. Aufl., Stuttgart 1998.
- Eco, Umberto: Der Name der Rose. Aus dem Italienischen von Burkhard Kroeber, München/Wien 1982.
- Chrétien de Troyes: Le Roman de Perceval ou Le Conte du Graal. Der Percevalroman oder Die Erzählung vom Gral. Altfranzösisch/Deutsch, übers. und hrsg. von Felicitas Olef-Krafft, Stuttgart 1991 (RUB 8649[9]).
- Gottfried von Straßburg: Tristan. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, nach dem Text von Friedrich Ranke, neu hrsg., übers., mit einem Stellenkommentar versehen und einem Nachwort von Rüdiger Krohn, 3 Bde., Stuttgart 1990 (RUB 4471–73).

- Hartmann von Aue: Gregorius, Der Arme Heinrich, Iwein. Hrsg. und übers. von Volker Mertens, Frankfurt a. M. 2008 (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 29).
- Hartmann von Aue: Erec. Hrsg. von Manfred Günter Scholz, übers. von Susanne Held, Frankfurt a. M. 2007 (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 20).
- Heinrich von Freiberg: Tristan. Hrsg. von Reinhold Bechstein, Leipzig 1877 (Deutsche Dichtungen des Mittelalters mit Wort- und Sacherklärungen 5).
- Konrad von Würzburg: Trojanerkrieg und die anonym überlieferte Fortsetzung. Kritische Ausg. hrsg. von Heinz Thoelen und Bianca Häberlein, Wiesbaden 2015 (Wissensliteratur im Mittelalter 15).
- Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, nach der Hs. B hrsg. von Ursula Schulze, ins Neuhochdeutsche übers. und kommentiert von Siegfried Grosse, Stuttgart 2010 (RUB 18914).
- Das Nibelungenlied und Die Klage. Nach der Hs. 857 der Stiftsbibliothek St. Gallen. Mittelhochdeutscher Text, Übersetzung und Kommentar, hrsg. von Joachim Heinzle, Berlin 2015 (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 51).
- Der gute Gerhart. Eine Erzählung von Rudolf von Ems, hrsg. von Moriz Haupt, Leipzig 1840.
- Rudolf von Ems: Alexander. Ein höfischer Versroman des 13. Jahrhunderts, hrsg. von Victor Junk. Leipzig 1929 (Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart 272 u. 274). ND Darmstadt 1970.
- Der Stricker: Daniel von dem Blühenden Tal. 3. überarbeitete Aufl., hrsg. von Michael Resler, Berlin/Boston 2015 (ATB 92).
- Strickers Karl der Große. Hrsg. von Johannes Singer, Berlin/Boston 2016 (DTM 46).
- Ulrich von Türheim: Tristan. Hrsg. von Thomas Kerth, Tübingen 1979 (ATB 89).
- Wernher der Gärtner: Helmbrecht. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, hrsg., übers. und erläutert von Fritz Tschirch, bibliographisch ergänzte Ausg., Stuttgart 2002 (RUB 9498).
- Wirnt von Grafenberg: Wigalois. Text nach der Ausg. von J. M. N. Kapteyn, übers., erläutert und mit einem Nachwort versehen von Sabine Seelbach und Ulrich Seelbach, Berlin/New York 2005 (de Gruyter Texte).
- Wolfram von Eschenbach: Titurel. Text – Übersetzung – Stellenkommentar, hrsg. von Helmut Brackert und Stephan Fuchs-Jolie, Berlin/Boston 2002 (de Gruyter Texte).
- Wolfram von Eschenbach: Parzival. Nach der Ausg. Karl Lachmanns revidiert und kommentiert von Eberhard Nellmann, übertragen von Dieter Kühn, 2 Bde., Frankfurt a. M. 2006 (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 7).

## Sekundärliteratur

- Achermann, Eric: Unähnliche Gleichungen. *aemulatio, imitatio* und die Politik der Nachahmung, in: Müller, Jan-Dirk/Pfisterer, Ulrich/Bleuler, Anna Kathrin/Jonietz, Fabian (Hrsg.): *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)*, Berlin/Boston 2011 (Pluralisierung & Autorität 27), S. 35–73.
- Andersen, Elizabeth/Eikermann, Manfred/Simon, Anne (Hrsg.): *Texttyp und Textproduktion der deutschen Literatur des Mittelalters*, Berlin/New York 2005 (TMP 7).
- Baisch, Martin: *Textkritik als Problem der Kulturwissenschaft. ›Tristan‹-Lektüren*, Berlin/Boston 2006 (TMP 9).
- Baßler, Moritz: Art. Textur, in: RLW Bd. 3 (2007), S. 618–619.
- Bauschke, Ricarda: *adaptation courtoise* als »Schreibweise«. Rekonstruktion einer Bearbeitungstechnik am Beispiel von Hartmanns ›Wein‹, in: Andersen [u. a.] 2005, S. 65–84.
- Bauer, Barbara: Art. *aemulatio*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 1: A–Bib, hrsg. von Gert Ueding, Tübingen 1992, Sp. 141–187. ([online](#))
- Bein, Thomas: »Mit fremden Pegasusen pflügen«. Untersuchungen zu Authentizitätsproblemen in mittelhochdeutscher Lyrik und Lyrikphilologie, Berlin 1998 (Philologische Studien und Quellen 150).
- Benthien, Claudia/Weingart, Brigitte (Hrsg.): *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*, Berlin/Boston 2014 (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie 1).
- Berschlin, Walter: Rufillus von Weißenau (um 1200) in seiner Buchmalerwerkstatt, in: ders.: *Mittellateinische Studien 2*, Heidelberg 2010, S. 353–355.
- Bumke Joachim: Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte der höfischen Epik im 13. Jahrhundert. Die Herbartfragmente aus Skokloster. Mit einem Exkurs zur Textkritik der höfischen Romane, in: *ZfdA* 120 (1991), S. 257–304.
- Bumke, Joachim: Die vier Fassungen der ›Nibelungenklage‹. Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik im 13. Jahrhundert, Berlin [u. a.] 1996 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 242, N. F. 8).
- Bumke, Joachim: Der unfeste Text. Überlegungen zur Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik im 13. Jahrhundert, in: Jan-Dirk Müller (Hrsg.): ›Aufführung‹ und ›Schrift‹ in Mittelalter und Früher Neuzeit, Stuttgart 1996 (Germanistische Symposien Berichtsbände, 17), S. 118–129.
- Bumke, Joachim/Peters, Ursula: Einleitung, in: dies. 2005, S. 1–5.
- Bumke, Joachim/Peters, Ursula (Hrsg.): *Retextualisierungen in der mittelalterlichen Literatur*, Berlin 2005 (*ZfdPh*, Sonderheft zum Bd. 124).
- Bußmann, Britta: Mit *tugend* und *kunst*. Wiedererzählen, Weitererzählen und Beschreiben in Albrechts ›Jüngerem Titurel‹, in: dies. [u. a.] 2005, S. 437–462.

- Bußmann, Britta [u. a.] (Hrsg.): Übertragungen. Formen und Konzepte von Reproduktion in Mittelalter und Früher Neuzeit, Berlin/Boston 2005 (TMP 5).
- Dicke, Gerd/Eikermann, Manfred/Hasebrink, Burkhard (Hrsg.): Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter, Berlin/Boston 2006 (TMP 10).
- Dimpel, Friedrich Michael: Freiräume des Anderserzählens im ›Lanzelet‹, Heidelberg 2013 (Beihefte zum Euphorion 73).
- Dimpel, Friedrich Michael: *daz safer ime golde*. Der ›Parzival‹-Prolog zwischen Wiedererzählen und Anderserzählen, in: ZfdA 144 (2015), S. 294–324.
- Gärtner, Kurt: *tihthen/dichten*. Zur Geschichte einer Wortfamilie im älteren Deutsch, in: Dicke [u. a.] 2006, S. 67–81.
- Genette, Gérard: Die Erzählung. 3., durchgesehene und korrigierte Aufl. Übersetzt von Andreas Knop. Mit einem Nachwort von Jochen Vogt. Überprüft und berichtet von Isabel Kranz, Paderborn 2010 (UTB 8083).
- Grävenitz, Gerhart von: *contextio* und *conjointure*, Gewebe und Arabeske. Über Zusammenhänge mittelalterlicher und romanischer Literaturtheorie, in: Haug, Walter/Wachinger, Burghart (Hrsg.): Literatur, Artes und Philosophie, Tübingen 1992 (Fortuna vitrea 7), S. 229–257.
- Haug, Walter: Die theologische Leugnung der menschlichen Kreativität und die Gegenzüge der mittelalterlichen Dichter, in: Schlesier/Trínca 2008, S. 73–88.
- Haug, Walter: Chrétien de Troyes ›Erec‹-Prolog und das arthurische Strukturmodell, in: ders.: Literaturtheorie im deutschen Mittelalter von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts. 2., überarb. und erw. Aufl., Darmstadt 1992, S. 91–107.
- Heinzle, Joachim: Mittelhochdeutsche Dietrichepik. Untersuchungen zur Tradierungsweise, Überlieferungskritik und Gattungsgeschichte später Heldendichtung, München 1978 (MTU 62).
- Hennings, Thordis: Französische Heldenepik im deutschen Sprachraum. Die Rezeption der Chanson de Geste im 12. und 13. Jahrhundert, Überblick und Fallstudien, Heidelberg 2008 (Beiträge zur älteren Literaturgeschichte).
- Hornung, Erik (Hrsg.): Gesänge vom Nil. Dichtung am Hofe der Pharaonen. Zürich/München 1990.
- Kaminski, Nicola: Art. *imitatio auctorum*, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 4: Hu–K, hrsg. von Gert Ueding, Tübingen 1998, Sp. 235–303. ([online](#))
- Kellner, Beate: *daz alte buoch von Troye* [...] *daz ich es welle erniuwen*. Poetologie im Spannungsfeld von ›wiederholen‹ und ›erneuern‹ in den Trojaromanen Herborts von Fritslar und Konrads von Würzburg, in: Dicke [u. a.] 2006, S. 231–262.
- Kelly, Douglas: The Conspiracy of Allusion. Description, Rewriting, and Authorship from Amcrobios to Medieval Romance, Leiden [u. a.] 1999 (Studies in the History of Christian Thought 97).

- Kiening, Christian: Unheilige Familien. Sinnmuster mittelalterlichen Erzählens, Würzburg 2009 (Philologie der Kultur 1).
- Kirchert, Klaus: Text und Textgewebe, in: Ruh, Kurt (Hrsg.): Überlieferungsgeschichtliche Prosaforschung. Beiträge der Würzburger Forschergruppe zur Methode und Auswertung, Tübingen 1985, S. 231–245.
- Klein, Dorothea: Inspiration und Autorschaft. Ein Beitrag zur mediävistischen Autordebatte, in: DVjs 80 (2006), S. 55–98.
- Klein, Dorothea: Zwischen Abhängigkeit und Autonomie: Inszenierungen inspirierter Autorschaft in der Literatur der Vormoderne, in: Schlesier/Trinca 2008, S. 15–39.
- Kocher, Ursula: Medientheorie im Mittelalter, in: Scheuermann, Arne/Vidal, Francesca (Hrsg.): Handbuch Medienrhetorik, Berlin/Boston 2017 (Handbücher Rhetorik 6), S. 31–44.
- Krohn, Rüdiger: Zwischen Finden und Erfinden. Mittelalterliche Autoren und ihr Stoff, in: Ingold, Felix Philipp/Wunderlich, Werner (Hrsg.): Fragen nach dem Autor: Positionen und Perspektiven, Konstanz 1992, S. 43–59.
- Laude, Corinna: *wis lûter sam ein is* – oder: Schwierige Schönheit. Überlegungen zur Etablierung ästhetischer Normen in der höfischen Epik, in: Brüggem, Elke/Holzsnagel, Franz-Josef/Coxon, Sebastian/Suerbaum, Almut (Hrsg.): Text und Normativität im deutschen Mittelalter. XX. Anglo-German-Colloquium im Thomasberg, Berlin/Boston 2012, S. 79–104.
- Laude, Corinna/Heß, Gilbert: Konzepte von Produktivität im Wandel vom Mittelalter in die Frühe Neuzeit. Eine Einleitung, in: dies. (Hrsg.): Konzepte von Produktivität im Wandel vom Mittelalter in die Frühe Neuzeit, Berlin 2008, S. 7–25.
- Lauer, Esther: Das Kleid der *triuwe* und das Kleid der Dichtung. *maere erniuwen* als Verfahren stilistischer Erneuerung bei Konrad von Würzburg, in: Andersen, Elizabeth [u. a.] (Hrsg.): Literarischer Stil. Mittelalterliche Dichtung zwischen Konvention und Innovation. XXII. Anglo-German Colloquium Düsseldorf, Berlin/Boston 2015, S. 157–175.
- Lieb, Ludger: Die Potenz des Stoffes. Eine kleine Metaphysik des ›Wiedererzählens‹, in: Bumke/Peters 2005, S. 356–379.
- Müller, Jan-Dirk: Tristans Rückkehr. Zu den Fortsetzern Gottfrieds von Straßburg, in: Janota, Johannes/Sappler, Paul/Schanze, Frieder (Hrsg.): FS für Walter Haug und Burghart Wachinger, Tübingen 1992, S. 529–548.
- Müller, Jan-Dirk: Höfische Kompromisse. Acht Kapitel zur höfischen Epik, Tübingen 2007.
- Pabst, Stephan: Anonymität und Autorschaft. Über Literatur- und Rechtsgeschichte der Namenlosigkeit, Berlin 2011 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 126).

- Plotke, Seraina: Autorschaft und Autorisierung. Bearbeitungen des Alexanderstoffs als Modellfall differenter Verfasserkonzeptionen, in: PBB 134 (2012), S. 344–364.
- Quast, Bruno: *als Thomas von Britanje gih*t. Narratologische Überlegungen zur Funktion des Autornamens in der höfischen Epik am Beispiel des ›Tristan‹ Gottfrieds von Straßburg, in: Meier, Christel/Wagner-Engelhaaf, Martina (Hrsg.): Autorschaft. Ikonen – Stile – Institutionen, Berlin 2011, S. 133–144.
- Raumann, Rachel: »Dich im Unendlichen zu finden, mußst unterscheiden, dann verbinden«. Retextualisierung im II. Teil von Ulrichs Fueters ›Buch der Abenteuer‹, in: Burrichter, Brigitte [u. a.] (Hrsg.): Aktuelle Tendenzen der Artusforschung, Berlin/Boston 2013 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft. Sektion Deutschland/Österreich 9), S. 55–69.
- Reuvekamp-Felber, Timo: Autorschaft als Textfunktion. Zur Interdependenz von Erzählstilisierung, Stoff und Gattung in der Epik des 12. und 13. Jahrhunderts, in: ZfdPh 120 (2001), S. 1–23.
- Rippel, Gabriele: Intermedialität. Text/Bild-Verhältnisse, in: Benthien/Weingart 2014, S. 139–158.
- Schlesier, Renate/Trínca, Beate (Hrsg.): Inspiration und Adaptation. Tarnkappen mittelalterlicher Autorschaft, Hildesheim 2008 (Spolia Berolinensia. Beiträge zur Literatur- und Kulturgeschichte des Mittelalters und der Neuzeit 29).
- Schmid, Elisabeth: Erfinden und Wiedererzählen, in: Schlesier/Trínca 2008, S. 41–55.
- Schmitt, Stefanie: Übertragungen in literarische Kontexte. Beobachtungen an altfranzösischen und mittelhochdeutschen Alexanderdichtungen, in: Bußmann [u. a.] 2005, S. 163–183.
- Schmitz, Silvia: Die Poetik der Adaptation. Literarische *inventio* im ›Eneas‹ Heinrichs von Veldeke, Tübingen 2007.
- Schneider, Almut: Das textile Gewebe des Krieges. Gewand und Gewandmetaphorik in Konrads von Würzburg ›Trojanerkrieg‹, in: Böse, Kerstin/Tammen, Silke (Hrsg.): Beziehungsreiche Gewebe. Textilien im Mittelalter, Frankfurt a. M. [u. a.] 2012, S. 163–183.
- Schnell, Rüdiger: ›Autor‹ und ›Werk‹ im deutschen Mittelalter. Forschungskritik und Forschungsperspektiven, in: Heinzle, Joachim/Johnson, L. Peter/Vollmann-Profe, Gisela (Hrsg.): Neue Wege der Mittelalter-Philologie, Landshuter Kolloquium 1996, Berlin 1998 (Wolfram-Studien XV), S. 12–73.
- Stackmann, Karl: Die Edition – Königsweg der Philologie?, in: Bergmann, Rolf/Gärtner, Kurt/Mertens, Volker (Hrsg.): Methoden und Probleme der Edition mittelalterlicher deutscher Texte. Bamberger Fachtagung, 26.–29. Juni 1991; Plenumsreferate, Tübingen 1993 (Beihefte zu editio 4), S. 1–18.
- Steinmetz, Ralf-Henning: Bearbeitungstypen in der Literatur des Mittelalters. Vorschläge für eine Klärung der Begriffe, in: Andersen [u. a.] 2005, S. 41–61.
- Stiegler, Bernd: Visual Culture, in: Benthien/Weingart 2014, S. 159–172.

- Strohschneider, Peter: Gotfrit-Fortsetzungen. Tristans Ende im 13. Jahrhundert und die Möglichkeiten nachklassischer Epik, in: DVjs 65 (1991), S. 70–98.
- Vetter, Angila: Textgeschichte(n). Retextualisierungsstrategien und Sinnproduktion in Sammlungsverbänden. Der ›Willehalm‹ in kontextueller Lektüre, Berlin 2018 (Philologische Studien und Quellen 268).
- Worstbrock, Franz Josef: *dilatatio materiae*. Zur Poetik des ›Erec‹ Hartmanns von Aue, in: Frühmittelalterliche Studien 19 (1985), S. 1–30.
- Worstbrock, Franz Josef: Wiederzählen und Übersetzen, in: Haug, Walter/Wachinger, Burghart (Hrsg.): Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze, Tübingen 1999 (Fortuna vitrea 16), S. 128–142.

### **Anschrift der Autoren:**

PD Dr. Peter Glasner und Dr. Birgit Zacke  
Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn  
Institut für Germanistik, Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft  
Am Hof 1d  
53113 Bonn  
E-Mail: [peter.glasner@uni-bonn.de](mailto:peter.glasner@uni-bonn.de), [birgit.zacke@uni-bonn.de](mailto:birgit.zacke@uni-bonn.de)

***materia und textur***



*Friedrich Michael Dimpel*

*als ich an sînem buoche las, sô ich  
kurzlîchest kan*

Anderserzählen im ›Erec‹ und ein digitaler Blick auf den  
Manuskriptverlust im ›Eneas‹

*Abstract.* Anderserzählen und Wiedererzählen werden als mögliche Rezeptionsphänomene konzeptualisiert; untersucht wird, welche Voraussetzungssysteme und welche Rezeptionssteuerungsverfahren diese Phänomene begünstigen können. Anhand einer digitalen Studie zum Handschriftenverlust im ›Eneasroman‹ wird nicht nur der fiktionale Charakter dieser Passage, sondern auch der Charakter von Veldekes Berufung auf Vergil erörtert. Anhand der metanarrativen Passagen in der *Pferdedescriptio* im ›Erec‹ wird gezeigt, wie Hartmann mentale Schöpfungen und sein fiktionales Erzählen als Garantieinstanzen für seine Fiktion einsetzt und eine Nachprüfbarkeit und Verbürgung seiner Erzählung jenseits des Textes selbst abweist.

## 1. Einleitung

In der akademischen Lehre kann man regelmäßig erfahren, wie ergiebig und instruktiv es ist, wenn eine Textlektüre durch einen Vergleich mit der Textvorlage ergänzt wird: Gerade die Differenzen machen den Blick empfänglich für Gestaltungsmittel und Handlungselemente mit besonderer Signifikanz. Das gilt auch für Handbücher – etwa Bumkes Wolfram-Buch oder das Hartmann-Buch von Cormeau-Störmer (Bumke 2004; Cormeau/Störmer 1993) –, die gerade dort, wo sie Unterschiede zu Chrétien diskutieren, besonders luzide sind; dies gilt meist auch für aktuelle Forschungs-

literatur. Weil diese Unterschiede in der Regel nicht auf die *discours*-Ebene beschränkt sind, sondern oft auch *histoire*-Elemente betreffen, mag es aus dieser Perspektive irritieren, wenn Franz Josef Worstbrock das Wiedererzählen als die »fundamentale allgemeinste Kategorie mittelalterlicher Erzählpoetik« (Worstbrock 1999, S. 129f.) bezeichnet.

Ausgerechnet zu Veldeke, der eine »neue Zweipoligkeit des ›Eneasromans‹, eine auf den beiden Liebesbeziehungen des Eneas ruhende Zweipoligkeit« entworfen hat, betont Worstbrock (1999, S. 138) zwar, dass hier die »durchaus sinnstrukturelle Zweipoligkeit des Eneasromans [...] über das Instrumentar einer Ars, wie es die Poetiken vorstellen, weit hinaus« geht. Die »Spielräume des Artificium [sind] generell frei und ohne Regel«, »der Begriff der Materia [entbehrt] einer festen Kontur« (ebd.). Es wäre naheliegend, diese grundlegende Reorganisation der ›Aeneis‹-*materia* einem Dazu-Erfinden, einem Anderserszählen, zuzuschreiben. Dennoch sieht Worstbrock auch in dieser massiven Veränderung keinen Anlass, die Omnipräsenz des Wiedererzählens in Frage zu stellen – vielmehr liege es in der Verantwortung des Interpreten, diese Unstimmigkeit in das Wiedererzählen-Theorem zu integrieren: »Somit bleibt auch die Bestimmung des jeweiligen Artificium ungeachtet der Wiederkehr artifiziieller Typen Aufgabe der Textanalyse« (ebd.). Denn Veldeke unterstelle im Epilog eine Inhaltsgleichheit mit Vergil und dem altfranzösischen ›Eneasroman‹, und Worstbrock konstatiert, dies sei nur aus moderner Perspektive nicht der Fall; die »Bezugsgröße der Äquivalenz« sei die der *materia* (Worstbrock 1999, S. 134).<sup>1</sup> Wichtig für Worstbrock ist, dass Veldeke für sich selbst kein innovatives Dazutun reklamiert; die beteuerte Identität mit dem Original steht vor diesem Hintergrund im Einklang mit dem *erniuwen*, mit dem Konrad von Würzburg das Anknüpfen an die vorgängige Überlieferung etwa im ›Trojanerkrieg‹ begrifflich fasse (Worstbrock 1999, S. 129f.).

## 2. Dichter lügen: Vergil und der Handschriftendiebstahl

Als ein Gegenpol zu einem quellentreuen, wahrheitsverbürgenden Wiedererzählen kann man eine Erfindungspoetik betrachten, wie sie mit modernen Fiktionalitätskonzepten beschrieben werden kann. Dass Dichtung nicht per se einen Wahrheitsanspruch mit sich führen muss, ist jedoch bekanntlich nicht erst ein Gedanke der Moderne: Schon Plato hat das Solon-Diktum von der Lügenhaftigkeit der Dichtung aufgegriffen: »Viel Unwahres verkünden die Dichter« (vgl. Grünkorn 1994, S. 25; Selbmann 1994, S. 246). Im ›Eneas‹-Epilog wird das Thema ›Lüge‹ überraschend häufig im Kontext der Quellenberufung erwähnt:

als ez dâ tihte Heinrîch,  
derz ûzer welschen bûchen las,  
da ez von latîne getihtet was  
20 al nâch der w â r h e i d e .  
diu bûch heizent êneide,  
diu Virgiljûs dâ von screib,  
von dem uns diu rede bleib,  
der tût is uber manech jâr.  
25 ne l o u c h her niht, sô is ez wâr,  
daz Heinrîch gemachet hât dernâch.  
im ne was zer rede niht sô gâch,  
daz her von sîner scholde  
den sin verderben wolde,  
30 sint daz her sîchs underwant.  
wand als herz dâ gescriben vant,  
alsô hât herz vor gezogen,  
daz her anders niht hât g e l o g e n ,  
wand als herz an den bûchen las.  
35 ob daz g e l o g e n niene was,  
sô wil her unscholdich sîn:  
als is ez welsch und latîn  
âne missewende.  
(›Eneas‹, V. 354,17–38)

Die häufige Verwendung des Lügen-Motivs ist womöglich signifikant, gerade weil es sich bei der enormen Erweiterung der Lavinia-Minne um eine

mittelalterliche Zutat, um ein Dazu-Erfinden handelt. Ausgerechnet in der Quellenberufung und im Beglaubigungstopos stünde also eine große, wiederholte Lüge? Bei den entstehungsnahe Vorträgen des Werks werden sich wohl zumindest mitunter auch Personen mit klerikaler Bildung im Publikum befunden haben (vgl. Bumke 1986, S. 700–704), denen eine Kenntnis von Vergils Fassung durchaus zuzutrauen ist (vgl. Schmitz 2007, S. 73f.). Gerade Veldekes Referenz auf Vergil kann als ein Indikator dafür gelten, dass mittelalterliche Kleriker Vergil prinzipiell auf dem Schirm haben können. Vergil-Kenner könnten jedoch dazu imstande sein, die Behauptung einer quellentreuen Übernahme zu falsifizieren.

Wenn Veldeke damit kalkulieren konnte, dass Vergil-Kenner beim Werkvortrag anwesend sein können, dann darf man womöglich seine Beteuerung, seine Version sei mit der *V e r s i o n* Vergils identisch, nicht unbedingt als bierernsten Beglaubigungstopos verstehen. Im Epilog diskutiert die Dichtung selbst, ob sie der Lüge verdächtig ist und sie koppelt die eigene potentielle Lügenhaftigkeit an die Lügenhaftigkeit des Prätextes: Eine solche Passage könnte durchaus mit schalkhafter oder schelmischer Mine vorgelesen werden.

Dies gilt auch für die Anekdote vom Handschriftendiebstahl, die im Epilog unmittelbar vor der Beteuerung der Identität mit Vergils Prätext als Kuriosität inseriert ist: Veldeke habe das Büchlein der Gräfin von Kleve geliehen, ein Graf Heinrich habe es ihr jedoch gestohlen. Erst nach neun Jahren will Veldeke das Manuskript zurückerhalten haben. Bemerkenswert ist die Aussage: *dâ wart daz mâre dô gescriben / anders dan obz im wâr bliben* (›Eneas‹, V. 353,11f.). Nach dieser Aussage wäre der Text in einer anderen Weise verfasst worden, wenn er ohne die neunjährige Unterbrechung hätte weiterdichten können; die Arbeitspause hat jedoch zu einem stilistischen Wandel geführt. Ein neunjähriger Abstand ist ein erheblicher Abstand, in dem ein gewisser Stilwandel durchaus mit einiger Plausibilität angenommen werden kann. Im Werk müsste demnach ein deutlich spürbarer Stilwandel an der Stelle zu finden sein, an der Veldeke das Büchlein der

Klever Gräfin überlassen hat. Diese Stelle gibt Veldeke präzise an: *unz daz der hêre ênêas / frowen Lavînen brief gelas* (V. 352,29f.). Diese Stelle – nimmt man die Angabe wörtlich – zielt auf Vers 290,5: *dô hern gesach unde gelas, / daz dar an gescriben was, / dô wart her frô unde sweich* (V. 290,3–5).

Allerdings hat die Forschung bereits vor der Ära, in der ein stilometrisches Instrumentarium verfügbar war, auch mit Skepsis auf diese Angabe reagiert: So notiert etwa Kartschoke (im Nachwort der ›Eneas‹-Ausgabe, 1986), dass kein noch so scharfsinniger Philologe an dieser Stelle einen Bruch bemerkt und eine längere Arbeitspause vermutet hätte. Bastert (1994) hält die Epilog-Angaben zu Ort und Zeit der Klever Hochzeit von Margarethe von Kleve und Landgraf Ludwig III. von Thüringen für falsch. Nach Weicker (2001) ist der Bericht vom Handschriftendiebstahl als Fiktion zu verstehen, die etwa dem Ziel gedient haben könne, den »außerordentlichen Rang des Werks, des Autors und/oder des Adressaten herauszustreichen« (Zitat S. 89). Susanne Bürkle unterstreicht die Funktionalisierbarkeit der Epilog-Angabe:

»Die Anerkennung der Überlegenheit des Meisters erweist zugleich den Auftraggeber – Hermann I. von Thüringen – als Kenner und Experten ambitionierter Dichtkunst. Ein Meisterwerk bedarf eines Meisterdichters wie dieser wiederum eines kongenialen Mäzens. Der Diebstahl inszeniert das Buch als Faszinosum, dessen Einzigartigkeit und dessen Wertschätzung durch den prominenten Gönner und bindet das Werk unhintergebar an seinen Urheber, der allein die konzeptionelle Vollendung des Artefakts zu garantieren vermag. Diebstahlgeschichten über Bücher setzte bereits die antike Literatur topisch zur Auratisierung von Autor und Werk ein, und die in Thüringen endende ›Irrfahrt‹ der ›Eneide‹ (V. 354,21) könnte eine Reminiszenz und eine Art von Referenz an den Stoff und seine antike Herkunft sein« (Bürkle 2015, S. 133; ähnlich Reuvekamp-Felber 2013, S. 69; zum Epilog zuletzt auch Plotke 2017, S. 152–161).

### 3. Der Handschriftendiebstahl als Fiktion – stilometrisch nachgemessen

Mit Hilfe des stilometrischen Instrumentariums, das ich in meiner Dissertation zwischen 1998 und 2001 entwickelt habe (Dimpel 2004), habe ich diese Frage vor geraumer Zeit untersucht. Ein stilistischer Wandel an der angeblichen Bruchstelle war dabei nicht zu entdecken (vgl. Dimpel 2006). In der Zwischenzeit hat die Stilometrie erhebliche Fortschritte gemacht (vgl. exemplarisch Jannidis [u. a.] 2017; Proisl [u. a.] 2018), so dass es angebracht ist, die Frage, ob an der angeblichen Bruchstelle ein stilistischer Wandel aufgespürt werden kann, nochmals zu examinieren. Ich setze dabei auf Burrows' Delta – ein Verfahren, das heute als Basistest für Autorchaftsfragen etabliert ist; mit Hilfe von Delta lassen sich jedoch auch chronologische Studien betreiben.<sup>2</sup>

Für diesen Test wird der ›Eneas‹-Text<sup>3</sup> vor der angeblichen Bruchstelle in sechs Segmente unterteilt, die ungefähr gleich groß sind. Die Segmente 7 und 8 enthalten den Text nach der angeblichen Bruchstelle. Die Bruchstelle liegt also zwischen Segment 6 und Segment 7. Wenn tatsächlich der Text *gescriben / anders dan obz im wâr bliben* (›Eneas‹, V. 353,11f.) worden wäre, so müsste hier eine erhebliche Diskrepanz vorhanden sein.

Bereits in einer raschen Stylo-R Cluster-Analyse wird hier keine Bruchstelle sichtbar:

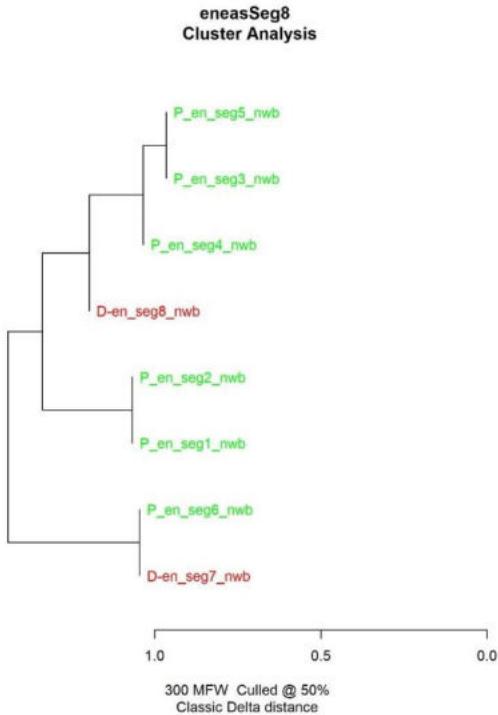


Abbildung 1: Cluster-Analyse mit Stylo-R.

In Abbildung 1 clustern die Segmente 1 und 2 eng zusammen, auch die Segmente 3, 4 und 5 sind recht homogen. Dies gilt auch für die Segmente 6 und 7, obwohl gerade hier der Bruch sein müsste, der nach der Epilog-Anekdote zu erwarten wäre: Die Segmente 6 und 7 dürften, wenn hier ein deutlicher stilistischer Wandel vorliegen würde, nicht am gleichen Ast der Clusteranalyse hängen. Dieser Delta-Test wurde mit Stylo-R durchgeführt (Eder [u. a.] 2017), er beruht auf 300 hochfrequenten Wörtern; der Text wurde mit Hilfe eines Normalisierungswörterbuchs automatisch nachnormalisiert (zu diesem Verfahren vgl. Dimpel 2018c).

Ein genauerer Homogenitätstest wird in Analogie zu Autorschaftstests durchgeführt. Dort ist es üblich, ein Vergleichskorpus mit einigen Texten zusammenzustellen, die von falschen Autoren stammen, und dazu einen

richtigen Vergleichstext des Autors in dieses Vergleichskorpus zu geben. Sodann verwendet man den fraglichen Text als ›Ratetext‹ und prüft, ob das stilometrische Verfahren dazu in der Lage ist, diesen Ratetext dem richtigen Autor zuzuordnen – also quasi den Autor dieses Textes zu ›erraten‹.<sup>4</sup> Dieses Versuchssetting wird hier angepasst: Das ›Eneas‹-Textsegment-7, also das Segment nach der Bruchstelle, wird hier als Ratetext verwendet. Alle übrigen Textsegmente werden in sieben Testreihen jeweils einzeln und abwechselnd als ›richtige‹ Vergleichstexte verwendet, während die sechs übrigen Segmente als Pseudo-Distraktor-Texte dienen. Mit diesen sieben Testreihen wird also ermittelt, welches Segment wie ähnlich zu Segment 7 ist. Exemplarisch: In der ersten dieser sieben Testreihen dient Segment 7 als Ratetext, Segment 1 als Vergleichsziel, die Segmente 2, 3, 4, 5, 6 und 8 werden als Distraktortexte aufgefasst. Da Segment 1 sehr unähnlich zu Segment 7 ist, ergibt sich hier eine Erkennungsquote von 0%.

Auch hier wird der Text mittels Normalisierungswörterbuch präprozessiert. Zudem verwende ich die Bag-of-Words Methode, bei der per Zufalls-generator ein Sample von 5.000 Wörtern aus jedem Textsegment gezogen wird. Um Zufallsschwankungen auszugleichen, werden für jeden Einzeltest 100 Bag-of-Words gebildet. Als Erkennungsquote wird der Mittelwert dieser 100 Tests verwendet: Wenn der ›richtige‹ Text bei 90 Bag-of-Words erkannt wird und in zehn Fällen nicht, so liegt eine Erkennungsquote von 90% vor. Einer der Vorteile dieses Verfahrens ist, dass man in Prozentwerten messen kann, wie ähnlich sich zwei Textsegmente sind. Verwendet werden jeweils 200, 300 und 400 Most-Frequent-Words (MFWs). Wiedergegeben in Abbildung 2 ist der Mittelwert der Erkennungsquote für 200, 300 und 400 MFWs.

Ähnlichkeit von Segment 7 zu	Erkennungsquote	
	Segment 1	0%
	Segment 2	2,3%
	Segment 3	0,7%
	Segment 4	0%
	Segment 5	12%
	Segment 6	76,7%
	Segment 8	15,3%

Abbildung 2: Erkennungsquoten auf Basis von Delta-Distanzen von Segment 7 zu den übrigen Segmenten.

Wie Abbildung 2 zeigt, ist die Ähnlichkeit zu Segment 7 bei den ersten vier Segmenten erwartungsgemäß sehr gering (0% oder kaum darüber). Bei Textsegment 5, also bei etwas größerer chronologischer Nähe, steigt die Erkennungsquote etwas (12%). Die größte Ähnlichkeit besteht zwischen den Segment 6 und 7 (Mittelwert für 200–400 MFWs: 76,7; 200 MFWs: 65%, 300 MFWs: 89%, 400 MFWs: 76%). Segment 8 ist das zweitähnlichste Segment zu Segment 7. Würde man eine große Arbeitspause zwischen 6 und 7 ansetzen, die zu einem stilistischen Wandel führt, dann müsste zwischen 6 und 7 ausgesprochen niedrige Ähnlichkeit vorliegen und eine deutlich höhere Ähnlichkeit müsste etwa zwischen den Segmenten 7 und 8 vorhanden sein. Aber gerade die Segmente 6 und 7 sind besonders homogen, eine Bruchstelle ist nicht messbar. Die Delta-Ergebnisse stimmen mit den älteren Ergebnissen überein – eine Kontrollpeilung mit Karl Eibl (2013, S. 31f.): Ergebnisse sind belastbarer, wenn sie mit verschiedenen Methoden erzielt werden.

Der stilometrische Befund spricht dafür, dass der angebliche Handschriftendiebstahl in den Bereich der Fiktion gehört. Ebenso wie die angebliche wörtliche Übernahme von Vergils Text könnte die Anekdote vom Handschriftendiebstahl in eine Vortragssituation hineingesprochen sein, in der man sich ein Publikum vorstellen darf, in dem einige Hörer über die persönlichen Verhältnisse der angeblich Beteiligten und über die Entstehungssituation des ›Eneas‹ durchaus informiert waren, wodurch sich besondere – komische? – Effekte erzielen ließen. Bumke (1986, S. 700–704) gibt einen

Einblick in übliche Hörerkreise; man darf davon ausgehen, dass ein großer Teil der Rezipienten bei Lesungen mit den Verhältnissen vor Ort eingehend vertraut war.

Dass der angebliche Dieb als ›ein‹ Graf Heinrich vorgestellt wird und nicht genauer bezeichnet werden muss, setzt voraus, dass das Publikum mit dieser Anspielung umzugehen wusste: Es ist gut möglich, dass im Publikum Leute waren, die sowohl die Quellenberufung als auch die Diebstahl-Geschichte durchschauen mussten, weil sie es besser wussten. In der gleichen Weise, wie wir die behauptete Identität mit Vergils Text aus moderner schriftsprachlicher Perspektive als Fiktion und den stilistischen Wandel an der Bruchstelle als nicht-faktisch betrachten können, ist es möglich, dass gut informierte zeitgenössische Rezipienten diese Behauptungen, die beide dem Entstehungskontext des Romans gelten, als Fiktion erkennen konnten. Die markante Engführung dieser Behauptungen im Epilog, in dem die Identitätsbehauptung mit Vergils Text unmittelbar auf die Diebstahl-Fiktion folgt, ist auffällig. Falls es etwa Veldekes Mäzenen bekannt war, dass es schlicht länger gedauert hat, das Buch zu schreiben als zunächst geplant (wie es auch heute noch mitunter der Fall sein mag), dann können durchaus humoristische Rezeptionsimpulse davon ausgehen, wenn man die Schuld daran einem bekannten Gegner der Mäzene als Sündenbock aufbürden kann. Die Verantwortung für die Verspätung würde dann nicht Heinrich von Veldeke tragen, sie würde an einen gräflichen Heinrich delegiert, die Verantwortung für den Inhalt würde Vergil aufgebürdet. Wenn die erste Zuschreibung nicht ernst-seriös ist, wäre ein analoger Rezeptionsmodus für die Quellenberufung bereits vorgeprägt. Der Epilog könnte damit weniger als Musterbild eines ausgestellten Wiedererzählens belastet werden, sondern ebenso gut als Persiflage auf Quellenberufungen.

#### 4. Wiedererzählen und Anderserzählen auf drei Ebenen

Wenn bereits Worstbrock konstatiert hat, dass zumindest aus moderner Perspektive keine Identität von Veldeke und Vergil besteht, wäre zu fragen, auf welcher Ebene Phänomene wie Wiedererzählen oder Anderserzählen angesiedelt sein können. Für ein Anderserzählen sind erhebliche Abweichungen zum Prätext wichtig, die ein rhetorisches Ausgestalten übersteigen.<sup>5</sup> Solche Änderungen könnte man nicht nur entlang der Genetteschen Unterscheidung von *discours*- und *histoire*-Ebene ansiedeln wollen; man könnte auch *discours*-Phänomene einem Anderserzählen zurechnen, wenn etwa die Wertungsstruktur deutlich verändert wird: In der Kemenaten-Szene des ›Erec‹ referiert Chrétien Enide ausführlich und in direkter Figurenrede alle Vorwürfe, die man Erec machen kann, und sie macht sich die Position zu eigen, dass Erec nun tatsächlich seine Ehre erst wieder herstellen muss (Chrétien: ›Erec‹, V. 2540–75); die lange Rede von Chrétien Enide wird bei Hartmanns Enite in einen denkbar kurzen Gesprächsbericht transformiert: von den 35 Versen der französischen Enide bleibt bei Hartmann nicht mehr übrig als ein *und seite imz* (Hartmann: ›Erec‹, V. 3047). Diese Änderung ist durchaus konkordant dazu, dass Chrétien Erec seiner Enide nach der Prüfungsfahrt selbstherrlich von oben herab verzeiht, Hartmanns Erec jedoch seine Frau inständig um Verzeihung bittet (Hartmann: ›Erec‹, V. 6795–99; bei Chrétien V. 4920–31). Dabei wird zumindest die Rhetorik der Suprematie der Figureninteraktion grundlegend umgekehrt – bei dieser Änderung sind sowohl *discours*- als auch *histoire*-Ebene involviert.

Demgegenüber wären für die Frage nach Wiedererzählen oder Anderserzählen drei andere Ebenen zu unterscheiden. Auf einer ersten Ebene lässt sich fragen, ob es sich bei dem Phänomen um eine Entität handelt, die in den Texten als eine objektiv gegebene vorliegt. Ein solches Wieder- oder Anderserzählen lässt sich schriftbasiert kontrollieren: für große Teile von ›Partonopier und Meliur‹ könnte man demnach ein Wiedererzählen konstatieren, für große Teile von ›Eneas‹ oder ›Parzival‹ nicht. Fraglich ist

jedoch, ob eine schriftbasierte Kontrollierbarkeit ein für das Mittelalter angemessenes Konzept ist. Würde man die mittelhochdeutschen Texte einteilen in solche, die auf deskriptiver Ebene größtenteils einem Wiedererzählen zuzuordnen wären, und in diejenigen, die anderserzählt sind oder für die man keine direkten Prätexte ermitteln kann – man denke nur an den ›Lanzelet‹ oder an das ›Nibelungenlied‹ – so hätte das Wiedererzählen wohl keineswegs eine Mehrheit auf seiner Seite.

Als zweite Ebene wäre die Seite der Produktion zu bedenken. Wiedererzählen kann im Text behauptet werden, etwa bei Konrad als ein *erniuwen* (vgl. Worstbrock 1999, S. 129). Dagegen behauptet Wolfram im ›Parzival‹-Epilog, *von Troys meister Cristjân / disem mære hât unreht getân* (V. 827,1f.). Hier wird also explizit anders erzählt als beim prominenten Vorgänger. Bei Veldeke wird ein Wiedererzählen in einem Kontext behauptet, in dem fraglich ist, ob damit ernstlich ein Wiedererzählen präntendiert wird. Die Behauptung des Wiedererzählens und der Textbefund verhalten sich dissonant.

Umso wichtiger wird als dritte Ebene die Frage nach der Rezeption. Da bei vormodernen Texten eine empirische Rezeptionsforschung nicht möglich ist, wird die Ebene der Rezeptionssteuerung und die Frage nach dem Voraussetzungssystem möglicher Rezipienten und der situativen Rahmung wichtig. Bei welchem Informationsstand wird ein Rezipient einen Text einem Wiedererzählen oder einem Anderserzählen zuordnen? Und welche textuellen Verfahren sind dazu geeignet, den Rezipienten eher in die eine oder in die andere Richtung zu dirigieren?

Dabei ist die Unterscheidung zwischen Wiedererzählen und Anderserzählen nicht als eine binäre Unterscheidung aufzufassen, nach der entweder ganz und gar wiedererzählt oder ganz und gar anderserzählt wird. Es sind viele Schattierungen möglich zwischen den Polen eines Übersetzens und eines ausgeprägten Anderserzählens, das lediglich Figurennamen und grobe Plotdetails als Anregung verwendet, damit aber eine andere Geschichte gestaltet wie etwa Ulrichs ›Lanzelet‹ mit dem Motiv der Ginover-Entführung

(vgl. Dimpel 2013, S. 47–54). Recht verbreitet ist es, in manchen Passagen einer Vorlage eng zu folgen und andere Passagen mit einem fremden Input oder eigener Erfindung auszustatten (vgl. Bumke 2005; Lieb 2005; Miedema 2013, S. 107–109).

## 5. Rezeptionssteuerungsverfahren zum Wiedererzählen und Anderserzählen

In diesem Abschnitt werden Möglichkeiten der Rezeptionssteuerung hinsichtlich der Wahrnehmung eines Textes als wiedererzählt oder anders erzählt erörtert. Dazu gehören zum einen der Informationsstand und das Voraussetzungssystem eines möglichen Rezipienten<sup>6</sup> und situative Rahmungen; zum anderen gehören dazu Rezeptionssteuerungsverfahren in den Texten selbst. Bei dieser Skizze handelt es sich um Plausibilitätsüberlegungen – ein Beweis, dass bestimmte Aspekte einer Wahrnehmung als wiedererzählt oder anders erzählt zuträglich sind, kann in der Regel nicht erbracht werden.

Zunächst zum Informationsstand und zum Voraussetzungssystem eines möglichen Rezipienten und situativen Rahmungen:

a) Wenn dem Rezipienten bekannt ist, dass ein Mäzen einem Dichter die Vorlage beschafft hat und wünscht, dass das Werk möglichst getreu in die eigene Sprache übertragen wird, ist die Annahme eines Wiedererzählens naheliegend.

b) Sollte dem Rezipienten hingegen bekannt sein, dass der Mäzen die Arbeit des Dichters auch als Gestalter schätzt und ihm Freiheiten zugesteht, dann könnte dies einem Anderserzählen-Eindruck zuträglich sein. Wenn der Rezipient über keine Informationen darüber verfügt, dass es einen Prätext zum vorgetragenen Werk gibt, wird er auch eher bereit sein, das Werk dem Dichter zuzurechnen.

c) Diese Opposition dürfte auch für den Bekanntheitsgrad des Prätextes gelten: Bei Bibel-Übertragungen und ›sacra poesis<sup>7</sup> etwa war der Spiel-

raum für eigenes Dazu-Erfinden eher gering. Bei weniger bekannten Stoffen könnten Rezipienten es eher für vorstellbar halten, dass Dichter Freiräume bei der Ausgestaltung nutzen.

d) Falls der Rezipient den Prätext kennt und kaum wichtige Abweichungen zwischen Text und Prätext vorliegen, kann der Rezipient ein Wiedererzählen nachvollziehen. Wenn der Rezipient dagegen abweichende Stofffassungen kennt, wird er eher ein Anderserzählen erkennen – etwa dann, wenn ihm eine Fassung von Siegfrieds Jugendvita geläufig ist, die seine Taten beim Schmied Mimir enthält, er aber sodann im ›Nibelungenlied‹ einen starken Fokus auf Siegfrieds höfischer Erziehung in Xanten vorfindet.

e) Daneben wird das poetologische Wissen des Rezipienten eine Rolle spielen: Wer mit klerikalen Dogmen wie *nihil sub sole novum* oder *solus creator est deus* (vgl. hierzu Haug 2008) vertraut ist, wird die Wahrscheinlichkeit eines Wiedererzählens höher einschätzen. Rezipienten, die nichts davon wissen, haben weniger Anlass dazu, dem Dichter ein Anderserzählen oder ein Dazuerfinden nicht zuzutrauen.<sup>8</sup>

f) Besonders wichtig sind die performativen Aspekte der Vortragssituation: Die Präsenzeffekte, die vom selbst vortragenden Autor ausgehen, können dazu beitragen, dass Vortrag und Vortragsinhalt als Einheit wahrgenommen werden. Hörer können auch den Vortragsinhalt dem Vortragenden zurechnen und weniger nach Prätexten fragen. Falls nicht in der Rahmung des Vortrags ein Verweis auf einen Prätext prominent platziert wird, dürfte die Performanz des Auftrittes auf die inhaltliche Leistung des selbst vortragenden Autors fokussieren.

Nun zu den Rezeptionssteuerungsverfahren im Text:

g) Ein direktes Rezeptionssteuerungsverfahren liegt dann vor, wenn affirmative und zuverlässige Aussagen zum Prätext vorliegen. Wenn Gottfried von Straßburg angibt, falsche Textfassungen nicht zu verwenden, um schließlich der richtigen (Thomas) zu folgen (›Tristan‹, V. 131–166), dann suggeriert er damit, dass es bessere oder falsche Fassungen gibt. Der Aufwand bei der Quellenkritik legt nahe, dass er der Quelle eng folgt.<sup>9</sup> Wenn

dagegen Chrétien im ›Erec‹-Prolog die Erzählungen der Fahrenden diskreditiert und ankündigt, Gutes in einen wohlgeordneten Zusammenhang zu bringen, dann wird auf die Andersartigkeit der Quelle und auf Chrétiens Zutun fokussiert.<sup>10</sup>

h) Konkrete, zuverlässige und seriös daherkommende Quellen-Berufungen sind eher geeignet, das enge Verhältnis zwischen Prätext und Folgetext zu verbürgen, als unkonkrete, unseriöse oder unernste Quellen-Berufungen – man denke an den ›Parzival‹, in dem Kyot ausgerechnet für den Umstand, dass Gawan gefrühstückt hat, als Bürge herhalten muss.<sup>11</sup> Eine seriöse Garantieinstanz könnte man durch seriösere Inszenierung mit weit mehr Autorität ausstatten. Eine Fundgrube für solche unernsten Autorisierungstopoi ist Ulrichs ›Lanzelet‹ (vgl. Dimpel 2013, S. 32–43).

i) Als These sei noch notiert, dass ein ausgestelltes Erzähler-Ich, das mit Wertungen, Lehrhaftem und Bemerkungen auf Metaebene auffällig in Erscheinung tritt, ebenfalls den Verdacht schüren kann, dass der Autor sein eigenes Zutun nicht nur auf die rhetorische Formung beschränkt, sondern auch auf die *materia* ausdehnt. Das mag auf den ersten Blick überraschend sein. Vermutlich wird jedoch bei einem solchen Erzählen der Blick auf die Art des Erzählens und auf die *origo* der Erzählung gelenkt; eine solche Selbstreferentialität kann Anlass für einen Reflexionsvorgang des Rezipienten über das Was und Wie des Erzählens sein. Das gilt vor allem dann, wenn die Wertungen des Erzählers nicht übereinstimmen mit der evaluativen Struktur.<sup>12</sup> Eine Schiefelage zwischen auktorialer Wertung und dem, was eigentlich erzählt worden ist – axiologische Unzuverlässigkeit also (zum Begriff vgl. Kindt 2008, S. 48–51) –, kann insgesamt den Verdacht eines unzuverlässigen Erzählens evozieren. Und wenn ein Erzählen sonst als unzuverlässig wahrnehmbar ist, wird elizitiert, dass die Erzählerstimme auch bei Quellenangaben nicht seriös sein könnte – je nachdem, wie ernst oder humorig im Kontext der Quellenberufung erzählt wird. Axiologische Diskrepanzen verweisen auf die besonderen Spezifika der Erzählerstimme, die wiederum auf Metaebene die Machart des Textes fokussieren. Die Meta-

ebene – die Ebene also, auf der Aussagen über die Quellen des Textes möglich sind – wird man vermutlich eher dem Autor als einer Quelle zurechnen.

Zum Konzept der Rezeptionssteuerung sei noch angemerkt, dass mit dem Vorhandensein eines Rezeptionssteuerungsverfahrens in einem Text keinesfalls einhergehen muss, dass sich alle Rezipienten zu einer entsprechenden Reaktion veranlasst sehen; insbesondere dann nicht, wenn ein Rezeptionssteuerungsverfahren in die eine und ein anderes Rezeptionssteuerungsverfahren in eine gegenläufige Richtung zielt. Wenn viele Rezeptionssteuerungsverfahren in die gleiche Richtung weisen, dann dürfte die Wahrscheinlichkeit für einen entsprechenden Rezeptionseffekt mutmaßlich steigen, auch wenn Prognosen über ein konkretes Rezeptionsverhalten immer spekulativ bleiben.

Wenn die vorstehenden tentativen Überlegungen zumindest in Teilen zutreffend sind, dann wäre damit dargetan, dass es sich weder bei der Annahme des Wiedererzählens noch bei der Annahme des Anderserzählens generell um den einen grundsätzlich ›richtigen‹ Rezeptionsmodus für mittelhochdeutsche Texte handelt, sondern dass je nach dem Voraussetzungssystem des jeweiligen Rezipienten und je nach den Rezeptionssteuerungsverfahren im konkreten Text ein breiter Korridor möglich ist; zudem ist es denkbar, dass einige Passagen (oder etwa auch die Gestaltung einzelner Figuren) eher dem einen oder dem anderen Konzept zugeschrieben werden können.

Zum letzten Punkt (i) sei noch ergänzt, dass Worstbrock (1985) selbst metanarrative Einlassungen des Erzählers anders konzeptualisiert und sie in den Kontext einer *dilatatio* stellt; auch Glauch (2009, S. 180f.) fasst in Anschluss an Worstbrock solche selbstreferentiellen metanarrativen Erzähleräußerungen als wahrheitsneutrale Oberflächenphänomene auf, von der die quellentreue Wiedergabe auf *materia*-Ebene nicht tangiert sei. Solche Grenzziehungen, nach denen Rezipienten die *materia* der Quelle und die Oberfläche dem *artifex* zurechnen könnten, scheinen mir von

einem modernen zweipoligen Denken geprägt zu sein; ein solches Denkmuster wäre hinsichtlich der poetologischen Unterscheidungen doch sehr voraussetzungsreich; eine Alternative wäre eine Wahrnehmung als Ganzheit, an der sowohl der Autor als auch die Quelle einen Anteil haben.

Der kognitive Apparat des Menschen scheint eine gewisse Anfälligkeit dafür zu haben, ähnliche oder benachbarte Entitäten nicht stets auseinanderzuhalten; in der Kognitiven Psychologie wird unterschieden »zwischen der Güte des Gedächtnisses für das einzelne Objekt (item-spezifisches Gedächtnis) mit seinen Merkmalen und der Güte der Zuordnung zum Kontext [...] (item-relationales Gedächtnis). Quellenverwechslungen sind eine tückische Form von Gedächtnisfehlern, da man leicht von der empfundenen Güte des einen Abrufs auf die Verlässlichkeit des anderen Abrufs schließt.« (Wentura/Frings 2013, S. 112f.) Wentura und Frings illustrieren den Begriff ›Quellenverwechslung‹ anhand des Donald-Thomson-Falls, bei dem ein Vergewaltigungsopfer eine sehr präzise Personenbeschreibung des Gedächtnispsychologen Thomson gegeben hat, den das Opfer, wie sich danach gezeigt hat, nicht bei der Tat, sondern zuvor im Fernsehen gesehen hatte (Wentura/Frings 2013, S. 176f.; zum ›Falschinformationseffekt‹ vgl. ebd., S. 176–179).

Harald Haferland hat im Kontext seiner Überlegungen zum metonymischen Erzählen Verknüpfungsstrategien vorgeführt, wie man sie noch im Mafiafilm ›Goodfellas‹ findet, wenn Robert de Niro die Telefonzelle demoliert, in der er erfahren hat, dass sein Bruder tot ist (Haferland 2009, S. 52). Warnungen vor kausal unpräzisen Kurzschlüssen wie »Töte nicht den Boten« reagieren darauf, dass Menschen dazu neigen, Nachrichten von Ereignissen mit den Personen oder Entitäten wie Telefonzellen zu verknüpfen, die beim Eintreffen der Nachricht präsent sind. Mit solchen Erkenntnissen kann man nicht nur dafür argumentieren, dass metanarrative Aussagen nicht auf Oberflächenphänomene limitiert bleiben, sondern dass Rezipienten solche Aussagen durchaus auch auf die *histoire*-Ebene beziehen können – etwa dort, wo ein Hartmann von Aue Aussagen über im Geist

erfundene Pferde trifft; dazu im letzten Abschnitt dieses Beitrags. Vielmehr können solche Erkenntnisse auch auf die Vortragssituation (Punkt f) bezogen werden: Eine naheliegende Erinnerung eines Rezipienten wird eine enge Verknüpfung mit dem Vortragenden, dem Vortragsraum und vielleicht mit der Bewirtung und dem Gastgeber herstellen. Noch heute bleiben nach einem Theaterbesuch vorwiegend Handlung, Schauspieler und Bühnenbild, vielleicht auch Sitze und Geruch im Theater als Gesamteindruck präsent. Autor und Regisseur wird man sich vorwiegend dann merken, wenn man mit den Namen bereits vertraut ist; das Wissen um die Quelle des Stückes wird in der Regel wenigen Spezialisten vorbehalten sein.

## 6. Enites Pferd als mentale Konstruktion

Im letzten Abschnitt soll nun in einem konkreten Text exemplarisch analysiert werden, welche Ausformungen Rezeptionssteuerungsverfahren hinsichtlich einer seriösen Quellenberufung und hinsichtlich metanarrativer Ausführungen annehmen können – als Beispiel seien die einschlägigen Passagen im Kontext der *descriptio* von Enites Zelter im ›Erec‹ gewählt, die auch Worstbrock im *dilatatio-materiae*-Aufsatz (1985) diskutiert hat. Zwar wird bei Hartmann das eigene Zutun zumindest graduell nicht in gleicher Weise offensiv ausgestellt wie im ›Parzival‹ oder im ›Lanzelet‹. Aber immerhin nennt sich Hartmann im ›Wein‹-Prolog an prominenter Stelle selbst; eine Referenz auf Chrétien sucht man hier vergebens. Hartmann fokussiert dort auf Person, Bildung und Stand des Dichters, nicht auf die Stofftradition oder auf den Prätext. Eine Chrétien-Referenz findet man in der Mitte des ›Erec‹, jedoch nicht etwa an einer zentralen Stelle wie der Kemenatenszene, sondern verbürgt wird mit Chrétiens Autorität die periphere Information, dass der Wald, in den Erec nach dem Abschied von Guivreiz reitet, der Wald ist, in dem Artus auf die Jagd geritten ist:

als er des morgens [schiert von dan]

.....

[als uns der âventiure] sage  
von dem tugentrîchen zalt,  
kam er in einen schoenen walt,  
dar in der kûnec Artûs  
von Tintajôl sinem hûs  
was geriten durch jaget,  
alse uns Crestiens saget,  
mit schoener massenîe.

(Hartmann: ›Erec‹, V. 4629,5–13).

Hartmanns Quellenberufung gilt also einem ähnlich unwichtigen Detail wie die erste Kyot-Berufung bei Gawans Frühstück im ›Parzival‹. Ein *meister* (ohne explizite Wiederholung, dass es sich um Chrétien handelte), wird auch in den Versen 7299, 7462 und 7893 erwähnt; später werden abermals wenig zentrale Informationen mit einer *meister*-Referenz beglaubigt, hier jedoch mit dem verunsichernden Zusatz, dass die Quelle auch lügen könnte:

alsô vuorte er si dan,  
die vrouwen und die zwêne man,  
ûf eine stiege,  
der meister enliege,  
in ein sô schoene palas [...].

(Hartmann: ›Erec‹, V. 8198–8202).

Hartmann erzählt insgesamt 500 Verse lang von Enites Pferd, Sattel und Satteldecke; dennoch behauptet er, um Kürze zu ringen: *sô wil ich iuch wizzen lân / ein teil, wie er geprüvet was, / als ich an sinem buoche las, / sô ich kurzlîchest kan* (V. 7489–92). Bei diesem *brevitas*-Topos handelt es sich um eine kontrafaktische Aussage; selbst eine 60 Verse umfassende *descriptio* wie bei Chrétien ist nicht kurz. Der wunderliche *brevitas*-Topos veranlasst den Rezipienten zum Level-Switching (Begriff nach Haferland 2014, S. 72), so dass er die poetische Gestaltung des Werks wahrnimmt.

Dass Hartmann sein Handeln als Erzähler in der Pferde-*descriptio* prominent profiliert, ist häufig diskutiert worden; (vgl. etwa Worstbrock 1985; Ridder 2001, S. 546–551; Schnyder 2001; Bürkle 2007, S. 153–169;

Strittmatter 2013, S. 228–267; Huber 2018). Bemerkenswert sind die Referenzen auf Quellen und auf wahrheitsverbürgende Instanzen. Bereits die Herkunft des Pferdes innerhalb der erzählten Welt ist in diesem Kontext bemerkenswert: Sein Vorbesitzer ist ein Zwerg, der als »wild« beschrieben wird (V. 7396) – man denke an die Diskussion um den *wilden vunt* im ›Parzival‹-Prolog und an Gottfrieds Replik *der maere wildenaere* (vgl. exemplarisch Schmid 2002; Dimpel 2015, S. 294f. u. 321–324); »wild« wird hier zum Gegenstand einer poetologischen Diskussion (zur Poetik der Wildheit in der Pferde-*descriptio* vgl. Huber 2018, S. 126f.). Für das Sattelzeug zeichnet *ein meister, hiez umbrîz* (V. 7470) verantwortlich; auch hier hat die Forschung metanarrative Anspielungen verortet (zu *umbrîz* vgl. Lutz 1996, S. 42, sowie insbesondere den Kommentar von Scholz zu V. 7462–7475 in der ›Erec‹-Ausgabe, 2007; Strittmatter 2013, S. 252–255).

Unterstrichen sei hier, dass eine nahezu metaleptische Kontamination zwischen der intradiegetischen Ebene, dem wilden Zwerg als Quelle des Pferdes, und der Metaebene des Erzählvorgangs durch die unmittelbare Abfolge angedeutet wird: Denn unmittelbar vor der Nennung des wilden Zwergs geht es ganz explizit um metanarrative Überlegungen im Rahmen eines exorbitant ausgebauten Überbietungstopos, der bereits durch seinen mehrfachen ›Wenn‹-und-›Als ob‹-Modus Nähe zu nonfaktischen Gedankenspielen ausstellt: Wenn ein *werltwîser man* (V. 7368) mit all seinem Vermögen, Entitäten kraft seiner Gedanken auszusinnen und zu berechnen, acht Jahre dafür aufwenden würde, ein derart schönes Pferd auszu-denken, und wenn dieser Gelehrte sodann die Macht hätte, den mentalen Entwurf zur *materia* werden zu lassen und es zu betrachten: Selbst wenn er nun noch Korrekturen vornehmen könnte, so wäre doch diese erdachte und materialisierte Gestalt so vollkommen, dass nicht das Geringste zu korrigieren wäre:

daz von sîner meisterschaft  
ein werltwîser man,  
der aller dinge ahte kan,

- 7370 niht bezzers betrahte,  
 ob er in sīner ahte  
 aht ganzer jâre sæze  
 unde niht vergæze,  
 wan daz erpruoftē sīn muot  
 7375 ein pherit schoene und volle guot:  
 alsô was ez gestalt.  
 und ob er danne den gewalt  
 von dem wunsche hæte,  
 daz ez belibe stæte,  
 7380 swes er dar zuo gedæhte,  
 und swenne er'z vollebræhte,  
 daz er'z vür sich stalte  
 und er von sīnem gewalte  
 dar abe næme,  
 7385 swaz dar an im missezæme,  
 alsô was ez vollekomen  
 daz er dar abe niht hete genomen  
 also grôz als umbe ein hâr.  
 (Hartmann: ›Erec‹, V. 7367–88)

Das umkreist explizit die Beschaffenheit von fiktiven Entitäten.<sup>13</sup> Das Vergleichspferd ist ausgedacht, als mentale Konstruktion erschaffen und im Geist jahrelang optimiert – es ist gerade nicht aus einem Prätext oder aus einer anderen Quelle entnommen; das von Hartmann erzählte Pferd ist dem optimalen Vergleichspferd zumindest ebenbürtig (V. 7370). Fokussiert wird damit auf die Leistung der erfindenden Konstruktionsgabe von Denker und Dichter gleichermaßen. Der *werltwīse* ist gerade kein Schriftgelehrter<sup>14</sup> auf Quellensuche, der in Gottfriedscher Manier in Bibliotheken sucht; er erzeugt das Pferd vielmehr in seinem *muot* (V. 7374). In Anlehnung an Haugs Diktum zum ›Iwein‹-Prolog, in dem Haug eine explizite »Überlegenheit der Literatur über bloße Faktizität« sieht (Haug 1985, S. 126), kann man anhand von Hartmanns mentalem Kunstpferd die Überlegenheit der mentalen Konstruktionsarbeit des dichterischen Ingeniums über quellengebundene Mimesis postuliert sehen.

Unmittelbar nach der mentalen Konstruktion des optimalen Pferdes kommt Hartmann zur Frage der Wahrheit des Erzählten; er lässt eine hypothetische Einrede zu: *gih̄t ieman: ›er enhât niht wâr‹* (V. 7389). Bereits der Ort dieser Einrede ist treffend: Nicht etwa andere zentrale Passagen oder nur rein rhetorische Erweiterungen von Beschreibungen werden mit einer Diskussion um die Wahrheitsfrage ausgestattet, sondern die Behauptung, dass ein optimales Pferd als beschriebenes Objekt auf mentalem Weg ausgedacht und erschaffen werden kann, und dass Enites erzähltes Pferd nicht weniger gut ist.

Umso bezeichnender ist es, wenn Hartmann ankündigt, auf eine solche Einrede hin genauer Auskunft zu erteilen: *dem bescheide ich die rede baz* (V. 7390). Es folgt jedoch gerade keine Wahrheitsgarantie, keine Quellenberufung, keine Autorität wie Chrétien bürgt für Hartmanns Pferd. Vielmehr ist es das Hartmannsche Ich, das in *rede* genauer Bescheid geben will.<sup>15</sup> Die Bürgschaft, die dazu herhalten muss, um skeptische Rezipienten davon zu überzeugen, dass *diu rede wese ungelogen* (V. 7392), ist weiterhin nichts anderes als fiktionale Rede: Eine Geschichte vom wilden Zwerg, dem das Pferd vor seiner Höhle weggenommen wurde.

Wenn zuvor erzählt wurde, dass ein *wertwîser man* (V. 7368) acht Jahre für das Ersinnen eines optimalen Pferdes aufwenden kann, dann wird damit implizit zugleich auch der Aufwand für das Ersinnen von Geschichten und damit ihr künstlerischer Anspruch unterstrichen. Hartmann demonstriert seine Erzählkunst mit der wilden Geschichte über die wilde Pferdeherkunft, die eben nicht ein Objekt von einem Prätext übernimmt, sondern er reichert seine Geschichte mit eigener wilder *materia* an und er verwendet diese Erzählung als Garantieinstanz für seine Erzählung.<sup>16</sup>

Nun wird ein Buch-Topos in den *brevitas*-Topos inseriert:

ouch tuot daz mînem sinne kranc,  
daz ich den satel nie gesach:  
wan als mir dâ von bejach,  
von dem ich die rede hân,

sô wil ich iuch wizzen lân  
ein teil, wie er geprüvet was,  
als ich an sînem buoche las,  
sô ich kurzlichest kan.

(Hartmann: ›Erec‹, V. 7485–92)

Auch die *buoch*-Referenz bleibt hier recht vage; bereits in Vers 7462 (*als uns der meister seite*) wird Chrétien nicht genannt. Die oben zitierte Chrétien-Referenz liegt hier fast 3.000 Verse zurück (V. 4629,12). Die Einbettung in den offensichtlich unzutreffenden *brevitas*-Topos bringt den Buch-Topos mit einer unzutreffenden Aussage in Verbindung. Verbürgung, Autorisierung von fiktionaler Rede und von fiktiven Entitäten wird hier zum Gegenstand der Reflexion und des Spottes.

Danach will der fiktive Rezipient versuchen, Details zu erraten, die doch dem Wissen bzw. der Erfindungsmacht des Autors vorbehalten sind, wie etwa, dass Hainbuche und Gold beim Reitzug verwendet wurden (vgl. auch Schnyder 2001, S. 147f.; Worstbrock 1985, S. 26f.). Hartmann jedoch zeichnet eine haushoch überlegene Erzählerfigur und desavouiert die Textkompetenz des textinternen Rezipienten:<sup>17</sup> Der Sattel ist nicht aus konventioneller *materia*, nicht aus einer einfachen Hainbuche, wie sie überall zu finden ist, sondern aus Elfenbein und Edelstein (V. 7528f.); vor allem aber besteht er aus Geschichten: aus den Geschichten von Eneas, Dido und Lavinia (V. 7545–80) – auch hier besteht eine fiktive Entität aus fiktionalem Textmaterial, eine weitere Referenz auf die Literaturhaftigkeit.

Dieser Sattel ist nicht aus Buche, er ist vielmehr ein Buch, ein Weltbuch;<sup>18</sup> Sattel und Satteldecke enthalten neben der Literatur auch alle Wunder der Welt (V. 7589) und alles unter dem Himmel, die vier Elemente, alle Tiere, die menschliche Schöpfung, das Meer und alles darin, insbesondere die Meerwunder. Bürkle (2007, S. 156) sieht neben drei weiteren Instanzen in der Pferde-*descriptio* (dem ›hypothetischen Meister des Pferdes‹, dem »Meister des Sattels« und dem »alles beherrschenden Meister des Buches«) hier einen weiteren Meister, einen Textilkünstler, am Werk, »dessen Werk sich als *creatio ex nihilo* eines *artifex* begreifen lässt. [...]

Zumindest was die *creatio* betrifft, scheinen Gott und Wortkünstler analog«. (Bürkle 2007, S. 161)

Bei einer weiteren fiktiven Entität wird die Frage gestellt, wer die Namen der Meerwunder nennen könnte – wobei es hier oszilliert, ob die Wunder im Buch im Buch oder nur die Wunder im Buch<sup>19</sup> gemeint sind: *wer tæte mir der namen kunt? / welt ir si gerne erkennen / und kunnen genennen, / dar zuo suochet iu einen man, / der iu si wol genennen kan* (V. 7615–19). Gefragt ist hier ein Gewährsmann: eine Quelle, ein Kundiger mit Autorität, doch die Suche nach einem Gewährsmann, der Auskunft gibt über diese Entitäten im Buch, wird abgewiesen: Der fiktive Rezipient möge sich selbst um die *inventio* bemühen, er soll selbst die Quelle aufsuchen, und zwar keine außertextuelle, sondern eine intradiegetische Quelle: das Meeresufer. Er möge den Meerwundern befehlen, heraufzukommen, und, falls diese etwa aus metaleptischen Gründen nicht gehorchen wollen, möge er selbst im intradiegetischen Meer hinuntertauchen. Doch weil dies unmöglich ist, wird damit noch mehr ausgestellt, dass als Wissensquelle nur Hartmann in Frage kommt. Die Nachprüfbarkeit von auktorialem Wissen wird demen­tiert mit Hinweis auf unzugängliche Fundorte und darauf, dass Fundorte selbst einen fiktionalen Status haben. Eine weitere Verbürgung der Informationen jenseits des Textes selbst wird damit ebenfalls abgewiesen.

Hartmann brennt an dieser Stelle ein Feuerwerk ab mit zahlreichen metanarrativen Informationen, die auf seine Hoheit beim Gestalten der erzählten Welt verweisen. Aus anderer Quelle als von ihm sind Informationen über das Buch nicht zu haben. Dass gelegentlich eine Quelle erwähnt wird, etwa fast 3.000 Verse zuvor Chrétien, von dem Hartmann die wenig brisante Information haben will, dass Artus in einem bestimmten Wald jagen war, wird von diesem Feuerwerk deutlich überdeckt: Fokussiert wird darauf, dass Hartmann als Schöpfer seines Buches selbst verantwortlich zeichnen will.

## Anmerkungen

- 1 Dass eine behauptete Inhaltsgleichheit nicht nachvollzogen werden kann, ist keineswegs ausschließlich ein Phänomen der Vormoderne; vgl. hierzu Miedema 2013, S. 110: Auch die von modernen Autoren behauptete Originaltreue »und der durch wissenschaftliche Diskussionen nachgewiesenen Differenzen« rufe häufig Irritationen hervor.
- 2 Vgl. zur Anwendbarkeit von Burrows' Delta allgemein Burrows 2002, Burrows 2003, Eder/Rybicki 2011, Eder 2013, Jannidis/Lauer 2014, Eder 2015, Evert [u. a.] 2015, Evert [u. a.] 2016; zur Anwendbarkeit bei mittelhochdeutschen Texten vgl. Viehhauser 2015, Büttner [u. a.] 2017, Dimpel 2018a, Dimpel 2018b und Dimpel [u. a.] 2019.
- 3 Der digitale Text basiert auf der Kartschoke-Ausgabe von 1986.
- 4 Vgl. zu dem Verfahren etwa Burrows 2002; meine Implementierung ist in Dimpel 2018a ausführlich dokumentiert; verwendet wurden eigene Delta-Routinen, die ich in Perl programmiert habe.
- 5 Vgl. hierzu etwa die Analyse von de Bruynes ›Tristan‹-Erzählung in Schumann 2013.
- 6 Während einige Studien zur Figurenanalyse und zur Rezeptionssteuerung mit Begriffen wie ›impliziter Leser‹, ›Musterleser‹, ›Modell-Leser‹ oder ähnlichen Konzepten operieren (vgl. etwa Iser 1976, S. 54; Iser 1994, S. 9; Jannidis 2004, S. 31; Barthel 2008, S. 15f.), stellt Hillebrandt 2011, S. 43–60, die Relevanz solcher Konzepte in Frage. Für Rezeptionssteuerungsfragen sind insbesondere Konzepte problematisch, die auf einen idealen Rezipienten mit hoher Textkompetenz bauen (so etwa Barthel, ebd.; Schneider 2002, S. 155; Rabinowitz 1977, S. 133–141). Denn je mehr ein Rezipient dazu in der Lage ist, auch manipulative Textstrategien zu durchschauen, umso mehr hat er die Option, über Steuerungsverfahren zu reflektieren und sich diesen zu entziehen – etwa bei Aspekten, die auf eine emotionale Mobilisierung hin ausgerichtet sind. Die Beschreibung von Rezeptionssteuerungsverfahren in einem Text ist dann sinnvoll, wenn zur Entstehungszeit des Textes mit einer hinreichenden Anzahl von möglichen Rezipienten zumindest grundsätzlich gerechnet werden kann, die sich den Rezeptionssteuerungsverfahren nicht bewusst entziehen und sich, umgangssprachlich formuliert, auf den Text einlassen. Dennoch ist mit einer Vielzahl an Rezipienten mit verschiedenen Voraussetzungssystemen (vgl. zum Begriff Schneider 2000, S. 17) zu kalkulieren – Rezipienten können etwa nur wenig oder aber in hohem Maß literarisch bewandert sein. Je nach Fragestellung ist es hilfreich, verschiedene plausible Voraussetzungssysteme möglicher Rezipienten zu bedenken. Zur

- Rezeptionssteuerung vgl. auch Dimpel 2011, S. 64–126, Hillebrandt/Kampmann 2014, Dimpel/Velten 2016.
- 7 Vgl. zum Wiedererzählen im Bereich der Biblepik Köbele 2017, S. 167–173, die hier ein dreistelliges Feld von *materia*, Form und Sinn verortet [zum *materia*-Begriff s. o.].
- 8 Bei den klerikal gebildeten Schriftkundigen ist es wahrscheinlicher, dass sie mit diesen Dogmen vertraut sind; zugleich verfügen gerade die Schriftkundigen überhaupt über Kompetenz, schriftbasiert kontrollieren zu können, inwieweit Prätext und Folgetext homogen oder heterogen sind.
- 9 Dass Gottfried bei der Inspirationsbitte im Literaturkurs seine eigene Leistung weniger bescheiden inszeniert, stellt wiederum eine gegenläufige Textstrategie dar; vgl. Klein 2006, S. 86f. Bürkle 2015, S. 138, hat darauf hingewiesen, dass Gottfried weder Thomas noch Breri folgt: »das eine Buch, das nur der Gottfriedsche Autor kennt, bleibt eine Leerstelle. Wir treffen mit dem einen Buch auf eine Art ›Kyotkonstruktion‹, wie in Wolframs ›Parzival‹ auf eine fingierte Quelle, die Gottfried als Metonymie der Übertrumpfung latent gegen Thomas ausspielt.«
- 10 Vgl. Haug 1985, S. 100–105. Die Distanznahme zu den Prätexten ist hier umso größer, als sie zugleich die Schwelle zwischen Mündlichkeit und konzeptioneller Schriftlichkeit markiert.
- 11 Vgl. zu Kyot Knapp 2009, S. 178, Ridder 1996, Kellner 2009, S. 182–185, Dimpel 2015, S. 318–324.
- 12 Viele Beispiele für ein derartiges Erzählen finden sich in Kragl 2012; vgl. auch Reich/Schanze 2018.
- 13 Vgl. Bußmann 2011, S. 125: »Eigentlicher Ursprung für die *descriptio* ist damit in jedem Fall ein vorgängig entwickeltes mentales Bild.« Schnyder 2001, S. 144, konstatiert eine *creatio* »im Kopf des Weisen«.
- 14 Bürkle 2007, S. 158f., bezeichnet den *werltwisen* als einen mit Schulwissen ausgestatteten Gelehrten und unterstreicht den Gegensatz zu dem *wercwisen meister Umbriz*, der »sich mit der ›Schöpfung‹ einer uneinholbaren schönen ›Kreatur‹ abmühte«. Huber 2018, S. 123, bezeichnet das Kunstpferd als »Erfindung eines universal gelehrten Philosophen-Künstlers [...], und zwar im Potentialis.« Dass der Schriftgelehrte im ›Parzival‹-Prolog (*wise man*; V. 2,5) nicht unbedingt positiv zu sehen ist, haben Powell 2009 und Dimpel 2015 unterstrichen.
- 15 Mit stärkerem Bezug auf Chrétien bei Schnyder 2001, S. 147f.: »Der Zuhörer wird zum Erzähler, dieser wird zum Zuhörer. Eine Umkehrung, in der sich die Lektüresituation Hartmanns gegenüber seiner Quelle seltsam wiederholt.«

- 16 Vgl. auch Huber 2018, S. 129f.: »die poetologischen Wildheit-Signale [...] werden auf verschiedenen Textebenen angesiedelt: im legitimationsbedürftigen arthurischen Stoffbereich; in der Rechtfertigung der Freiheiten fiktionaler Rede, welche sich gegen den Kanon der schulmäßigen Künste zu behaupten hat.«
- 17 Pérennec 2009, S. 183, spricht stattdessen von einem »Möchte-gern-Assistenz-erzähler«. Weniger überzeugend sieht Bürkle 2007, S. 165, einen Disput zwischen schreibendem Autor und mündlichem Erzähler.
- 18 Strittmatter 2013, S. 256, weist darauf hin, dass die »vier Positionen, die das Erzählte auf dem Pferdesattel einnimmt, [...] in ihrer spiegelbildlichen Anordnungen zu den vier [...] Abschnitten des Erec-Romans (Aufstieg und Fall des Paares – Cursus I – Cursus II – Vollkommener Ehrgeiz des Paares) in Beziehung gesetzt werden« können. Der Sattel als Kunstobjekt wäre damit ein meta-poetologischer Spiegel der Erzählung selbst. Im Weiteren verfolgt Strittmatter die These, dass Sattel, Sattelkissen, Satteldecke und Überdecke die Minneproblematik des ›Erec‹ im Bildprogramm reproduzieren (S. 256–265).
- 19 Präziser: Ob die Wunder in der Satteldecke, also die Wunder im Weltbuch in Hartmanns Buch gemeint sind oder weniger verschachtelt nur die Wunder in Hartmanns Buch, also die Wunder der ›echten‹ erzählten Welt.

## Literaturverzeichnis

### 1. Primärliteratur

- Chrétien de Troyes: Erec und Enide. Übers. und eing. von Ingrid Kasten, München 1979 (Klassische Texte des romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben 17).
- Hartmann von Aue: Erec. Hrsg. von Manfred Günter Scholz. Übers. von Susanne Held, Frankfurt a. M. 2007 (Bibliothek des Mittelalters 5).
- Gottfried von Straßburg: Tristan. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Nach dem Text von Friedrich Ranke. Neu hrsg, übers., mit einem Stellenkommentar versehen und einem Nachwort von Rüdiger Krohn, Stuttgart 1990 (RUB 4471–73).
- Heinrich von Veldeke: Eneasroman. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, nach dem Text von Ludwig Ettmüller ins Neuhochdeutsche übers., mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort von Dieter Kartschoke, Stuttgart 1986 (RUB 8303).
- Wolfram von Eschenbach: Parzival. Studienausgabe, 2. Aufl, mittelhochdeutscher Text nach der sechsten Ausgabe von Karl Lachmann. Übersetzung von Peter Knecht. Mit Einführungen zum Text der Lachmannschen Ausgabe und in Probleme der Parzival-Interpretation von Bernd Schirok, Berlin/New York 2003.

## 2. Sekundärliteratur

- Barthel, Verena: Empathie, Mitleid, Sympathie. Rezeptionslenkende Strukturen mittelalterlicher Texte in Bearbeitungen des Willehalm-Stoffs, Berlin/New York 2008 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 50).
- Bastert, Bernd: *dô si der lantgrave nam* – Zur ›Klewer Hochzeit‹ und der Genese des Eneas-Romans, in: *ZfdA* 123 (1994), S. 253–273.
- Bürkle, Susanne: ›Kunst‹-Reflexion aus dem Geiste der *descriptio*. Enites Pferd und der Diskurs artistischer Meisterschaft, in: Braun, Manuel/Young, Christopher (Hrsg.): *Das fremde Schöne. Dimensionen des Ästhetischen in der Literatur des Mittelalters*, Berlin/New York 2007 (TMP 12), S. 143–170.
- Bürkle, Susanne: Der Meister-Diskurs in der volkssprachlichen Literatur um 1200. Handwerkliche Kompetenz und artistische Valorisierung, in: Andersen, Elizabeth [u. a.] (Hrsg.): *Literarischer Stil. Mittelalterliche Dichtung zwischen Konvention und Innovation; XXII. Anglo-German Colloquium Düsseldorf*, Berlin/Boston 2015, S. 119–139.
- Büttner, Andreas [u. a.]: »Delta« in der stilometrischen Autorschaftsattribuion, in: *Zeitschrift für digitale Geisteswissenschaften* 2 (2017) ([online](#)).
- Bumke, Joachim: *Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter. Band 2*, München 1986 (dtv 4442).
- Bumke, Joachim: *Wolfram von Eschenbach. 8., völlig neu bearb. Auflage*, Stuttgart 2004 (Sammlung Metzler 36).
- Bumke, Joachim: Retextualisierungen in der mittelalterlichen Literatur, besonders in der höfischen Epik. Ein Überblick, in: *ders./Peters* 2005, S. 6–46.
- Bumke, Joachim/Peters, Ursula (Hrsg.): *Retextualisierung in der mittelalterlichen Literatur*, Berlin 2005 (ZfdPh, Sonderheft zum Bd. 124).
- Burrows, John F.: ›Delta‹. A Measure of Stylistic Difference and a Guide to Likely Authorship, in: *Literary and Linguistic Computing* 17,3 (2002), S. 267–287 ([online](#)).
- Burrows, John F.: Questions of Authorship: Attribution and Beyond. A Lecture Delivered on the Occasion of the Roberto Busa Award, ACH-ALLC 2001, New York, in: *Computers and the Humanities* 37 (2003), S. 5–32.
- Bußmann, Britta: *Wiedererzählen, Weitererzählen und Beschreiben. Der ›Jüngere Titurel‹ als ekphrastischer Roman*, Heidelberg 2011 (Studien zur historischen Poetik 6).
- Cormeau, Christoph/Störmer, Wilhelm: *Hartmann von Aue: Epoche – Werk – Wirkung*, München 1993 (Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte).
- Dimpel, Friedrich Michael: *Computergestützte textstatistische Untersuchungen an mittelhochdeutschen Texten*, Tübingen 2004.

- Dimpel, Friedrich Michael: Der Verlust der ›Eneas‹-Handschrift als Fiktion? Eine computergestützte textstatistische Untersuchung, in: *Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik* 61 (2006), S. 87–102.
- Dimpel, Friedrich Michael: Die Zofe im Fokus. Perspektivierung und Sympathiesteuerung durch Nebenfiguren vom Typus der Confidante in der höfischen Epik des hohen Mittelalters, Berlin 2011 (Philologische Studien und Quellen 232).
- Dimpel, Friedrich Michael: Freiräume des Anderserzählens im ›Lanzelet‹, Tübingen 2013 (Beihefte zum Euphorion 73).
- Dimpel, Friedrich Michael: *daz safer ime golde* – Der ›Parzival‹-Prolog zwischen Wiedererzählen und Anderserzählen, in: *ZfdA* 144 (2015), S. 294–324.
- Dimpel, Friedrich Michael/Velten, Hans Rudolf: Techniken der Sympathiesteuerung in Erzähltexten der Vormoderne – Potentiale und Probleme, Heidelberg 2016 (Studien zur historischen Poetik 23).
- Dimpel, Friedrich Michael: Ein Delta-Rätsel: Nicht-normalisierte mittelhochdeutsche Texte, Z-Wert-Begrenzung und ein Normalisierungswörterbuch. Oder: Auf welche Wörter kommt es bei Delta an? in: *Dariah-de-Working Papers* 25 (2018) ([online](#)). [Dimpel 2018a]
- Dimpel, Friedrich Michael: Die guten ins Töpfchen: Zur Anwendbarkeit von Burrows' Delta bei kurzen mittelhochdeutschen Texten nebst eines Attributions-tests zu Konrads ›Halber Birne‹, in: Vogeler, Georg (Hrsg.): *Kritik der digitalen Vernunft. Konferenabstracts DHd 2018b in Köln*, Köln 2018, S. 168–173. [Dimpel 2018b]
- Dimpel, Friedrich Michael: Stabile Autorschaft trotz handschriftlicher Varianz? Die Erfolgsquote von Burrows' Delta bei nicht-normalisierten mittelhochdeutschen Texten optimieren, in: *ZfdA* 147 (2018), S. 341–363. [Dimpel 2018c]
- Dimpel, Friedrich Michael/Schlager, Daniel/Zeppezauer-Wachauer, Katharina: Der Streit um die Birne. Autorschafts-Attributionstest mit Burrows' *Delta* und dessen Optimierung für Kurztexte am Beispiel der ›Halben Birne‹ des Konrad von Würzburg, in: *Das Mittelalter* 24,1 (2019), S. 71–90.
- Eder, Maciej/Rybicki, Jan: Deeper Delta Across Genres and Languages: Do We Really Need the Most Frequent Words? in: *Literary and Linguistic Computing* 26,3 (2011), S. 315–321 ([online](#)).
- Eder, Maciej: Mind Your Corpus: systematic errors in authorship attribution, in: *Literary and Linguistic Computing* 28,4 (2013), S. 603–614 ([online](#)).
- Eder, Maciej: Does size matter? Authorship attribution, small samples, big problem, in: *Digital Scholarship Humanities* 30,2 (2015), S. 167–182 ([online](#)).
- Eder, Maciej [u. a.]: *stylo* R package, 2017 ([online](#)).
- Eibl, Karl: Ist Literaturwissenschaft als Erfahrungswissenschaft möglich? Mit einigen Anmerkungen zur Wissenschaftsphilosophie des Wiener Kreises, in: Ajouri, Philip/Mellmann, Katja/Rauen, Christoph (Hrsg.): *Empirie in der Literaturwis-*

- senschaft, Münster 2013 (Poetogenesis. Studien zur empirischen Anthropologie der Literatur 8), S. 19–45.
- Evert, Stefan [u. a.]: Towards a better understanding of Burrows's Delta in literary authorship attribution, in: Proceedings of the Fourth Workshop on Computational Linguistics for Literature. Association for Computational Linguistics, Denver 2015, S. 79–88 ([online](#)).
- Evert, Stefan [u. a.]: Burrows' Delta verstehen, in: Burr, Elisabeth (Hrsg.): Konferenzabstracts DHd 2016. Modellierung – Vernetzung – Visualisierung. Die Digital Humanities als fächerübergreifendes Forschungsparadigma, Leipzig 2016, S. 62–65 ([online](#)).
- Glauch, Sonja: An der Schwelle zur Literatur. Elemente einer Poetik des höfischen Erzählens, Heidelberg 2009 (Studien zur historischen Poetik 1).
- Grünkorn, Gertrud: Die Fiktionalität des höfischen Romans um 1200, Berlin 1994 (Philologische Studien und Quellen 129).
- Haferland, Harald: Verschiebung, Verdichtung, Vertretung. Kultur und Kognition im Mittelalter, in: IASL 33 (2009), S. 52–101.
- Haferland, Harald: ›Motivation von hinten‹. Durchschaubarkeit des Erzählens und Finalität in der Geschichte des Erzählens, in: DIEGESIS. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung 3,2 (2014), S. 66–95 ([online](#)).
- Haug, Walter: Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts, Darmstadt 1985 (Germanistische Einführungen).
- Haug, Walter: Die theologische Leugnung der menschlichen Kreativität und die Gegenzüge der mittelalterlichen Dichter, in: Schlesier, Renate/Trinca, Beatrice (Hrsg.): Inspiration und Adaptation. Tarnkappen mittelalterlicher Autorschaft, Hildesheim 2008 (Spolia Berolinensia. Berliner Beiträge zur Geistes- und Kulturgeschichte des Mittelalters und der Neuzeit 29), S. 73–87.
- Hillebrandt, Claudia: Das emotionale Wirkungspotenzial von Erzähltexten. Mit Fallstudien zu Kafka, Perutz und Werfel, Berlin 2011 (Deutsche Literatur. Studien und Quellen 6).
- Hillebrandt, Claudia und Kampmann, Elisabeth: Sympathie und Literatur: Zur Relevanz des Sympathiekonzeptes für die Literaturwissenschaft, Berlin 2014 (Allgemeine Literaturwissenschaft 19).
- Huber, Christoph: Wilde Rede bei Hartmann von Aue? Beobachtungen zum ›Erec‹, in: Bauschke, Ricarda [u. a.] (Hrsg.): *wildeckeit*. Spielräume literarischer *obscuritas* im Mittelalter. Züricher Kolloquium 2016, Berlin 2018 (Wolfram-Studien XXV), S. 119–134.
- Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. Zweite, verbesserte Auf., München 1976 (UTB 636).
- Iser, Wolfgang: Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett, München 1994 (UTB 163).

- Jannidis, Fotis: *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*, Berlin/New York 2004 (Narratologia 3).
- Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard: *Burrows's Delta and Its Use in German Literary History*, in: Erlin, Matt/Tatlock, Lynne (Hrsg.): *Distant Readings. Topologies of German Culture in the Long Nineteenth Century*, New York 2014, S. 29–54.
- Jannidis, Fotis/Kohle, Hubertus/Rehbein, Malte (Hrsg.): *Digital Humanities. Eine Einführung*, Stuttgart 2017.
- Kellner, Beate: *ein mære wil i'u niuwen*. Spielräume der Fiktionalität in Wolframs von Eschenbach ›Parzival‹, in: Peters, Ursula/Warning, Rainer (Hrsg.): *Fiktion und Fiktionalität in den Literaturen des Mittelalters*. Jan-Dirk Müller zum 65. Geburtstag, München 2009, S. 175–203.
- Kindt, Tom: *Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne. Eine Untersuchung der Romane von Ernst Weiß*, Tübingen 2008 (Studien zur deutschen Literatur 184).
- Klein, Dorothea: *Inspiration und Autorschaft. Ein Beitrag zur mediävistischen Autordebatte*, in: DVjs 80 (2006), S. 55–96.
- Knapp, Fritz Peter: *Leien munt nie baz gesprach*. Zur angeblichen lateinischen Buchgelehrsamkeit und zum Islambild Wolframs von Eschenbach, in: ZfdA 138 (2009), S. 173–184.
- Köbele, Susanne: *Registerwechsel. Wiedererzählen, bibelepisch (›Der Saelden Hort‹, ›Die Erlösung‹, Lutwins ›Adam und Eva‹)*, in: Quast, Bruno/Spreckelmeier, Susanne (Hrsg.): *Inkulturation. Strategien bibelepischen Schreibens in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Berlin 2017 (Literatur – Theorie – Geschichte 12), S. 167–202.
- Kragl, Florian: *Zur Poetik der ›Krone‹ Heinrichs von dem Türlin*, in: ders. (Hrsg.): *Heinrichs von dem Türlin: ›Die Krone‹*. Ins Neuhochdeutsche übers., Berlin/Boston 2012 (de Gruyter Texte), S. 457–496.
- Lieb, Ludger: *Die Potenz des Stoffes. Eine kleine Metaphysik des ›Wiedererzählens‹*, in: Bumke/Peters 2005, S. 356–379.
- Lutz, Eckart Conrad: *Verschwiegene Bilder – geordnete Texte. Mediävistische Überlegungen*, in: DVjs 70 (1996), S. 3–47.
- Miedema, Nine: *Wieder- und Nacherzählen mittelalterlicher Texte. Einführung*, in: *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes* 60 (2013), S. 107–115.
- Pérennec, René: *Fiktionales Erzählen im Transferprozeß. Zu Hartmanns ›Erec‹ und zum ›Parzival‹*, in: Hennings, Thordis [u. a.] (Hrsg.): *Mittelalterliche Poetik in Theorie und Praxis*, Berlin/New York 2009 (Festschrift Fritz Peter Knapp), S. 179–192.
- Rabinowitz, Peter: *Truth in Fiction. A Reexamination of Audiences*, in: *Critical Inquiry* 4 (1977), S. 121–141.

- Plotke, Seraina: Die Stimme des Erzählens. Mittelalterliche Buchkultur und moderne Narratologie mittelalterliche Buchkultur und moderne Narratologie, Göttingen 2017.
- Powell, Morgan: Die *tumben* und die *wîsen*. Wolframs ›Parzival‹-Prolog neu gedeutet, in: PBB 131 (2009), S. 50–90.
- Proisl, Thomas [u. a.]: Delta vs. n-gram tracing: Evaluating the robustness of authorship attribution methods, in: Proceedings of the Eleventh International Conference on Language Resources and Evaluation (LREC 2018), Miyazaki, Japan 2018, S. 3309–14 ([online](#)).
- Reich, Björn/Schanze, Christoph: ›*narratio*‹ und ›*moralisatio*‹, Oldenburg 2018 (BmE, Themenheft 1), S. 101–122 ([online](#)).
- Reuvekamp-Felber, Timo: Genealogische Strukturprinzipien als Schnittstelle zwischen Antike und Mittelalter. Dynastische Tableaus in Vergils ›Aeneis‹, dem ›Roman d'Éneas‹ und Veldekes ›Eneasroman‹, in: Eikermann, Manfred/Friedrich, Udo (Hrsg.): Praktiken europäischer Traditionsbildung im Mittelalter. Wissen – Literatur – Mythos, Berlin 2013, S. 57–74.
- Ridder, Klaus: Autorbilder und Werkbewußtsein im ›Parzival‹ Wolframs von Eschenbach, in: Heinze, Joachim/Johnson, Peter/Vollmann-Profe-Gisela (Hrsg.): Neue Wege der Mittelalter-Philologie. Landshuter Kolloquium 1996, Berlin 1998 (Wolfram-Studien XV), S. 168–194.
- Ridder, Klaus: Fiktionalität und Autorität. Zum Artusroman des 12. Jahrhunderts, in: DVjs 75 (2001), S. 539–560.
- Schmid, Elisabeth: *Der maere wildenaere*. Oder die Angst des Dichters vor der Vorlage, in: Haubrichs, Wolfgang/Lutz Eckart Conrad/Ridder, Klaus (Hrsg.): Wolfam von Eschenbach. Bilanzen und Perspektiven. Eichstätter Kolloquium 2000, Berlin 2002 (Wolfram-Studien XVII), S. 95–113.
- Schmitz, Silvia: Die Poetik der Adaptation. Literarische *inventio* im ›Eneas‹ Heinrichs von Veldeke, Tübingen 2007 (Hermaea 113).
- Schneider, Jost: Einführung in die moderne Literaturwissenschaft. 4. Aufl., Bielefeld 2002.
- Schneider, Ralf: Grundriß zur kognitiven Theorie der Figurenrezeption am Beispiel des viktorianischen Romans, Tübingen 2000 (ZAA studies 9).
- Schnyder, Mirielle: Der unfeste Text. Mittelalterliche ›Audiovisualität‹, in: Sabel, Barbara/Bucher, André (Hrsg.): Der unfeste Text: Perspektiven auf einen literatur- und kulturwissenschaftlichen Leitbegriff, Würzburg 2001, S. 132–153.
- Schumann, Anica: Wiedererzählen im Auftrag der Ideologie? Günter de Bruyns Nacherzählung ›Tristan und Isolde‹, in: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 60 (2013), S. 141–152.
- Selbmann, Rolf: Dichterberuf. Zum Selbstverständnis des Schriftstellers von der Aufklärung bis zur Gegenwart, Darmstadt 1994.

- Strittmatter, Ellen: Poetik des Phantasmas – eine imaginationstheoretische Lektüre der Werke Hartmanns von Aue, Heidelberg 2013 (Studien zur historischen Poetik 15).
- Viehhauser, Gabriel: Historische Stilometrie? Methodische Vorschläge für eine Annäherung textanalytischer Zugänge an die mediävistische Textualitätsdebatte, in: Baum, Constanze/Stäcker, Thomas (Hrsg.): Grenzen und Möglichkeiten der Digital Humanities, 2015 (Sonderband der Zeitschrift für digitale Geisteswissenschaften 1). ([online](#)).
- Weicker, Tina Sabine: *dô wart daz bûch ze Cleve verstolen*. Neue Überlegungen zur Entstehung von Veldekes ›Eneas‹, in: ZfdA 130 (2001), S. 1–18.
- Wentura, Dirk/Frings, Christian: Kognitive Psychologie, Wiesbaden 2013 (Basiswissen Psychologie).
- Worstbrock, Franz Josef: *Dilatatio materiae*: Zur Poetik des ›Erec‹ Hartmanns von Aue, in: Frühmittelalterliche Studien 19 (1985), S. 1–31.
- Worstbrock, Franz Josef: Wiedererzählen und Übersetzen, in: Haug, Walter (Hrsg.): Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze, Tübingen 1999 (Fortuna vitrea 16), S. 128–142.

### **Anschrift des Autors:**

Prof. Dr. Friedrich Michael Dimpel  
FAU Erlangen-Nürnberg  
Department Germanistik und Komparatistik  
Ältere deutsche Literatur  
Bismarckstraße 1  
D-91054 Erlangen  
E-Mail: [Friedrich.M.Dimpel@fau.de](mailto:Friedrich.M.Dimpel@fau.de)



*Sebastian Holtzhauer*

## Was (bisher) geschah ...

### Inhaltsparaphrasen als ›intradiegetische Re-Texte‹ am Beispiel von ›König Rother‹ und ›Eckenlied‹ (E<sub>7</sub>)

*Abstract.* Die Untersuchung wendet sich Inhaltsparaphrasen im ›König Rother‹ und im ›Eckenlied‹ (E<sub>7</sub>) zu, die aus Sicht der Narratologie als spezifische Form von repetitiven Analepsen definiert werden können und damit augenscheinlich kaum oder keine neuen Informationen bieten. Auf einer rein deskriptiven Ebene und unter vordergründiger Berücksichtigung des ›Was‹ des Erzählten eröffnen diese Passagen dafür aus der Perspektive des Wiedererzählens die bislang nicht erkannte Möglichkeit, sie als ›intradiegetische Re-Texte‹ zu begreifen. In ihrem reduktiven Modus des ›Was-bisher-Geschah‹ konzentrieren sich die Figurenberichte auf die ›Wiederholung‹ grundlegender, für den Verlauf der Basiserzählung unverzichtbarer Handlungen, Orte und Figuren. Anders als (meist später hinzugefügte) Paratexte mit ähnlicher Funktion liefern sie somit ganz unmittelbar ein Korrektiv für neuzeitliche Strukturanalysen mittelalterlicher Texte. Im Fall des ›König Rother‹ kann somit das ›doppelte Schema der gefährlichen Brautwerbung‹ (Schmid-Cadalbert) auf die Probe gestellt werden, beim ›Eckenlied‹ hingegen der in der Forschung unterschiedlich definierte Übergang vom ersten zum zweiten Teil der Erzählung. Jenseits eines in Anschlag gebrachten poetologischen oder rhetorischen Normsystems möchte die Pilotstudie das Potenzial aufzeigen, das in einer zukünftig noch zu leistenden systematischen Untersuchung solcher Passagen liegt, die nicht nur in der Brautwerbungsdichtung und Heldenepik zu finden sind, sondern auch im höfischen Roman und anderen mittelalterlichen Gattungen, deren Charakter als genuin eher schriftliterarisch zu fassen ist.

## 1. Einführung

Immer wieder begegnen dem Leser in mittelhochdeutschen Werken Passagen, in denen der Erzähler oder eine Figur inhaltliche Momente des bisherigen bzw. des gesamten Geschehens der Erzählung mehr oder weniger dicht zusammenfasst – aus erzähltheoretischer Perspektive handelt es sich bei solchen Inhaltsparaphrasen um Analepsen. Auch Vorausdeutungen (Prolepsen) sind möglich, wenngleich diese selten so umfangreich und detailliert dargeboten werden, dass der gesamte Plot vor dem Rezipienten entfaltet würde, was ein finales Erzählverfahren, dem man aus neuzeitlicher Sicht aufgrund seiner Vorhersehbarkeit mit Skepsis bis hin zur Abneigung begegnet, schließlich ad absurdum führte. Bei meinen folgenden Betrachtungen und Ausführungen konzentriere ich mich aus narratologischer Sicht auf solche Erzählsegmente, die als eingebettete Erzählungen (vgl. Haferland/Mecklenburg 1996, S. 15 und S. 17) Teil einer Basiserzählung sind.

So begegnet etwa König Rother im gleichnamigen, nur unikal vollständig überlieferten Brautwerbungsepos aus dem 12. Jahrhundert (vgl. Stein 2000, S. 12) an einer Stelle als Pilger verkleidet einem vornehmen Helden in der Nähe Konstantinopels. Dieser berichtet ihm die Ereignisse der jüngsten Vergangenheit (vgl. »König Rother«, V. 3694–3836), Ereignisse, die ihm als Protagonisten der Erzählung bekannt sein müssten: dass Rother, der Herrscher des weströmischen Reichs, zu Konstantin, dem Herrscher des oströmischen Reichs, kam, um sich dort als Vertriebener Rothers auszugeben; dass dieser über die Maßen wohlhabende Rother sich äußerst freigebig gegenüber jedermann zeigte, dem Christen Konstantin im Kampf gegen den Heiden Ymelot beistand und anschließend Konstantins Tochter, um die er zuvor mit viel Mühe geworben hatte, mit sich in das weströmische Reich führte; dass Konstantin anschließend den Heiden Ymelot hat entfliehen lassen und seine Tochter durch List von Rother wieder zurückholen ließ; dass Ymelot dann mit Heeresmacht nach Konstantinopel zurückkehrte und Rothers Frau dem Heidenkönig als Geisel

übergeben wurde; sie soll in der darauf folgenden Nacht mit dem Sohn Ymelots verheiratet werden.

Betrachtet man den Bericht, auf den ich später noch im Detail eingehen werde, genauer und vergleicht ihn mit der Basiserzählung, wird man feststellen, dass nur sein Ende einige neue Informationen für Rother bzw. den Rezipienten der Erzählung bereithält.<sup>1</sup> Folgt man Genettes Typologie, handelt es sich bei dieser Inhaltsparaphrase aus erzähltheoretischer Sicht zunächst einmal um die bereits angeführte *Analepse*, also um eine »nachträgliche Erwähnung« von Ereignissen, die »innerhalb der Geschichte zu einem früheren Zeitpunkt stattgefunden ha[ben] als dem, den die Erzählung bereits erreicht hat« (Genette 2010, S. 21). In einer weitergehenden Ausdifferenzierung ist festzustellen, dass man es mit einer *internen* Analepse zu tun hat, da sie sich auf Ereignisse innerhalb des von der Basiserzählung abgedeckten Zeitraums bezieht (vgl. ebd., S. 27). Darüber hinaus ist diese interne Analepse als *homodiegetisch* zu klassifizieren, weil sie »den Handlungsstrang der Basiserzählung« betrifft (ebd.). Schlussendlich kann diese homodiegetische interne Analepse ihrem Charakter nach eher als *repetitiv* denn als *kompletiv* angesehen werden, da sie in der Hauptsache aus Redundanz erzeugenden »Rückgriffen« besteht und kaum »Lücken« füllt. Lücken im Sinne einer *kompletiven* Analepse (vgl. zur Definition Genette 2010, S. 28) werden in der Passage nur insofern gefüllt, als dass man erfährt, was in Konstantins Reich denn tatsächlich passiert ist, seitdem die Königstochter nach Konstantinopel zurückgeführt wurde, also zeitgleich zu den Vorbereitungen und der Durchführung der Heerfahrt durch Rother. Dieses Erzählverfahren zielt daher eher auf die Erzeugung von Synchronie und ist damit nicht Bestandteil meines Fragehorizonts.

Im Gegensatz zu den durchgängig neuzeitlichen Beispielen Genettes für solch eine Art der Analepse, in denen lediglich auf vereinzelte frühere »Momente«, »Episoden« oder »Ereignisse« der Basiserzählung zurück-

gegriffen wird (vgl. ebd., S. 31f.), umfassen die Rückgriffe des Figurenberichts im ›König Rother‹ einen wesentlichen Erzählstrang des ersten Teils der Geschichte. Solche Analepsen stellen im modernen Roman, der Genette als Folie für seine Untersuchungen dient, eine absolute Ausnahme dar und werden daher durch ihn mehr oder weniger implizit als ästhetischer Makel gewertet, den es durch einen ›guten‹ Autor zu vermeiden gilt: So liefen interne Analepsen »leicht Gefahr [...], redundant zu sein oder mit bereits Erzähltem zu kollidieren«, (Genette 2010, S. 28) und bei repetitiven Analepsen werde die Redundanz »unumgänglich«, da die Erzählung ihren eigenen Spuren folge (ebd., S. 31). Im Sinne einer historischen Narratologie ließen sich diese in mittelalterlichen Erzähltexten des Öfteren auftretenden Analepsen als Alteritätsmarker im Vergleich zur modernen Literatur fassen. In ihrem grundlegenden Charakter sind sie noch am ehesten mit den wiederholenden Sequenzen in heutigen Serien des ›golden age of television‹ zu vergleichen; in diesen Sequenzen steht beim Erzählen für gewöhnlich das ›Was‹ und nicht das ›Wie‹ des Erzählten im Zentrum. Genau auf dieses ›Was‹ möchte ich mich – im Bewusstsein, dass es vom ›Wie‹ nie gänzlich zu trennen ist – im Wesentlichen konzentrieren und es in einen direkten Zusammenhang mit dem Phänomen des Wiedererzählens bzw. der Retextualisierung stellen, wodurch sich die vorliegende Untersuchung vor dem Hintergrund der bisherigen Forschung zu Analepsen neu profiliert.

Wechselt man den Blickwinkel auf das Phänomen und betrachtet es aus der Perspektive der Retextualisierungsforschung, so hat man es bei dem Figurenbericht im ›König Rother‹ im weitesten Sinne mit einem Re-Text innerhalb eines Textes zu tun, dessen Basiserzählung als Prä-Text herhält.<sup>2</sup> Von hier aus nun lässt sich meine zentrale These entfalten: Als raffende Wiedererzählung der Basiserzählung oder eines wesentlichen Teils von dieser – selbst wenn man das begrenzte Wissen der erzählenden Figur und ihre ›subjektive‹ Erzählperspektive mit einrechnet – bieten solche Re-Texte bzw. Analepsen pointierte Inhaltsparaphrasen von bisherigem Geschehen. Damit legen sie auf einer makrostrukturellen Ebene das basale

Handlungsgerüst einer Erzählung offen, das heißt, sie beantworten kurz und knapp die Frage – um mit Genette (2010, S. 150) zu sprechen: »Welche Ereignisse haben die gegenwärtige Situation herbeigeführt?«<sup>3</sup> Dass diese zurückgreifenden Analepsen »vom Textumfang her natürlich meist klein« und »eher Anspielungen der Erzählung auf ihre eigene Vergangenheit« (Genette 2010, S. 31) sind, liegt vom Prinzip her in der Natur der Sache. Ähnlich wie bei den modernen Serien kann es hier nicht im Interesse des Autors sein, zu sehr ins Detail zu gehen und beispielsweise Nebenhandlungen und unbedeutende Figuren in den Rückgriff zu integrieren, da solch eine Form der Iteration zentrale Grundprinzipien der Narration unterliefe: »Das Grundprinzip narrativen Zusammenhalts ist die variierte Wiederholung. Eine Erzählung, die immer wieder dasselbe mit genau denselben Worten sagt, würden wir nicht akzeptieren«. (Schulz 2015, S. 322) Wichtig scheint mir, dass diese Re-Texte bzw. Analepsen selbst Bestandteil der Diegese sind – das ist deshalb von Bedeutung, weil solch eine Wiedergabefunktion des Plots auch Paratexte, also etwa hinzugefügte Incipits, Kapitelüber- oder Bildunterschriften, übernehmen können. Doch handelt es sich bei diesen Paratexten im Bereich der volkssprachigen Literatur zumeist um wesentlich spätere Zusätze, die erst in der Zeit der ›massenproduzierten‹ Papierhandschriften und vor allem der Drucke üblich werden und somit nicht vom Verfasser stammen, und die zudem aus Gründen der Ökonomie wesentlich offener für Veränderungen sind als die eigentliche Erzählung. Paratexte lassen sich ohne großen Aufwand und vor allem ohne Substanzverlust für die eigentliche Erzählung hinzufügen, abändern oder löschen. Tilgt man hingegen eine intradiegetische Erzählung, kann es ohne größere Umarbeitung schnell zu Inkonsistenzen und Brüchen im Erzählablauf kommen.

Denkbar und tatsächlich auch vorzufinden sind in der mittelalterlichen volkssprachigen Literatur weitere Arten von Re-Texten, die auf der Ebene der Diegese anzusiedeln sind, jedoch im Sinne einer Typologie der ›Ent-

fernung von Referenzierendem und Referenzierten< auf anderen Stufen anzusetzen wären, was ihre Nähe zur Erzählung, auf die sie sich beziehen, betrifft. Im Fall eines handschriftlichen Textverbunds kann sich die Diegese eines Textes (>Referenzierendes<) auf die Diegese eines anderen (>Referenziertes<) beziehen, indem sie deren Inhalt mehr oder weniger ausführlich paraphrasiert, um darauf aufzubauen oder daran anzuknüpfen, so wie beispielsweise bei >Nibelungenlied< und >Klage<. <sup>4</sup> Die Nähe ergibt sich hier also in der Hauptsache durch die motivisch-thematische Anbindung sowie direkte inhaltliche Rückbezüge, drückt sich aber gleichzeitig auch – sozusagen materialphilologisch – in der Anordnung der Texte innerhalb ein und derselben Handschrift aus. Rezeptionseits kann man annehmen, dass die >Klage< in einer bestimmten Handschrift genau auf jene Version des >Nibelungenlieds< bezogen wurde, die in ihr zu finden ist. Schwierig wird es schließlich bei weiter reichenden Rückbezügen, die über den einzelnen Text bzw. den Textverbund, dem sie entstammen, hinausweisen. Zu denken wäre hier etwa an die zahlreichen Ekphrasen der mittelalterlichen Literatur, an Helmbrechts Haube, die vom Trojanischen Krieg, der Karlsage und der Rabenschlacht >erzählt<, <sup>5</sup> an den Sattel der Enite in Hartmanns >Erec<, auf dem die Handlung der >Aeneis< bzw. des >Eneasromans< Heinrichs von Veldeke aufgegriffen wird (vgl. dazu u. a. Wandhoff 2003, S. 158), oder an den Becher des Vulcan in >Flore und Blanscheflur<, der wie die Haube des Bauernsohns vom Trojanischen Krieg kündigt (vgl. dazu ausführlich Kasten 1996). Das Problem liegt hier freilich in der Frage, worauf sich die jeweilige Erzählung in der Erzählung bezieht: auf die literarische Erzählung einer gegebenenfalls fremdsprachigen Vorlage? Auf mündlich kursierende Erzählungen? Oder auf den >Stoff im Allgemeinen<? Das Referenzierte ist in solchen Fällen kaum eindeutig identifizierbar – und muss bzw. soll es vielleicht auch gar nicht sein.

Die bisherigen Überlegungen führen für die von mir betrachtete Art von Analepsen zu der folgenden Annahme: Womöglich kann man durch die geraffte >Wiederholung< einer Basiserzählung bzw. eines Teils von ihr zur

Essenz einer Geschichte gelangen – zumindest in Bezug auf eine bestimmte historische Raum-Zeit-Konfiguration, in der eine spezifische Ausformung dieser Geschichte kursierte; gerade im Bereich von Erzählungen, die genuin der Mündlichkeit entstammen oder in semi-oralen Gesellschaften zwischen dem medialen Zustand der Mündlichkeit und Verschriftung/Verschriftlichung changieren, kann ohnehin kaum von der Geschichte schlechthin gesprochen werden. Wenn also die Wiederholung einer Geschichte durch ihre komplette Wiedererzählung nach Lieb »das ›Wesen‹ des Vergangenen, sein Prinzip, seine ›Idee‹ auf neue Weise manifest werden lassen« muss (Lieb 2005, S. 365), so ist das bei einer Analepse, also einer Wiederholung innerhalb ein und derselben Diegese, die für gewöhnlich von einem Urheber herrührt, eben gerade nicht notwendig. Im Gegenteil, die Basiserzählung dient sowohl dem Autor als auch dem Rezipienten als augenscheinliche Identitätskategorie. Starke Abweichungen von dem, was bereits erzählt wurde, würden zu Inkonsistenzen im Erzählkontinuum und zu Irritationen im Rezeptionsprozess führen.

## **2. Der Bericht des *recken* im ›König Rother‹ als Korrektiv zum ›doppelten Schema der gefährlichen Brautwerbung‹ nach Schmid-Cadalbert**

Ich möchte diese Gedanken zunächst am eingangs bereits herangezogenen ›König Rother‹ vertiefen. Dafür bietet es sich an, die Basiserzählung bis zu dem Zeitpunkt, an dem die Analepse als Binnenerzählung des *recken* eingebettet erscheint, in größere, übergeordnete narrative Einheiten zu unterteilen. Das könnte zunächst so aussehen:<sup>6</sup>

1. Brautwahl am Hof König Rother
2. Aussendung der Boten
3. Ausfahrt der Boten
4. Ankunft der Boten an Konstantins Hof
5. Die Werbung durch die Boten
6. Das Schicksal der Boten

7. Beratung zur Befreiung der Boten
8. Reichstag in Rom
9. Rother/Dietrich in Konstantinopel
10. Festmahl an Konstantins Hof
11. Rothers/Dietrichs Freigebigkeit
12. Konstantins Pfingstfest
13. Rothers/Dietrichs Werbung
14. Die vorläufige Befreiung der Boten
15. Ymelots Angriff auf Konstantinopel
16. Die Entführung der Braut
17. Konstantins Rückkehr
18. Die Rückentführung der Königstochter
19. Rothers Rückkehr nach Bari
20. Heerfahrt nach Konstantinopel

Der Bericht des Helden ist als intradiegetisches Ereignis der größeren Erzähleinheit ›Heerfahrt nach Konstantinopel‹ zugerechnet bzw. dieser untergeordnet. König Rother, der sich als Pilger verkleidet hat, um zunächst allein die Lage vor Ort auszukundschaften, begegnet diesem Helden und bittet ihn um Neuigkeiten (*numare*), da er sich mit diesen am Hofe Konstantins besser Nahrung verschaffen könne.

ich bin ein ellender man,  
na miner spise moz ich gan.  
nu sage mir, truth herre min!  
ich bin ein arm pilegrim  
3710 unde vare durch die riche  
vil gamerliche:  
so moz der nothafter man  
dicke zo hove gan.  
dar vragit man den wallere  
3715 gerne numare.  
sagistu mir icht durch goth,  
des wirt dir wole gelonoth.<  
(›König Rother‹, V. 3706–17)

Die »Selbstthematization des Erzählens« dieser Erzählung in der Erzählung (Haferland/Mecklenburg 1996, S. 16) erfolgt im ›König Rother‹ an dieser Stelle also nicht nur durch den Akt der Narration an sich, sondern

auch dadurch, dass das Erzählen als narrativer Akt in der Erzählung zur Sprache kommt. Wir erfahren von der Macht der Erzählungen (sie helfen den Armen bei der Nahrungsbeschaffung) und davon, wer sie an welchem Ort zum Besten gibt (Pilger am Hof) – und somit implizit, wie sie sich in der (Erzähl-)Welt verbreiten. In jedem Fall lässt sich der *helt tuginhafft* (V. 3718) nicht lange bitten und beginnt seinen Bericht:

          >ich sage der wunders craft!  
3720 hi zo Constantinopole           = 11. Rother/Dietrichs Freigebigkeit  
          der vil merin burge  
          was ein reckir herre  
          unde plach grozer erin.  
          daz schinit mir immir an:  
3725 her hat mer michil guot getan.  
          ime waren die vorsten alle holt,  
          her gaf in daz kreftigiste golt,  
          daz ie sichein man  
3730 zo desir werltdē gewan.  
          sin hof stunt offin vromeliche  
          den armin unde den richen.  
          [... Es folgt eine Beschreibung der Freigebigkeit Rother/Dietrichs, S.H.]  
          beide, herre, ich wil dir sagin,  
          warumbe ich die rede han irhaven!  
          (›König Rother‹, V. 3719–31, 3742f.)

Die Figur, die berichtet, gehört dem Machtbereich Konstantins an und kann damit wahrheitsgemäß nur das wiedergeben, was sie selbst dort erlebt oder aus verlässlicher Quelle, also ihrer näheren Umgebung, erfahren hat. Somit sind die Reichweite und der Umfang der Analepse, anders als bei einem auktorialen Erzählerbericht, der Sache nach eingeschränkt. Tatsächlich beginnt der Held seinen Bericht zu dem Zeitpunkt, an dem Rother alias Dietrich seine Wohltätigkeit am Hof Konstantins zur Schau stellt (= 11). Dass er selbst Nutzen daraus gezogen hat und somit am Geschehen beteiligt war, macht seinen Bericht umso glaubhafter, doch darum soll es hier nicht gehen. Einer weiteren deskriptiven Passage, in der der Reichtum, die Macht

sowie die Barmherzigkeit Rothers gepriesen werden, die er in Konstantinopel gezeigt hat (vgl. V. 3747–63), folgt die Fortsetzung des eher narrativ geprägten Berichtsteils:

›Constantine deme richen = 15. Ymelots Angriff auf Konstantinopel  
half er vrumicliche  
von grozin notin:  
her vinc Ymelotin.  
[... Es folgt die Beschreibung Ymelots, S.H.]

[D]o karte unse gedigine  
vroliche widere.  
her sante den wigant  
zo botin in daz lant,  
daz her den vrowen sagete,  
waz her gevrumit havite.

[H]ie zu Constantinopole  
in der merin burge  
was daz sconeste wif  
die ie gewan den lib.  
darumbe hetter arbeit = 13. Rothers/Dietrichs Werbung  
unde irwarb mit sinir hovischeit,<sup>7</sup>  
daz die magit lossam = 16. Die Entführung der Braut  
ir vater inran,  
her sie wider quemin:  
do heters ime zo lone  
unde vortes westert over mere.<  
(›König Rother‹, V. 3764–67, 3772–88)

Als Rother sich anschickt, davonzugehen, kündigt ihm der Held *starke mere* (V. 3797) an:

›alse min herre wider quam, = 17. Konstantins Rückkehr  
ime inran der heidiniske man.  
do sante der koninc Constantin = 18. Die Rückentführung der  
Königstochter

botin na der tochter sin.  
sie stalin sie deme koninc Rothere  
unde vortin sie widir over mere.<  
(>König Rother<, V. 3798–3803)

Die Ausführungen des Helden neigen sich dem Ende zu, in wenigen Versen berichtet er noch, was zeitgleich zu den Erzähleinheiten 19 und 20 im west-römischen Reich hier im oströmischen Reich passierte: Ymelot kehrte mit Heeresmacht zurück, nahm Konstantin gefangen, der wiederum sein Leben gegen seine Tochter eintauschte. Schließlich gibt er – markiert durch einen Tempuswechsel – das kommende Ereignis, so wie es aus Sicht der Heiden geplant ist, wieder: Noch diese Nacht soll der Sohn Ymelots König Rother's Frau ehelichen. Von den 20 narrativen Einheiten führt der Held in seinem Bericht die folgenden, auf der rechten Seite stehenden an:

1. Brautwahl am Hof König Rother's
2. Aussendung der Boten
3. Ausfahrt der Boten
4. Ankunft an Konstantins Hof
5. Die Werbung
6. Das Schicksal der Boten
7. Beratung zur Befreiung der Boten
8. Reichstag in Rom
9. Rother/Dietrich in Konstantinopel
10. Festmahl an Konstantins Hof
11. Rother's/Dietrich's Freigebigkeit
12. Konstantins Pfingstfest
13. Rother's/Dietrich's Werbung
14. Die vorläufige Befreiung der Boten
15. Ymelot's Angriff auf Konstantinopel
16. Die Entführung der Braut
17. Konstantins Rückkehr
18. Die Rückentführung der Königstochter
- 19a. Rother's Rückkehr nach Bari
- (19b. Eroberung Konstantinopels durch Ymelot)
20. Heerfahrt nach Konstantinopel

Die links stehenden Einheiten 1 bis 8 und 14, 19a sowie 20 stellen solche dar, von denen der Held ohnehin nicht aus eigener Anschauung wissen kann, die Einheiten 9, 10 und 12 kann er theoretisch selbst miterlebt haben, aber sie tauchen dennoch nicht im Bericht auf. Der Darstellung lässt sich entnehmen, dass der Bericht des Helden auf Vollständigkeit angelegt ist, was die Abstraktionsebene größerer struktureller Erzähleinheiten anbelangt.

Die Handlungsfolge, die solcherart offengelegt wird, deckt sich nun wiederum auffällig mit dem von Schmid-Cadalbert postulierten Brautwerbungsschema, genauer mit dem sogenannten ›doppelten Schema der gefährlichen Brautwerbung‹, bei dem »die Braut vom Brautwerber heimgeführt und vor oder nach der Hochzeit vom Brautvater oder dessen Vertretern rückentführt« würde, dabei gewinne der Werber »die Braut auf einer zweiten Fahrt [...] endgültig, indem er den Konflikt im öffentlichen Bereich durch Versöhnung oder Tötung des Brautvaters in einem Entscheidungskampf endgültig beilegt.«<sup>8</sup> (Schmid-Cadalbert 1985, S. 93) Diese Deckungsgleichheit mag zunächst trivial erscheinen, doch muss man sich vor Augen halten, dass Schmid-Cadalbert (ebd., S. 100) der Meinung war, »die Elemente des Schemas aus den Texten [seines] Korpus ›künstlich‹ gewinnen« zu müssen. Ähnlich, jedoch allgemeingültiger, konstatiert Schulz:

Erzählschemata sind nicht per se die Ausdrucksform trivialer und letztlich stumpfsinniger Wiederholungen [...]. Vielmehr liefern sie dem mittelalterlichen ›Wiedererzählen‹ Ausgangs- und Absetzungspunkte einer ganz besonderen literarischen Kreativität. [...] Weil diese Schemata aber nirgends konkret vorfindlich sind, sondern immer erst rekonstruiert werden müssen, ergeben sich bestimmte Probleme. (Schulz 2015, S. 187f., Hervorhebung S.H.)

Schulz schildert weiterhin »drei idealtypische Möglichkeiten« (ebd., S. 188f.), Erzählschemata zu rekonstruieren, die ihm allerdings allesamt problembehaftet erscheinen; ohnehin besteht stets »die Gefahr des Zirkelschlüssigen: in den Texten dasjenige an Struktur wiederzufinden, was man in ihnen immer schon vorausgesetzt hat« (ebd., S. 185). Dabei bietet etwa der Bericht des Helden als inhaltparaphrasierender Re-Text eines nicht

unwesentlichen Teils der Basiserzählung ein Korrektiv für Teile des Brautwerbungsschemas, wie es Schmid-Cadalbert im ›König Rother‹ realisiert sieht, denn: Im Zentrum des Berichts steht die Figur Rother, also des Brautwerbers. Die anfängliche Herrscherbeschreibung, die allgemein »schematisch« ist (vgl. Schmid-Cadalbert 1985, S. 59) und die ich als deskriptiven Teil des Heldenberichts ausgeklammert habe, ähnelt in ihrer Formelhaftigkeit der Herrscherdescriptio eingangs der Basiserzählung.<sup>9</sup> Es könnte sich um eine bewusst herbeigeführte Korrelation mit dem Beginn des ›König Rother‹ handeln, ›beweisen‹ lässt sich solch eine Annahme indes nicht. Aus den bereits genannten Gründen setzt der Bericht erst zu einem Zeitpunkt ein, an dem sich Rother alias Dietrich bereits in Konstantinopel befindet. Der Werber Rother hat die Machtsphäre des Brautvaters Konstantin bereits betreten, also seinen eigenen Machtbereich schon verlassen und das Meer als Zwischenraum überquert. Die »dreiteilige Raumstruktur« (Schmid-Cadalbert 1985, S. 83) wird dennoch im Bericht expliziert, als es um die Gewinnung und Rückeroberung von Konstantins Tochter geht. Zuerst habe Rother sie von Konstantinopel *westert over mere* (V. 3788) geführt, dann Boten ihres Vaters *widir over mere* (V. 3803) nach Konstantinopel. Und schließlich handelt sich der Bericht des Helden offenkundig an den wichtigsten Handlungsträgern und Fixpunkten des Schemas entlang, wie es Schmid-Cadalbert durch sein induktives Verfahren erarbeitet hat. Rother habe Konstantin gegen Ymelot, den gemeinsamen heidnischen Feind, geholfen. Dass Rother direkt nach dem Sieg nach Konstantinopel vorseilt – *her* [Konstantin] *sante den wigant* [Rother] / *zo botin in daz lant*, / *daz her* [Rother] *den vrowen* [Konstantins Ehefrau und seiner Tochter] *sagete*, / *waz her* [Konstantin] *gevrumit havite* (V. 3774–77) –, ist Teil der List, die Rother anwendet, um Konstantin zu überraschen und seine Tochter gegen dessen Willen mit ins weströmische Reich zu nehmen. Zum Ausdruck kommt auch, dass Rother als Werber »die Hindernisse im privaten Bereich überwunden hat« (Schmid-Cadalbert 1985, S. 64), wenn es heißt: *unde irwarb mit sinir hovischeit*, / *daz die*

*magit lossam / ir vater inran, / her sie wider quemin* (V. 3783–86). Im öffentlichen Bereich hat er das jedoch noch nicht gleichermaßen getan, weswegen es zur Rückentführung der Braut kommen muss, wenn man nach Schmid-Cadalbert geht. Denn diese Gewinnung der Braut im öffentlichen Bereich, also die Überwindung des Brautvaters, ist ein konstitutiver Handlungsfixpunkt, der durchlaufen werden muss. Das kommt auch im Bericht zum Ausdruck, denn es *sante der koninc Constantin / botin na der tochter sin. / sie stalin sie deme koninc Rothere* (V. 3800–02). Schließlich nimmt der Bericht des Helden mit der drohenden Hochzeit zwischen Rother's Frau und Ymelots Sohn auch noch den Handlungsträger des Nebenbuhlers mit in die Figurenkonstellation hinein. Mit Asprian (vgl. V. 3824) wird zudem noch einer der wichtigsten, wenn nicht gar der wichtigste »außergewöhnliche Helfer« König Rother's aufgerufen, auch wenn dies nur in narrativer Nähe zum eigentlichen Rückgriff geschieht und nicht innerhalb des Rückgriffs selbst. Zieht man in Betracht, was der Held aus eigener Anschauung heraus hätte berichten können, kann man festhalten, dass die Analepse grundlegend dem Brautwerbungsschema von Schmid-Cadalbert entspricht. Sie lässt kein Ereignis, das für den Fortgang der Brautwerbung wichtig ist, aus, ebenso keine wichtigen Handlungsträger. Die Umkehrprobe zeigt, dass unwichtige Details oder Figuren abseits der konkreten Brautwerbungshandlung gar nicht erst erwähnt werden.

Hinzu kommt eine wichtige Beobachtung: Der Bericht wird an bestimmten Stellen durch Erzählerkommentare unterbrochen, die jeweils zeigen, wie Rother auf das bisher Berichtete reagiert. Nach dem anfänglich überschwänglichen Lob auf ihn und seine Taten heißt es (in der Handschrift H auf fol. 53<sup>v</sup> (mit einer nicht ausgeführten R-Lombarde eingeleitet): *[R]other dar gerne virnam, / waz her selve hette getan* (V. 3744f.). Dann folgt der Teil des Berichts, der die Geschehnisse bis zu Rother's Flucht mit der Tochter Konstantins betrifft, sozusagen das Ende des ersten Schemadurchlaufs. Der Held will weitererzählen (*nu virnim, guote pilgrim, / we ime des gelonit si!*, V. 3792f.), doch es heißt von Rother, erneut mit

einer nicht ausgeführten R-Lombarde auf fol. 54<sup>v</sup> eingeleitet: *[R]other wolde dannin gan* (V. 3794). Nur die Aufforderung, zu warten, da er noch *starke mere* zu verkünden habe, hält Rother davon ab, wortlos davon-zuziehen, dabei war er es doch, der nach *numare* gefragt hat. Im letzten Teil des Berichts fokussiert der Held die Ereignisse der Geschichte, die aus Rothers Perspektive negativ zu bewerten sind: die Rückentführung seiner Frau sowie die Gefahr durch den heidnischen Nebenbuhler Basilistum, der zusammen mit seinem Vater Ymelot den oströmischen Herrscher Konstantin vorläufig besiegt hat. Es sind auffälligerweise genau diese beiden Ereignisse, die im Sinne Schmid-Cadalberts auf das ›Defizit‹ Rothers hinweisen. Er hat Konstantin nicht endgültig überwunden, weswegen dieser seine Tochter überhaupt zurückholen konnte. Den Brautvater (im Kampf) dominiert haben hingegen Ymelot und sein Sohn. Damit haben sie zwar die Zustimmung im öffentlichen Bereich erlangt, jedoch nicht die im privaten Bereich, also durch die Braut, worauf im Figurenbericht ebenfalls hingewiesen wird: *›dar stat Rotheres wif / unde quelit den erlichin lib: / van herzeleide daz ist‹* (V. 3820–22). Auf dieses ›Defizit‹, von dem Rother wohl weiß, aber von dem er partout nichts hören will, wird er wortwörtlich aufmerksam gemacht; und mit ihm auch der Rezipient – im Akt des Lesens erfolgte das verstärkt durch die optische Absetzung der verschiedenen Erzähleinheiten mit Hilfe der bereits erwähnten Lombarden(-freiräume). Die Art und Weise, wie der in einen Dialog eingebettete Bericht äußerlich-formal durch das Layout der Handschrift strukturiert ist, spiegelt solchermaßen die grundlegende Zweiteiligkeit der Geschichte wider, wie sie schon durch die ältere Forschung erkannt wurde.<sup>10</sup> Dass »die Erzählung des *recken* [...] in zwei Teile gegliedert [ist], die den zwei Teilen des ›König Rother‹ entsprechen«, ist schon Stock (2003, S. 271) aufgefallen, der sich bei seiner Ausdeutung des Rückgriffs jedoch auf die »narrative Informationsvergabe« (ebd.) konzentriert.

Im Erzählsyntagma ist der Bericht wiederum dicht am Beginn des zweiten Durchlaufs eingefügt, was seinen Grund in der Performanzgebundenheit der Brautwerbungsdichtungen haben könnte, die im mündlichen Vortrag – mit oder ohne schriftliche Vorlage – sicherlich des Öfteren unterbrochen werden mussten, sodass ein ›Wieder-Holen‹ des bisherigen Geschehens sinnfällig erscheint (vgl. Benath 1962, S. 150). Festhalten lässt sich also für den intradiegetischen Re-Text im ›König Rother‹, dass er nicht nur das grundlegende Handlungsgerüst der Basiserzählung zu erkennen gibt, sondern dass dieses Gerüst auffällig mit dem von Schmid-Cadalbert postulierten Brautwerbungsschema übereinstimmt, wie er es im ›König Rother‹ realisiert sieht. Dabei findet wiederum die Begegnung des *recken* mit König Rother selbst außerhalb des eigentlichen Schemas statt, weswegen auch Schmid-Cadalbert in seiner Theoriebildung nicht weiter darauf eingegangen sein dürfte. Der Bericht bietet nun aus einer genuin historischen Position heraus eine bisher nicht wahrgenommene Möglichkeit, neuzeitliche Strukturierungen der Gesamterzählung an den Text selbst rückzubinden.

### **3. Ein neuer Blick auf die zweiteilige Struktur des ›Eckenlieds‹ – Dietrichs Bericht am Ende von E<sub>7</sub>**

Anders als der ›König Rother‹, der quasi-unikal ist, treffen wir beim ›Eckenlied‹ (zit. Ausgabe: Brévar 1999), dem ich mich nun zuwenden möchte, auf eine komplexere Überlieferungslage. Neben handschriftlichen, zumeist fragmentarischen Zeugnissen gibt es zahlreiche Drucke (vgl. Heinzle 1999, S. 109). Im Hinblick auf die Analepse, die ich nun betrachten möchte, lässt sich jedoch das Folgende ganz knapp konstatieren: Sie ist einzig im sogenannten ›Dresdener Heldenbuch‹ des Kaspar von der Rhön aus dem Jahr 1472 überliefert, also in der Fassung E<sub>7</sub> des ›Eckenlieds‹. Dort steht sie, anders als die Analepse im ›König Rother‹, am Ende des Textes. Dietrich von Bern kehrt heim und berichtet in den letzten fünf Strophen

von E<sub>7</sub>, was ihm zu *laide ye geschah* (›Eckenlied‹ E<sub>7</sub>, Str. 307,9), denn die Adelige der Stadt *frogten in der mere zart* (›Eckenlied‹ E<sub>7</sub>, Str. 307,4). Das *ye* in der Ankündigung des Berners kann als Andeutung darauf verstanden werden, dass er einen vollständigen Bericht liefern will. Doch kann dieser Bericht nicht weiter als bis zur Strophe 69 zurückreichen, da Dietrich erst zu diesem Zeitpunkt der Erzählung selbst aktiv als Figur in das Geschehen eingreift. Protagonist der vorherigen Handlung ist nämlich der verkappte Ritterriese Ecke, der voller Ruhmessucht im Auftrag dreier Königinnen auszieht, um Dietrich von Bern – *dead or alive* – zu ihnen nach Jochgrimm zu bringen. Dafür rüsten sie ihn mit der goldenen Brünne aus, die einst Ortnit und Wolfdietrich gehörte. Er gelangt zunächst nach Bern, wo er Dietrich jedoch nicht findet, denn der ist gerade in den Tiroler Tann geritten, wie Ecke von dessen Waffenmeister Hildebrand erfährt. Dort angekommen begegnet Ecke dann dem todwunden Helferich von Lune, der eben gegen Dietrich gekämpft hat und dem Riesen den Weg zum Berner weist. Schließlich treffen die beiden aufeinander. Die weitere Erzählung lässt sich wie folgt strukturieren:

- II.1. Aufeinandertreffen Dietrich – Ecke (Str. 69–70)
- II.2. Gespräch Dietrich – Ecke (Str. 71–104)
  - x. Kampfwort Dietrichs (Str. 103)
- II.3. Kampf Dietrich – Ecke (Str. 105–169)
  - x. Tod Eckes (Str. 169)
- II.4. Klage Dietrichs (Str. 170–176)
- II.5. Dietrich nimmt Ausrüstung Eckes an sich (Str. 177–189)
  - x. Dietrich beerdigt Ecke (Str. 187)
- II.6. Begegnung mit der *maget* in Not und Vasolt (Str. 190–204)
  - 1. *maget* wird von Hunden Vasolts gejagt und bittet Dietrich um Hilfe (Str. 192)
  - 2. Dietrichs Absage ob seiner schweren Wunden (Str. 193)
  - 3. zorniger Vasolt kommt zu den beiden (Str. 194)
  - 4. Vasolt stellt Dietrich zur Rede (Str. 199)
  - 5. Vasolt will wegen der Wunden Dietrichs nicht gegen diesen kämpfen (Str. 201)

6. Dietrich zieht sich zurück (Str. 203)
7. Vasolt reitet von dannen und lässt Dietrich die *maget* (Str. 204)
- II.7. *maget* heilt Dietrich (Str. 205–210)
- II.8. Vasolt kehrt jagend zurück (Str. 211–217)
- II.9. Erster Kampf Dietrich – Vasolt (Str. 218–227)
  - x. Vasolt gibt auf (Str. 227)
- II.10. Vasolt schwört Dietrich Treue (Str. 228–230)
- II.11. Dietrich entdeckt Vasolt, dass er seinen Bruder Ecke getötet hat (Str. 231–232)
- II.12. Zweiter Kampf Dietrich – Vasolt (Str. 233–238)
  - x. Vasolt gibt auf (Str. 238)
- II.13. Vasolt schwört Dietrich abermals Treue (Str. 239–243)
  - x. Vasolt schwört drei Eide (Str. 242)
- II.14. Brunnenaventiure (Str. 244–280)
  1. Vasolt soll Schildwache übernehmen (Str. 245)
  2. Vasolt flieht zu einer nahe gelegenen Burg (Str. 246–247)
  3. Vasolt sichert sich Verstärkung → Riesin Rachin (Str. 248–252)
  4. Vasolt reitet allein zurück zum Brunnen (Str. 253)
  5. Rachin rüstet sich zum Kampf und begibt sich zum Brunnen (Str. 255–259)
  6. Kampf Dietrich – Rachin → Tod Rachins (Str. 262–266)
  7. Zere und Welderich begeben sich zum Brunnen (Str. 267–270)
  8. Kampf Dietrich – Zere → Tod Zeres (Str. 271–272)
  9. Weldereich stellt sich in den Dienst Dietrichs (Str. 273–275)
  10. Kampf Dietrich – Vasolt → Tod Vasolts (Str. 276–278)
  11. Welderich kehrt mit Speise zurück (Str. 279–280)
- II.15. Aventiure beim Engpass (Str. 281–287)
  1. Dietrich begegnet Eckenot (Str. 282–283)
  2. Kampf Dietrich – Eckenot → Tod Eckenots (Str. 284–287)
- II.16. Jochgrimm (Str. 288–301)
  1. Kampf Dietrich – Automaten vor der Burg (Str. 288–292)
  2. Kampf Dietrich – namenlose Helden vor der Burg (Str. 293–296)
  3. Dietrich schild die drei Königinnen (Str. 297–300)
  4. Dietrich wirft ihnen das Haupt Eckes vor die Füße (Str. 301)
- II.17. Heimkehr Dietrichs (Str. 302–311)
  1. Dietrich begegnet Wolfhart und Hildebrand (Str. 302–304)
  2. Wolfhart reitet als Bote voraus nach Bern (Str. 305)
  3. Begrüßung Dietrichs (Str. 305–306)
  4. Bericht Dietrichs (Str. 307–311)

Der Bericht Dietrichs gestaltet sich im ›Eckenlied‹ E<sub>7</sub> wie folgt:

- 307,8 ›ich wil euch sagen mere,  
 wes mir zu laide ye geschach,‹  
 sprach do der Pernere,  
 ›das ist mir alles gar entwicht  
 wol gen dem herten streiten, = II.3  
 dorauff ich mich zwar het verpflichtet, = II.2.x
- 308 Do ich den *ryssen* starcken slug. = II.3.x  
 vor thet er mir laides geinug,  
 wan das ein maget reine = II.6  
 mir do zu guten staten kam.  
 wol funftzig wunden ich von im nam, = II.3  
 slug er mir alterseyne.  
 mir half das schone magetein, = II.7  
 das ich in kurtzen stunden  
 genoß in hohen erenschein  
 von allen meinen wunden.  
 des muß die schone selig wessen,  
 das mir in rechter gute half,  
 das ich gunt gar schir genesen.
- 309 Darnach ich sunderlichen nam = II.9–II.13  
 ein gesellen, der was mir gram,  
 und der was Ecken pruder,  
 wan er die wunderschone magt = II.6 + II.8  
 mit hunden in dem wald umb jagt,  
 er trug ir holdes lüder.  
 dem wonet *ich mit* streite pey. = II.9 + II.12  
 das wisset al gemaine:  
 er swur mir valscher ayde drey, = II.13(x)  
 dy waren al unreine.  
 darnach er lenger nit entpait. = II.14.1–2  
 von mir vor eynem prüne  
 durch falsch er auf ein vesten reit
- 310 Und pracht auf mich sein kune dar, = II.14.3<sup>f</sup>  
 ein starcke fraw gar offenpar  
 gewapant also schone. = II.14.5

	auf mich sie teuffelichen slug.	= II.14.6
	<i>min</i> sig der was ir ungefug,	
	die gotes kraft zu lone.	
	und eynen sun ich ir erslug,	= II.14.8
	der ander sicherleichen	= II.14.9 und = II.14.11
	der gab mir guter speiß genug;	
	und meim gesellen reiche	= II.14.10
	und dem slug ich sein haubet ab.	
	darnach zu eyner clausen	= II.15.1
	dohin do was mein erste trab.	
311	Mit eynem ritter ich do streit,	= II.15.2
	den erslug ich mit aribait.	
	darnach zwey pild ich valte.	= II.16.1
	uber ein prucken ich do kam.	
	vor Jochrim ich groß wunder nam,	= II.16.2
	die waren ungezalte,	
	und not die must ich laiden gar.	
	das wisset sicherleichen,	
	das ich euch sag wol hie fur war.	
	ich was gar zornes reiche.	= II.16.3
	des Ecken hawbt durch ungemach	= II.16.4
	warf ich gen Jochrim in den sal,	
	das es zu cleinen stucken prach.<	
	(>Eckenlied< E7, Str. 307,8–311,13)	

Das erste Ereignis, das Dietrich erwähnt, ist der Kampf gegen Ecke (*herter streit*). Die Bedeutung des Kampfes (= II.3), die sich in der Basiserzählung allein schon durch ihre Länge ablesen lässt, wird hier in einen kurzen Vergleich überführt: Alles, was dem Berner geschehen sei, sei nichtig (*entwicht*) verglichen mit diesem Kampf. Der Vers *dorauff ich mich zwar het verpflicht* verweist als verbale Zusage zum Kampf metonymisch auf das vorausgegangene Gespräch der beiden Kontrahenten (= II.2), in welchem Ecke zuerst lange vergeblich versucht hatte, Dietrich zum Zweikampf zu bewegen. *Do ich den ryssen starcken slug* deutet auf das Ende des Kampfes, der durch den Tod Eckes herbeigeführt wurde. Über die Wunden,

die er von dieser Auseinandersetzung davontrug, wird geschickt zur Begegnung mit der jungen Frau übergeleitet (= II.6), die Dietrich schließlich geheilt habe (= II.7). Der Bericht setzt damit fort, dass Vasolt Dietrichs Gefolgsmann wurde, was insgesamt die Erzähleinheiten II.9 bis II.13 umfasst. Erwähnt wird sodann die Jagd Vasolts auf die junge Frau (II.6 und II.8), die jedoch den Kämpfen (*dem wonet ich mit streite bey* = II.9 und II.12), welche in den Vasallitätsschwur Vasolts mündeten (*er swur mir valscher ayde drey* = II.13), vorausgegangen war. Die in der Basiserzählung länger ausfallende Brunnenaventiure wird hier durch die Figur Dietrichs äußerst konzis wiedererzählt: Vasolt sei vom Brunnen zu einer Burg geritten (= II.14.1–2), um seine Verwandten auf Dietrich anzusetzen (= II.14.3). Die gut gerüstete Rachin (= II.14.5) habe ihn schließlich bekämpft, er jedoch über sie gesiegt (= II.14.6), woraufhin er ihr einen Sohn erschlagen habe (= II.14.8), während der andere ihn mit Nahrung versorgt habe (= II.14.9 und II.14.11). Seinem verräterischen Gefolgsmann Vasolt habe er schließlich den Kopf abgeschlagen (= II.14.10), bevor er auf dem Weg durch einen Engpass (*clause*) (= II.15.1) Eckenot im Kampf mit Mühe besiegt habe (= II.15.2). Sodann habe er zwei Automaten niedergerungen (= II.16.1); mit den unzähligen Wundern, die ihn vor den Toren Jochgrimms in große Not gebracht hätten, ist zweifelsohne die Auseinandersetzung mit den namenlosen Helden aus aller Herren Länder gemeint (= II.16.2). Dass Dietrich *gar zornes reiche* war, lese ich als Anspielung auf seine Wutrede vor den drei Königinnen (= II.16.3). Schlussendlich schildert er seinen Zuhörern, wie er den Schädel Eckes in den Saal warf, der darauf in kleine Stücke zerbrochen sei (= II.16.4).

Im Großen und Ganzen fehlen nur wenige unwesentliche Erzähleinheiten der Basiserzählung. Da Dietrich und Ecke natürlich, bevor sie miteinander reden und kämpfen, einander erst begegnen müssen, ist es nicht zwingend erforderlich, das Aufeinandertreffen (II.1) eigens zu erwähnen, es wird gewissermaßen stillschweigend vorausgesetzt. Die Heimkehr (II.17.1–3) gehört nicht mehr zu den gefährvollen Aventiuren, die der

Berner erlebt hat, sie fällt deswegen ebenfalls aus dem Bericht heraus. Bemerkenswert ist, dass Dietrichs ausgedehnte Klage über Eckes Tod sowie sein eigenes Schicksal (II.4) und der anschließende *reroup*, also die unrechtmäßige Inbesitznahme von Eckes Rüstung (II.5), in seinem Bericht nicht auftauchen. Dabei sind der ›Ortnit‹, der ›Wolfdietrich‹ sowie das ›Eckenlied‹, die im ›Dresdener Heldenbuch‹ hintereinanderstehen, insbesondere über das Motiv dieser Rüstung miteinander verbunden (vgl. Kragl 2013). Am Ende des ›Wolfdietrich‹ heißt es auf fol. 90<sup>v</sup> des ›Dresdener Heldenbuchs‹: *Drei kungin von iochrijme kauften sein prun guldein*. Und auch wenn man den ätiologischen Wert des ›Eckenlieds‹ nicht so hoch bemessen muss, wie es frühere Forschergenerationen taten, so ›erklärt‹ der Text doch, wie Dietrich in den Besitz seines Schwertes Eckesachs gekommen ist, das er dem Riesen nebst der Rüstung durch *reroup* abgenommen hat und das in seinem Bericht am Ende von E<sub>7</sub> ebenfalls keinerlei Erwähnung findet.<sup>11</sup> In Rechnung zu stellen ist in diesem Fall allerdings der Kontext, in den der Bericht eingebettet erscheint. Es wäre doch wenig plausibel, dass sich der ruhmreich heimkehrende Dietrich vor seinen Untergebenen als über den Tod eines Riesen klagend und als ›*rêroubend*‹ inszeniert. Auch König Rother will schließlich nichts Negatives über sich gesagt wissen. Da er aber, anders als Dietrich, nicht selbst von seinem Schicksal berichtet, kann er die negativen Ereignisse im Bericht nicht ›unterdrücken‹.<sup>12</sup>

So finden sich im ›Eckenlied‹ E<sub>7</sub> nahezu alle größeren sowie auch viele kleinere Erzähleinheiten der Basiserzählung ab dem Augenblick, wo Dietrich als aktive Figur in die Handlung eintritt, in seinem Bericht wieder. Damit ist diese Analepse der im ›König Rother‹ durchaus ähnlich, denn auch sie ist als intern und homodiegetisch bzw. autodiegetisch (vgl. Anm. 12) zu klassifizieren, zudem aber *d u r c h g e h e n d* repetitiv, da sie keinerlei Informationen bringt, die nicht schon in der Basiserzählung zu finden wären. Da Dietrich nicht erzählt, wie er nach Bern zurückkam (II.17.1–3), deckt sich das zuletzt Berichtete nicht mit dem Einsatz des

Berichts in der Basiserzählung, die Analepse kommt also nicht zum Nullpunkt wie im ›König Rother‹. Es gibt einen weiteren und wesentlich gewichtigeren Unterschied. Im Vergleich zum ›König Rother‹ werden kaum konkrete Namen genannt: einzig der Eckes als zentraler Figur der Geschichte und der Jochgrimm als des Ortes, von dem der Riese einst ausgezogen war und zu dem nur sein Haupt zurückgekehrt ist. Das heilkräftige Fräulein trägt schon in der Basiserzählung keinen Namen, die übrigen Riesen könnten, so bleibt zu vermuten, für Dietrichs Publikum einer namentlichen Erwähnung nicht für wert befunden worden sein. Der Rezipient des ›Eckenlieds‹ dürfte die Namen zu diesem Zeitpunkt ohnehin noch parat gehabt haben.

Eine der Funktion nach mit der Analepse offensichtlich vergleichbare Stelle findet sich in E<sub>7</sub> noch unmittelbar vor dem Aufeinandertreffen von Ecke und Dietrich. Nachdem Ecke Helferich begegnet ist und diesen, wie in allen anderen Fassungen des ›Eckenlieds‹ auch, über Dietrich ausgefragt hat, zieht er von dannen. Nur in E<sub>7</sub> wird im Anschluss an diese Episode in den Strophen 65 bis 68 von der Begegnung Helferichs mit einem Zwerg erzählt, der ihn auf wundersame Weise heilt.<sup>13</sup> Besonderes Augenmerk verdient hier die Stelle, wo sich Helferich an den Zwerg richtet:

›Und noch dem Perner streicht ein helt,  
der ist zun pesten außderwelt,  
er sucht den Perenere.  
er ist ein ungefuger man,  
5 er lauffet noch im in denn than,  
er fundt in harte geren,  
wan er an seynem leibe hot  
das aller pest geschmaide.  
sein prun die ist von golde rot,  
10 das wisset ane laide.  
fund er den auserwelden man,  
ich weiß, das von in paiden  
ein herter streit doch wirt gethan.‹  
(›Eckenlied‹ E<sub>7</sub>, Str. 66)

Zweifelsohne handelt es sich hier nicht um eine Analepse, da Helferich nicht im Präteritum berichtet. Doch fasst er mit bemerkenswerter Präzision und Prägnanz das eigentliche Thema der bisherigen Basiserzählung zusammen: Ein aufstrebender und vielversprechender Held, gemeint ist natürlich Ecke, suche nach dem Berner. Er sei ein *ungefuger man*, was auf seine Riesenhaftigkeit anspielt, und laufe Dietrich, den er unbedingt finden will, in den Wald nach. Helferich kommt auf die motivisch so wichtige Rüstung zu sprechen, die Ecke trägt und die Dietrich ihm später abnehmen wird. Mit Gewissheit werde es, wenn die beiden aufeinander treffen, zu einem *herthen streit* kommen – auch Dietrich wird später im Rückblick auf den Kampf genau diese Nominalphrase bemühen.<sup>14</sup> Ich habe diese kürzere Szene mit dem Zwerg, die »erstaunlich in sich geschlossen« ist, an anderer Stelle als ›Cliffhanger‹ bezeichnet, das heißt »als Möglichkeit zur kürzeren oder längeren Pause für [einen] Vortragenden, bevor er mit der Helferichstrophe (E<sub>7</sub> 69) neu einsetzt« (Holtzhauer 2017, S. 315, Anm. 74), ab welcher, wie bereits erwähnt, Dietrich zur aktiven Figur der Handlung avanciert.

Man gewinnt somit den Eindruck, dass zumindest die Fassung E<sub>7</sub> das ›Eckenlied‹ anders strukturiert wissen möchte als die mediävistische Forschung der Neuzeit. Die beiden von mir betrachteten Metaerzählungen deuten zunächst – sowohl durch ihre Positionierung in der Basiserzählung als auch durch ihren Inhalt – auf eine grundlegend zweiteilige Anlage des Textes, wobei der erste Teil bereits endet, als Ecke Dietrich begegnet und nicht erst, wie es der Forschungskonsens will,<sup>15</sup> als Dietrich diesen besiegt. Nicht der Tod Eckes beendet dementsprechend seinen Status als Protagonist, sondern das Aufeinandertreffen mit dem, der ihn schließlich töten wird. Seine Ablösung geschieht also in dem Moment, in dem er (endlich) die Fama Dietrichs auf den Prüfstand stellen kann.

#### 4. Fazit

In beiden von mir untersuchten Fällen hat sich gezeigt, dass intradiegetische Re-Texte, sofern sie bestimmte Bedingungen erfüllen, einen epistemologischen Mehrwert für die historische Narratologie besitzen und einen neuen methodischen Ansatz für zukünftige Untersuchungen im Bereich vormoderner Retextualisierungen bieten. Sofern es sich dem Charakter nach um überwiegend interne, homodiegetische und repetitive Analepsen handelt, deren Reichweite und Umfang einen größeren Teil der Basiserzählung abdecken, lassen sich auf *s y n c h r o n e r* Ebene, das heißt auf der Zeitstufe der Textentstehung, valide Rückschlüsse auf den Plot ziehen, also auf den Kern der Erzählung. Sie helfen, da sie stark rafften, die Frage zu beantworten: Welches sind aus einer bestimmten historischen Perspektive heraus die wichtigsten Ereignisse, Figuren und Orte der Handlung?<sup>16</sup>

Ein wichtiges Desiderat besteht nun zunächst darin, zukünftig all diese Analepsen in der mittelalterlichen deutschen Literatur systematisch zu sichten und in ihrem Verhältnis zur Basiserzählung der Geschichte, in der sie verankert sind, auszuwerten. Man könnte in diesem Zusammenhang noch auf die Konnektoren (Konjunktionen, Subjunktionen) eingehen und untersuchen, wie die in den Berichten genannten Ereignisse miteinander verknüpft sind und inwiefern die hier vorfindlichen Verknüpfungen mit denen der Basiserzählung korrelieren. Besondere Beachtung verdiente bei einer größer angelegten Studie einerseits der jeweilige Gattungskontext, denn die Berichte sind nicht nur in Texten zu finden, die ihrem Ursprung nach aus der Mündlichkeit herrühren (›König Rother‹, ›Eckenlied‹, ›Heidelberger Virginal‹ etc.), sondern auch in solchen, die als genuin schriftliterarisch zu betrachten sind – so ist etwa eine weitere umfängliche Analepse im höfischen Minneroman ›Flore und Blanscheflur‹ zu finden (vgl. V. 7409–7441). Andererseits kann man noch intensiver der ›Warum‹-

Frage nachgehen, was ich bislang aufgrund meiner Fokussierung ausgeklammert habe. Denn die Frage, wozu man solche Inhaltsparaphrasen in die Diegese eingebaut hat, wenn sie denn größtenteils oder gar absolut nichts bieten, was über die eigentliche Basiserzählung hinausgeht, ist berechtigt. Damit jedoch wird diese spezifische Form narrativer Alterität erklärungsbedürftig. Das erscheint mir umso mehr der Fall, da die Alternative in Form eines ›Der Held berichtete König Rother, was sich bisher zugetragen hatte‹ oder ›Dietrich erzählte den Bürgern Berns, was er im Wald erlebt hatte‹ wesentlich häufiger in den Erzähltexten des Mittelalters umgesetzt wird,<sup>17</sup> so dass der Mehrwert der von mir umrissenen Klasse von intradiegetischen Re-Texten erst noch ergründet werden müsste. Man kann dahinter mit Sicherheit (performanzgebundene oder mediale) Bedingungen der Rezeption vermuten, wie wir sie auch aus heutigen Serien mit ihren Rückgriffen kennen.<sup>18</sup> Doch das allein will mir nicht als der Weisheit letzter Schluss erscheinen. Die Position der von mir untersuchten Analepsen scheint jedenfalls nicht zufällig gewählt worden zu sein, sie befinden sich durchgängig entweder am Ende einer Basiserzählung oder an einer ihrer strukturellen Gelenkstellen – das ist auch bei ›Flore und Blanscheflur‹ der Fall.

## Anmerkungen

- 1 König Rother weiß bis zu diesem Zeitpunkt weder, dass Ymelot mit Heeresmacht zurückgekehrt ist und Konstantin vernichtend geschlagen hat, noch, dass in wenigen Stunden die Hochzeit von Rother's Frau mit Ymelot's Sohn ansteht. Der Rezipient hingegen wurde schon früher (vgl. V. 3024–38) darüber in Kenntnis gesetzt, das Ymelot in den Wirren um die Entführung der Königstochter entfliehen konnte und – eine Prolepse – *danne sith manigem coninge / von ime beeginde groz herzeleit. / des gewonnin ouch die reckin michel arbeit* (V. 3039–41; Konjekturen, die in der Ausgabe durch Kursivdruck angezeigt werden, übernehme ich hier und im Folgenden stillschweigend und ohne sie eigens hervorzuheben, alphabetische Superskripte werden stets in die Zeile eingerückt).

- 2 Bei Prolepsen, also »narrativen Manövern«, die darin bestehen, »ein späteres Ereignis im Voraus zu erzählen oder zu evozieren« (Genette 2010, S. 13), handelt es sich im Bereich der Anachronie schlussendlich nur um eine Variante zu den von mir betrachteten Analepsen (vgl. die Ausführungen von Genette ebd., S. 39–47). Jedoch sind Prolepsen, wie eingangs erwähnt, in mittelalterlichen Erzähltexten aus Gründen der drohenden Spannungsminderung selten länger als ein paar Verse, umfassen also nicht ganze Erzählstränge oder gar Erzählungen.
- 3 Umso erstaunlicher muss vor solch einem Hintergrund ein Erzählexperiment wie die ›Heidelberger Virginal‹ anmuten, deren Textbestand sich zu signifikanten Teilen aus internen homodiegetischen Analepsen zusammensetzt – wobei noch schlussgültig zu klären wäre, ob diese Analepsen vorherrschend repetitiv sind oder auch kompletive Momente enthalten. Der Aussage Julia Zimmermanns (2017, S. 94), dass diese Erzählsegmente weder »Informationslücken schließen« noch »neue Interpretationsmöglichkeiten öffnen, sondern durch Vervielfältigung des bereits Bekannten vielmehr Redundanz und Zerdehnung des Erzählens zur Folge haben«, möchte ich mich nicht vorbehaltlos anschließen (vgl. dazu auch Kragl 2013, S. 356). Zwar gehorchen insbesondere heldenepische Erzählungen nicht immer der Devise narrativer Ökonomie, doch scheint mir die ›Heidelberger Virginal‹ mehr als ein bloßes »narratives Spiel mit den Möglichkeiten des Erzählens« (Zimmermann 2017, S. 111). Freilich bleiben solche Überlegungen vorerst ihren Nachweis schuldig und damit einer eigenen Untersuchung vorbehalten.
- 4 Konzediert werden muss hier sicherlich, dass es funktional nicht um eine reine Rekapitulation des Inhalts geht, wie etwa auch Bumke mit Recht deutlich macht, wenn er meint, dass das Geschehen des ›Nibelungenlieds‹ kommentiert und gedeutet werde (vgl. Bumke 1996, S. 71) und es »sicherlich nicht die leitende Absicht der ›Klage‹-Erzähler [war], dem Publikum noch einmal die Handlung des ›Nibelungenlieds‹ ins Gedächtnis zu rufen« (ebd., S. 75).
- 5 Siehe dazu Wunderlich 1996, S. 261, der überzeugend darlegt, dass das »epische Handlungsgeschehen« dafür sorgt, dass »die fingierte Ekphrasis zu einer ›Erzählung in der Erzählung‹« wird und »die Bilder der Ekphrasis die Aufgabe der *narratio*« übernehmen. Zur Apologie von Bildbeschreibungen als Erzählungen äußern sich Haferland/Mecklenburg 1996, S. 14f., folgendermaßen: »An mittelalterlichen Bildbeschreibungen fällt auf, daß sie die rhetorisch-poetische Form der *descriptio* kaum je zugunsten einer selbständigen Erzählung verlassen. Sie sind deshalb selbst jeweils nur im Ansatz Erzählungen. Werden sie in diesem Band dennoch als Erzählungen in Erzählungen behandelt, so deshalb, weil den

von ihnen beschriebenen Bildarstellungen Erzählstoffe zugrunde liegen. Diese Bildererzählungen aber schalten sie in die Erzählungen, in die sie selbst eingebettet sind, ein. « Die Übergänge zwischen deskriptiven und narrativen Teilen solcher Ekphrasen können dabei sowohl durch lexikalische als auch durch textstrukturierende Marker expliziert werden. Im Falle etwa von Helmbrechts Haube findet sich mehrmals eine Konstruktion mit *stân/stên* zur Einleitung dessen, was auf der Haube zu sehen ist: *welt ir nû hoeren waz dâ stât?* (V. 44), *Welt ir nû hoeren mê / waz anderhalb dar ûf stê* (V. 57f.), *Welt ir nû hoeren waz hie stê* (V. 72). Zudem kennzeichnen Initialen im ›Ambraser Heldenbuch‹ den Eingang der Berichtteile, und zwar »mit Ausnahme von V. 57«, dessen Initiale in der von Hans Ried angefertigten Handschrift »infolge graphischen Zwangs« um eine Zeile verschoben erscheint (Tschirch 1978, S. 172).

- 6 Ich orientiere mich hier im Folgenden an der ›König-Rother‹-Ausgabe von Stein/Bennewitz 2000. In dem Bewusstsein, dass es sich um einen anachronistischen Kurzschluss handelt, wenn ich die Einteilung der Erzählung nach einer modernen Edition des Textes mit einer Inhaltsparaphrase aus diesem Text selbst abgleiche, will ich zu Anschauungszwecken dennoch so verfahren.
- 7 Der ansonsten konsequent durchgehaltene Erzählmodus des *ordo naturalis* wechselt kurz in den des *ordo artificialis*, um die Bemühungen Rothers/Dietrichs um die Tochter Konstantins nachzutragen, die zu diesem Moment schon in der Vergangenheit liegen, die man aber kennen muss, um zu verstehen, warum die Prinzessin mit Rother/Dietrich mitgeht.
- 8 Siehe auch Schmid-Cadalbert 1985, S. 64: »Die Schemadoppelung bzw. Rückentführung ist eine vom Schema geforderte systembedingte Teilhandlungsvariante, welche dann auftritt, wenn der Werber bzw. dessen Vertreter auf der ersten Fahrt nur die Hindernisse im privaten Bereich überwunden hat.« Vgl. zum Sujet des Brautwerbungsschemas auch Schulz 2015, S. 193; ebd., S. 193–195 fasst Schulz zudem den idealtypischen Ablauf eines solchen Schemas für den ›König Rother‹ knapp zusammen.
- 9 Die ersten Verse entsprechen dem Beginn des Textes, nur eben mit verändertem Herrschaftssitz: *[B]i dem westeren mere / saz ein kuninc der heiz Rôther. / in der stat zu Bare / da lebete er zu ware / mit vil grozen erin* (V. 1–5). V. 3726 (*ime waren die vorsten alle holt*) entspricht wiederum V. 146: *sie [elf Grafen, S.H.] waren deme kuninge alle holt*.
- 10 Vgl. zur Diskussion der Zweiteiligkeit im ›König Rother‹ durch die ältere Forschung Stock 2003, S. 232–243.

- 11 Vgl. das Ende von e<sub>5</sub> in der Ausgabe Brévar (1986, Str. 282–284) bzw. in dem Wortlaut nach fast identischen Druck e<sub>1</sub> in der Ausgabe Brévar (1999, Str. 282–284), wo das Schwert Eckesachs eine wichtige Rolle spielt.
- 12 Diese Konsequenz, die auf einer Ausdifferenzierung von homodiegetischem Erzählen – die erzählende Figur ist an den Ereignissen, von denen sie berichtet, beteiligt – und autodiegetischem Erzählen – die erzählende Figur ist selbst Protagonist ihres Berichts – fußt (vgl. Lieb 2002, S. 124), ist für die vorliegende Untersuchung jedoch nicht relevant.
- 13 Lediglich E<sub>3</sub> kennt allem Anschein nach auch noch diese Episode, das Fragment endet jedoch genau nach dem Vers *do kam ein getwerk gegān* (Str. 23,2).
- 14 In Form einer ›bildhaften Abbraviatur‹ ist diese Strophe auch auf fol. 91<sup>v</sup> des ›Dresdener Heldenbuchs‹ zu finden, vgl. Holtzhauer 2017, S. 316, Anm. 76.
- 15 So etwa Meyer 1994, S. 217: »Dietrichs Klage und der anschließende Waffenraub bilden das strukturelle Gelenk zwischen den beiden Handlungsteilen«.
- 16 Es könnte sich als gewinnbringend herausstellen, solche Analepsen einmal aus der Perspektive der mittelalterlichen Poetiken heraus als eine Art ›Extremabbraviatur‹ zu betrachten. Denn schließlich ›verdichten‹ sie die Erzählung, die sie aufgreifen, in besonderer Weise, womit sie zwar zwangsläufig die von Genette kritisierte Redundanz erzeugen, wobei diese aber nicht unbedingt negativ zu werten ist, sondern wertneutral als sinnabsicherndes Verfahren der Prägnanz-erzeugung beschrieben werden kann. Verzichtet man auf die den mittelalterlichen Poetiken inhärente Beurteilung einer *abbreviatio* als entweder Redundanz oder Prägnanz erzeugend, nimmt man also kein dichotomisches Verhältnis an, sondern ein instrumental-kausales, kann man zu dem Schluss gelangen, dass die abbreviativen Analepsen Prägnanz durch Redundanz erzeugen. Immerhin wird an prominenten Gelenkstellen eines Textes nicht irgendetwas wiederholt, sondern das, worauf es dem Urheber des Textes ankommt. Dadurch also, dass die Redundanz nicht ausufert, was schließlich zu einer dysfunktionalen Iteration von Erzählung führen würde, kann sie in einer reduzierten Form in besonderer Weise erhellend im Sinne der mittelalterlichen Poetiken wirken (vgl. Galfredus de Vīno Salvo: ›Poetria Nova‹, S. 23ff.).
- 17 Vgl. dazu etwa Herzog Ernst im ›Herzog Ernst‹ B, der seine eigenen Erlebnisse zuerst dem ›Mohrenkönig‹ (V. 548of.: *dô sagte im der wigant / allez sīn gevertē gar*) und später – am Ende der Basiserzählung, einer eigentlich prädestinierten Stelle für Inhaltsparaphrasen – Kaiser Otto zum Besten gibt, welcher sie an Ort und Stelle kodifizieren lässt (V. 5994–6007: *der keiser behielt dô den degē / bī im wol bī zwelf tagē, / daz er im allez muose sagen / diu manicvalden wunder /*

*und wa er gewan diu kunder / [...] / dô liez ers niht beliben, / der keiser hiez dô schrîben / war umbe und wie er in vertreip / und wie lange er in dem lande bleip / und wier hin fuor und wider kam). Vgl. zu dieser Stelle insbesondere Stock 2003, S. 222. Dem König von Arimaspi hingegen berichtet Ernst zumindest den Kern der Begebenheiten, die zu seiner Ankunft in diesem Land geführt haben: dar nâch in kurzen stunden / hiez er den herzogen gewinnen / und bat in mit guoten minnen / im sagen diu rehten mære, / von welhem lande er wære / und wie getânen namen er hæte, / daz er im daz kunt tæte / und im sagt diu rehten mære / waz mannes er selbe wære / und wie er kæme in daz lant. / des antworte im der wîgant / unde tete im kunt diu mære / daz er ein herzoge gwesen wære / dô heime in sîme lande, / wie in âne schulde und âne schande / vertreip der rîchsten künige ein / der von anegenge kein / ie wurde in dem rîche: / und sagete im sunderliche / des landes site und gebære / und wie er dar komen wære (V. 4632–52).*

- 18 Peter Kern äußerte in der Diskussion nach dem Vortrag die Vermutung, dass die Zusammenfassung der Handlung am Ende von E<sub>7</sub> als eine Diskussionsgrundlage für das zuhörende Publikum gedient haben könnte.

## Literaturverzeichnis

### Handschriften

- ›Eckenlied‹ (E<sub>3</sub>): Ansbach, ehem. Archiv des evangelisch-lutherischen Dekanats (Verbleib nicht ermittelt, siehe zu den Hintergründen Heinzele 1978, S. 291f.).
- ›Eckenlied‹ (E<sub>7</sub>): Dresden, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek, Mscr. M 201 ([online](#)).
- ›Helmbrecht‹ (A): Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. nova 2663 ([online](#)).
- ›König Rother‹ (H): Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. pal. Germ. 390 ([online](#)).

### Primärliteratur

- Das Eckenlied. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Text, Übersetzung und Kommentar von Francis B. Brévert, Stuttgart 1986 (RUB 8339).
- Das Eckenlied. Sämtliche Fassungen, hrsg. von Francis B. Brévert, Tübingen 1999 (ATB 111). [zit. Ausg.]

- Wernher der Gärtner: Helmbrecht. Mittelhochdeutsch und Neuhochdeutsch, hrsg., übersetzt und erläutert von Fritz Tschirch, Stuttgart 1974 (RUB 9498/9500).
- Wernher der Gartenære: Helmbrecht, hrsg. von Friedrich Panzer und Kurt Ruh, 8., Neubearb. Aufl., Berlin/Boston 2016 (ATB 11). [zit. Ausg.]
- Herzog Ernst. Ein mittelalterliches Abenteuerbuch, in der mittelhochdeutschen Fassung B nach der Ausgabe von Karl Bartsch mit den Bruchstücken der Fassung A hrsg., übers., mit Anmerkungen und einem Nachwort versehen von Bernhard Sowinski, Stuttgart 2006 (RUB 8352).
- König Rother. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Mittelhochdeutscher Text und neuhochdeutsche Übersetzung von Peter K. Stein, hrsg. von Ingrid Bennewitz, Stuttgart 2000 (RUB 18047).
- Poetria Nova of Geoffrey of Vinsauf, translated by Margaret F. Nims, Toronto 1967.
- Tristan und Isolde und Flore und Blanscheflur, Zweiter Teil: Tristan und Isolde von Gottfried von Straßburg (Schluß). Die Fortsetzer Gottfrieds Ulrich von Türheim und Heinrich von Freiberg. Flore und Blanscheflur von Konrad Fleck, hrsg. von Wolfgang Golther, Stuttgart 1889 (Deutsche Nationalliteratur 4,3).

## Sekundärliteratur

- Benath, Ingeborg: Vergleichende Studien zu den Spielmannsepen ›König Rother‹, ›Orendel‹ und ›Salman und Morolf‹, Teil 1, in: PBB (Halle) 84 (1962), S. 312–372.
- Bumke, Joachim: Die Erzählung vom Untergang der Burgunder in der ›Nibelungenklage‹. Ein Fall von variierender Überlieferung, in: Haferland/Mecklenburg 1996, S. 71–83.
- Genette, Gérard: Die Erzählung. Aus dem Französischen von Andreas Knop, mit einem Nachwort von Jochen Vogt, überprüft und berichtigt von Isabel Kranz, 3., durchgesehene und korrigierte Aufl., Paderborn 2010 (UTB 8083).
- Haferland, Harald/Mecklenburg, Michael (Hrsg.): Erzählungen in Erzählungen. Phänomene der Narration in Mittelalter und Früher Neuzeit, München 1996 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 19).
- Haferland, Harald/Mecklenburg, Michael: Einleitung, in: dies. 1996, S. 11–25.
- Heinze, Joachim: Mittelhochdeutsche Dietrichepik. Untersuchungen zur Tradierungsweise, Überlieferungskritik und Gattungsgeschichte später Helden-dichtung, München 1978 (MTU 62).
- Heinze, Joachim: Einführung in die mittelhochdeutsche Dietrichepik, Berlin/New York 1999.
- Holtzhauer, Sebastian: *wer hat dich schelten also glert?* Untersuchungen zu Dialogstruktur und Performanz in den Fassungen E<sub>2</sub>, E<sub>7</sub> und e<sub>1</sub> des ›Eckenliedes‹, in: ZfdA 146 (2017), S. 295–327.

- Kasten, Ingrid: Der Pokal in ›Flore und Blanscheflur‹, in: Haferland/Mecklenburg 1996, S. 189–198.
- Kragl, Florian: Heldenzeit. Interpretationen zur Dietrichepik des 13. bis 16. Jahrhunderts, Heidelberg 2013 (Studien zur historischen Poetik 12).
- Lieb, Ludger: Erzählen am Hof. Was man aus einigen Metadiegesen in Wolframs von Eschenbach ›Parzival‹ lernen kann, in: Hellgardt, Ernst/Müller, Stephan/Strohschneider, Peter (Hrsg.): Literatur und Macht im mittelalterlichen Thüringen. Mediävistisches Kolloquium auf Gut Willershausen, 11.–13. Oktober 1998, Köln [u. a.] 2002, S. 109–125.
- Lieb, Ludger: Die Potenz des Stoffes, in: Bumke, Joachim/Peters, Ursula (Hrsg.): Retextualisierung in der mittelalterlichen Literatur, Berlin 2005 (ZfdPh, Sonderheft zum Bd. 124), S. 356–379.
- Meyer, Matthias: Die Verfügbarkeit der Fiktion. Interpretationen und poetologische Untersuchungen zum Artusroman und zur aventiurehaften Dietrichepik des 13. Jahrhunderts, Heidelberg 1994 (GRM-Beiheft 12).
- Schmid-Cadalbert, Christian: Der ›Ortnit AW‹ als Brautwerbungsdichtung. Ein Beitrag zum Verständnis mittelhochdeutscher Schemaliteratur, Bern 1985 (Bibliotheca Germanica 28).
- Schulz, Armin: Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive. Studienausgabe, 2., durchgesehene Aufl., hrsg. von Manuel Braun [u. a.], Berlin [u. a.] 2015 (de Gruyter Studium).
- Stock, Markus: Kombinationssinn. Narrative Strukturexperimente im ›Straßburger Alexander‹, im ›Herzog Ernst B‹ und im ›König Rother‹, Tübingen 2002 (MTU 123).
- Wandhoff, Haiko: Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters, Berlin/New York 2003 (TMP 3).
- Wunderlich, Werner: Ekphrasis und Narratio. Die Grabmalerei des Apelles und ihre ›Weiberlisten‹ in Walters von Châtillon und Ulrichs von Etzenbach Alexanderepen, in: Haferland/Mecklenburg 1996, S. 259–271.
- Zimmermann, Julia: Vervielfältigungen des Erzählens in der ›Heidelberger Virginal‹, in: Federow, Anne-Katrin/Malcher, Kay/Münkler, Marina (Hrsg.): Brüchige Helden – brüchiges Erzählen. Mittelhochdeutsche Heldenepik aus narratologischer Sicht, Berlin/Boston 2017 (Texte und Studien zur mittelhochdeutschen Heldenepik 11), S. 93–113.

**Anschrift des Autors:**

Dr. Sebastian Holtzhauer  
Universität Osnabrück  
Institut für Germanistik (IfG)  
Ältere Deutsche Literatur und Literatur der frühen Neuzeit  
Neuer Graben 40  
49074 Osnabrück  
E-Mail: [sebastian.holtzhauer@uni-osnabrueck.de](mailto:sebastian.holtzhauer@uni-osnabrueck.de)



*Sebastian Speth*

## *Reframing*

### Mitüberlieferung als ›anderserzählende‹ literarische Rahmung

*Abstract.* Der vorliegende Beitrag reformuliert das Phänomen des ›Wieder-‹ bzw. ›Anderserzählens‹ mithilfe der ›Rahmen-Analyse‹ Goffmans. Denn nicht nur mittelalterliche Verfasser greifen auf bereits geformte Stoffe zurück. Ihr Werk ist seinerseits der produktiven Rezeption durch Überlieferungsbeteiligte ausgesetzt. Auch in den Überlieferungsträgern (Handschriften und Drucke) werden die Werke von ›Anderserzählern‹ höherer Ordnung gerahmt, sei es durch individuelle Einbände, handschriftliche Marginalien oder andere, beigebundene Werke. Am Beispiel der Mitüberlieferung des Prosa-›Herzog Ernst‹ lässt sich zeigen, dass der ganze Facettenreichtum der literarischen Praxis, Altes immer wieder und wieder anders zu erzählen, theoriebasiert als ein Vorgang des *reframings* zu fassen ist.

*Ehe man etwas anfängt, soll man das Ende zuvor betrachten.* So lautet der zweite Eintrag *nützlicher Red-Arten und Sprüch-Wörter* im *Beugefügten Anhang* zu einem späten Druck der ›Frankfurter Prosafassung‹ des ›Herzog Ernst‹ (FrP).<sup>1</sup> Das Ende dieses Prosaromans scheint erreicht, wenn alles wieder so ist, wie es am Anfang war: Ernst und sein getreuer Helfer Wetzelo sind aus dem Orient zurück, das verräterisch initiierte Missverständnis zwischen Kaiser und Herzog ist aufgeklärt und Otto setzt seinen Stiefsohn wieder in die angestammte Herrscherposition ein. Also alles auf Anfang? Nicht ganz. Es fehlen Pfalzgraf Heinrich und dessen handlungsauslösender Neid. Dafür hat der Held seine Geschichte mitgebracht, die er am Hof

erzählt und mit Wunderwesen und einem Karfunkelstein belegt (vgl. FrP. S. 79–83). Die Ausgangslage ist insofern transformiert. Doch wichtiger ist, dass dort, wo die prominente, mittelhochdeutsche ›B‹-Fassung endet, in den Prosafassungen noch etwas folgt: Die Elternnachgeschichte erzählt von den Mirakeln der heiligen Adelheid (vgl. FrP. S. 83–85). Erst nachdem sie ihren Mann von ihrer Heiligkeit überzeugt hat, können sie *friedlich miteinander leben, bis sie Gott aus diesem Jammerthal zu sich nahm* (FrP. S. 85). Doch an diesen Schluss des Erzählrahmens, der formal mit *ENDE* (ebd.) markiert ist, schließt sich in einer Gruppe von Redaktionen aus dem 18. Jahrhundert noch der oben zitierte Anhang mit 117 Sprichwörtern und Redensarten *zur ferneren Belustigung* des Lesers an (FrP. S. [86]–96, das Zitat S. [86]).

Sprichwörter – allerdings als vom Erzähler inserierter Bestandteil – sind in Prosaromanen nichts Ungewöhnliches und das heterogene Nebeneinander von christlichen Tugend- und moralischen Lebenslehren sowie machiavelistischen Handlungsmaximen des Anhangs ist ebenfalls prosaromantypisch.<sup>2</sup> Insgesamt entspricht der Tenor dieser Lehren abendländisch-christlicher Konvention in einem Maße, dass die weitreichende Übereinstimmung mit dem Gehalt der Romanhandlung nicht überrascht.

Das Exemplar der späten ›Ernst‹-Redaktion, das in der Universitäts- und Landesbibliothek Innsbruck liegt, stammt aus dem Nachlass des Historikers Johann Friedrich Böhmer und ist mit insgesamt vier weiteren Titeln verbunden.<sup>3</sup> Direkt auf den Prosa-›Herzog Ernst‹ folgt ein ›Finkenritter‹-Druck, der – ebenfalls als Anhang – die *Zeit-kürzende[n] Scherz-Reden* des Hanns Guck in die Welt enthält. Die 392 Einträge machen mehr als die Hälfte der Druckseiten dieses Einzelwerks aus. Die Unbeständigkeit des Glücks, Geld und Freundschaft, Hofleben und Ständesatire, Tugenden und Laster sind wichtige Themen. Ein genauer Vergleich der beiden Anhänge vor dem Hintergrund zeitgenössischer Sprichwörtersammlungen ist ein Desiderat. Was das Phänomen des *reframing*, der immer wieder neuen und andersartigen Rahmung, anbetrifft, ist festzustellen, dass beide Samm-

lungen an den betreffenden Einzeldruck vom Druckerverleger lediglich angehängt sind. Es handelt sich also bestenfalls um verlegerischen Peritext. Durch den Verbund der Werke wird aber das Uneigentliche zum Verbindenden und damit zum rezeptionsleitenden Eigentlichen. Wie ein intertextueller Verweis lädt die Mitüberlieferung dazu ein, die Werke gemeinsam zu rezipieren. Die Mitüberlieferung wirkt dann »wie ein Filter«, durch den »bestimmte Themen« und »Diskurse« des Erzähltextes hervorgehoben werden und der die Lektüre perspektiviert (Müller 2013, S. 6). Die peritextuellen Anhänge fungieren durch die gemeinsame Überlieferung also als literarische Rahmung, wodurch die Erwartungen an den Text manipuliert werden (zum Erwartungshorizont vgl. Jauß 1967, S. 32–35 und 64–71, zur Manipulationsmöglichkeit vgl. Genette [1987] 2001, S. 390).

Selbst wenn die Redaktion den Wortlaut des eigentlichen Erzähltextes nicht verändern würde, läge die ohnehin schon über Jahrhunderte hinweg immer wieder neu und immer wieder anders erzählte Ernst-Geschichte durch diese Neurahmung in einer ›anderserzählten‹ Gestalt vor. Faktisch werden geschichtlich belegbare Versatzstücke in entkonkretisierter Form (vgl. Haustein 1997, S. 124) zum Ausgangspunkt für einen sich ab dem 12. Jahrhundert entfaltenden, ›anderserzählenden‹ Komplex lateinischer, mittel- und frühneuhochdeutscher Werke in Lied-, Epos- und Romanform (vgl. Behr 1979). Diese Werke liegen wiederum in unterscheidbaren Redaktionen und variantenreichen Handschriften und Drucken vor, die den Stoff ihrerseits jeweils ›anderserzählen‹. Für die ›Frankfurter Prosafassung‹ des ›Herzog Ernst‹ habe ich dies andernorts genauer dargelegt (vgl. Speth 2017, S. 342–574). Praktisch zeitgleich mit der handschriftlichen Überlieferung der 1470er Jahre (›B‹-Fassung) setzt in Augsburg bei Anton Sorg und in Straßburg bei Heinrich Knoblochtzter die Produktion von ›Ernst‹-Inkunabeln ein (›F‹-Fassung). Mitte des 16. Jahrhunderts wird die Geschichte im Umkreis der Frankfurter ›Cumpaneik‹ aktualisierend und kürzend ›anderserzählt‹ (›Frankfurter Prosafassung‹). Davon hängt dann eine Vielzahl von oft kostengünstig produzierten Nachdrucken des 17. bis 19. Jahrhunderts

ab, die sich aber insbesondere im Hinblick auf das Bildprogramm stark unterscheiden. Im vorliegenden Beitrag wird ein Ansatz vorgeschlagen, die vielfältigen Facetten des ›Anderserzählens‹ theoriebasiert zusammenzufassen.

## 1. Literarische Rahmung als Form des ›Anderserzählens‹

Worstbrock prägt den Begriff des ›Wiedererzählens‹ eng beschränkt auf *dilatatio* und *abbreviatio* im Rahmen der lateinischen Poetik des Mittelalters (vgl. Worstbrock 1999, S. 129f. und 136f.). Der Dichter wird zum *artifex*, der eine alte *materia* neu forme (vgl. ebd., S. 137). Lieb kritisiert dabei, dass Worstbrocks Ansatz *reine materia* voraussetze, also künstlerisch ungeformten Stoff (vgl. Lieb 2005, S. 358–360). *Materia* und *artificium* lassen sich nach Lieb jedoch nicht trennen. Der Rückgriff des Dichters erfolge immer auf einen schon vorgeformten Stoff, auf eine *secunda materia* im aristotelischen Sinn (vgl. ebd., S. 367f.). Dieser wohnen trotz der bereits erfolgten künstlerischen Formgebung weitere Möglichkeiten der Realisierung in neuen Formen inne. Entsprechend führt Bumke in demselben Sonderheft zur ›ZfdPh‹ für den Fall des ›Herzog Ernst‹ aus, dass »[a]lle uns bekannten ›Ernst‹-Texte [...] Bearbeitungen älterer ›Ernst‹-Texte« sind, die ihrerseits »immer schon literarisch Geformtes voraus[setzen]« (Bumke 2005, S. 9). Am Beispiel von Ulrichs von Zatzikhoven ›Lanzelet‹ hinterfragt Dimpel aber, inwiefern überhaupt von einer einheitlichen *materia – prima* oder *secunda* gleichermaßen – auszugehen sei (vgl. Dimpel 2013, S. 10–13). Die Freiheiten, die sich die Dichter bei der artifizialen Gestaltung ihrer zugrunde gelegten Stoffe nehmen, seien zu groß. Daher sei der Begriff des ›Anderserzählens‹ demjenigen des ›Wiedererzählens‹ vorzuziehen (vgl. ebd., S. 111).

Ich greife im Folgenden auf die ›Rahmen-Analyse‹ (*frame analysis*) Goffmans zurück, um das Phänomen des ›Anderserzählens‹ zu reformulieren und systematisch auf die Tätigkeit von Überlieferungsbeteiligten und

Rezipienten auszuweiten. Auch Reid und Wolf übertragen das *framing*-Konzept auf die Herstellung und Rezeption von Literatur, jedoch ohne Bezug zum Wieder- oder ›Anderserszählen‹ (vgl. Reid 1992, Wolf 1999, ders. 2006, und ders. 2008).<sup>4</sup> Goffman untersucht, wie Menschen Vorgängen und Äußerungen im Alltag ›primäre Rahmen‹ (*primary frameworks*) verleihen, um »die Handlungen des täglichen Lebens verstehbar« zu machen (Goffman [1974] 1993, S. 36). So kann etwa, je nachdem welcher Verstehehensrahmen gewählt wird, das Winken eines Autofahrers als freundliche Begrüßung oder als verkehrsrelevantes Zeichen gedeutet werden (vgl. ebd., S. 334). Weiterhin kann das primär gerahmte, soziale Geschehen transformiert werden, sei es als ›Modulation‹ (*keying*), sei es als ›Täuschung‹ (*fabri-cation*) (vgl. ebd., S. 52–142). Modulationen und Täuschungen können dann ihrerseits weiter transformiert werden, wodurch mehrere ›Schichten‹ (*layer*) von Rahmungstätigkeiten entstehen (vgl. ebd., S. 96 und 176–185).

<b>Instanz</b>		Verfasser ( <i>artifex</i> )	Überlieferungs- beteiligte	(autor-/adaptor-/ buchverbinder- analoge) Mitüberlieferer	historische Rezipienten
<b>Erzählart</b>	Erzählen	›Anderserszählen erster Ordnung (I)‹	›Anderserszählen zweiter Ordnung (II)‹	›Anderserszählen dritter Ordnung (III)‹	›Anderserszählen vierter Ordnung (IV)‹
<b>materia</b>	geformt	umgeformt	medial vermittelt	mitüberliefert	rezipiert
<b>Rahmen</b>	primär gerahmt	sekundär gerahmt, 1. Schicht	sekundär gerahmt, 2. Schicht	sekundär gerahmt, 3. Schicht	sekundär gerahmt, 4. Schicht
<b>Rah- mungs- beispiele</b>	Kohäsion und weitere Merkmale der Textualität	Gattungs- konventionen, epochentypische Stilideale	Interpolationen, Ersetzungen, verlegerischer Peritext	Mitüberlieferung	Leserspuren

Tabelle 1: Systematische Darstellung von *reframing* als literarisches ›Anders-erszählen‹

Die ›ungeformte *materia*‹ ist für uns, wie Lieb ausführt, nur als ›*secunda materia*‹ in einer bereits bearbeiteten Form zu greifen. Durch ihre Einbettung in eine Bearbeitung befindet sie sich innerhalb eines ›primären Rahmens‹ (›*primary framework*‹), der ihr nach Goffman Sinn verleiht. Ein *artifex* greift beim ›Anderserzählen erster Ordnung‹ (›Anderserzählen I‹) auf diesen einfach gerahmten Stoff zurück und formt ihn etwa nach Gattungskonventionen oder epochentypischen Stilidealen um. Die ›geformte *materia*‹ wird durch diese neuerliche Rahmung zu einer ›umgeformten *materia*‹. Diese wird ihrerseits zum Ausgangspunkt der medialen Text- und Überlieferungsgeschichte, an der beim ›Anderserzählen zweiter Ordnung‹ (›Anderserzählen II‹) Druckerverleger oder andere Überlieferungsbeteiligte (etwa der ›intelligente Schreiber‹ nach Schmitz 1991) mitwirken. Der sekundäre Rahmen zweiter Schicht, mit dem sie die ›umgeformte *materia*‹ transformieren, umfasst Interpolationen, Ersetzungen und alle Formen des verlegerischen Peritexts, aber auch strukturelle Eingriffe wie eine Neueinteilung der Kapitel. Diese ›medial vermittelte *materia*‹ kann je nach Ausformung als eine ›handschriftliche *materia*‹ oder ›gedruckte *materia*‹ vorliegen. Diese kann dann wiederum zum Ausgangspunkt verschiedenartiger Rezeptionsakte werden. Für eine historisch arbeitende Literaturwissenschaft wird dieser Prozess des ›Anderserzählens dritter Ordnung‹ (›Anderserzählen III‹) etwa in Leserspuren (›annotierte *materia*‹) oder in der individuellen Zusammenstellung von Mitüberlieferung (›mitüberlieferte *materia*‹) greifbar (vgl. Bumke 2005, S. 39–41). Für die vorliegende Untersuchung beschränke ich mich auf den zuletzt genannten Sonderfall.

Im Übrigen entspricht das peritextuell artikulierte Selbstverständnis der Druckerverleger der von Worstbrock dargelegten Praxis des ›Wiedererzählens‹. Wie der *artifex* eine vorgefundene *materia* in erster Ordnung in eine neue Form bringt, so werben die Drucke damit, dass bekannte Erzählungen in zweiter Ordnung in einer bislang ungedruckten Form präsentiert werden. So wurde die ›Ernst-Redaktion ›M2‹ der ›Frankfurter Prosafassung‹ nach

dem Titelblatt eines unfirmierten Drucks [z]uvor niemals also gedruckt (BSB München, 8° Bavar. 4069(44). Damit sind ›Wieder-‹ und ›Anderserszählen‹ als Phänomene aktualisierender Tradierung im Buchdruck in nicht zu überbietender Knappheit dargelegt: Die einst erzählte Geschichte wurde schon gedruckt, aber noch nie in der vorliegenden Form. Gegenstand der verlegerischen Werbung ist somit die ›gedruckte *materia*‹.

Verfasser, Überlieferungsbeteiligte und Rezipienten können den gerahmten Stoff jeweils modulieren. Bei der ›Modulation‹ der ›Rahmen-Analyse‹ wird soziales Geschehen gespielt. Goffman unterscheidet dabei das So-Tun-als-ob, den Wettkampf, die Zeremonie, diverse Sonderausführungen (etwa bloßes Üben oder Rollenspiele) sowie das In-anderen-Zusammenhang-Stellen (vgl. Goffman [1974] 1993, S. 60–91). So wird etwa beim ›anderserszählenden‹ *artifex* eine Quellenfiktion zur Modulation in Form eines So-tun-als-ob, sobald sie für den Rezipienten durchschaubar ist. Die Zweitverwendung textfremder Holzschnitte illustriert beim ›Anderserszählen II‹ zwar das vorhandene Werk, stellt die ursprünglich auf einen anderen Text bezogenen Bilder jedoch in einen neuen Zusammenhang. Für einige Redaktionen der Frankfurter ›Ernst-‹-Prosa (Drucke von Weygand Han, Marx von der Heyden, der Endter-Offizin sowie von Trowitzsch und Sohn) sei auf die Darstellung von Pygmäen durch perspektiv verkleinert erscheinende Menschen in großer Entfernung hingewiesen. Ebenfalls in einen anderen Zusammenhang gestellt werden der mittellateinische ›Herzog Ernst C‹ und seine frühneuhochdeutsche Bearbeitung ›F‹ durch die gemeinsame Überlieferung im Münchener Codex Cgm 572. Sie stehen unter der Überschrift *Hystoria ducis bauarie Ernesti duplici ydiomate* und folgen auf eine lateinische Einleitung, die vor historischen Unstimmigkeiten der Erzähltexte warnt (fol. 1<sup>r</sup>). Bei dieser Modulation des ›Anderserszählens III‹ steht die heilige Adelheid im Zentrum der Sammlung (vgl. Ehlen 1996, S. 179), zumal da die ›C‹- und ›F‹-Fassung ihre Wundertaten enthalten. Doch kann es aufgrund der peritextuell explizierten Schwächen nicht um ein historiographisch-hagiographisches Rezeptionsinteresse gehen.

Wahrscheinlicher ist gerade aufgrund des großen Zitatreichtums der mittellateinischen Prosa eine Verwendung im Lateinunterricht (vgl. Miedema 2011, S. 181–183). In allen Fällen wird bereits ein durch vorhergehende Rahmung sinnvolles Erzählen von den ›anderserzählenden‹ Instanzen transformiert, wobei allen Beteiligten klar sein dürfte, dass durch die ›Modulation‹ etwas Anderes entstanden ist.

›Täuschungen‹ können in guter oder schlechter Absicht erfolgen, gehen aber immer mit dem Umstand einher, dass eine Person sich oder andere über dasjenige täuscht, was wirklich vor sich geht (vgl. Goffman [1974] 1993, S. 98–142). So können auch alle Instanzen des ›Anderserzählens‹ sich oder das jeweilige Gegenüber täuschen. Da über die wahren Gedankenvorgänge keine Zeugnisse erhalten sind, kann dies jedoch immer nur wahrscheinlich gemacht werden. So dürfte Cyriacus Schnauß darauf spekulieren, dass seinem geistlichen Lied ›Hertzog Ernst Christlich verendert‹ (Augsburg 1544) größere Resonanz dadurch beschieden ist, dass er es in der zugleich titelgebenden Epenmelodie des ›Herzog Ernst G‹ verfasst. Ein inhaltlicher Bezug zur Ernst-Geschichte besteht dabei wider Erwarten nicht. Im Fall des ›Anderserzählens II‹ ist es nicht mehr zu entscheiden, ob Johann Schröter ein Versehen unterläuft, wenn die Titelformulierung seines Drucks der ›Frankfurter Prosafassung‹ (Basel 1610) den Inhalt der ›G‹-Fassung referiert oder ob er – auch eingedenk des peritextuellen Hinweises auf die vermeintliche Sangbarkeit des Prosatextes – einen potentiellen Käufer gezielt in die Irre zu führen sucht. Mit Sicherheit handelt es sich hingegen um eine bewusste Täuschung, wenn 1544 Cyriacus Jacob in Frankfurt a. M. das Epos von Reineke Fuchs unter dem Titel ›Ander Teyl Des Buchs Schimpff vnd Ernst‹ vertreibt. Selbsttäuschungen des Rezipienten in Form von Fehllektüren vorbei an *intentio operis* und *intentio auctoris* dürfte jeder aus eigener Erfahrung kennen. Ob sich derjenige ›Anderserzähler dritter Ordnung‹, der die Drucke des Bandes 12314.g.28 der British Library in London zusammenstellte, wirklich über die Inhalte seiner ›mitüberlieferten *materia*‹ getäuscht hat, ist nicht mit Sicherheit zu

sagen. Die Verbindung von Frankfurter ›Ernst‹-Prosa mit einer späten Fassung des ›Wagnerbuchs‹ (›Leben, Thaten und Höllenfahrt Wagners‹, Wien 1799) und romantischen Schauergeschichten Isaac Crookendens (›Romantic Tales‹, London 1802) sowie der ›Philosophischen Abhandlung von Gespenstern‹ Georg Wilhelm Wegners (Berlin 1747) überrascht immerhin. Nicht nur geht dem ›Herzog Ernst‹ eine Auseinandersetzung mit Spuk, Geistern und Teufeln, welche die anderen Texte verbindet, weitgehend ab. Schwerer wiegt, dass die Vorrede des ›anderserzählten‹ ›Wagnerbuchs‹ ältere ›Wagner‹-Erzählungen dafür kritisiert, dass sie weitschweifig über die Macht der Geister referierten und darüber vergäßen, zu unterhalten. Die Zusammenstellung der Sammlung kompensiert die intentionale Auslassung nun aber gerade durch den Verbund mit Wegners einschlägiger Abhandlung.

## 2. Mitüberlieferung als ›Anderserzählen dritter Ordnung‹

Mitüberlieferung wirkt »in the cultural space ›outside‹ the work in question« als ›*homomedial-contextual framing*‹ (Wolf 2006, S. 16 und 18). Sie tritt beim ›Anderserzählen‹ dritter Ordnung als ein sekundärer Rahmen dritter Schicht in Erscheinung und kann dabei ein Werk als Ganzes beeinflussen (›*total framing*‹) oder wie im Fall der ›Brandan‹-Mitüberlieferung im Sorg-Sammeldruck nur Einzelszenen (›*partial framing*‹) (zu Sorg vgl. unten, zu den Begriffen vgl. Wolf 2006, S. 17f., und ders. 1999, S. 109f.). Die Untersuchung der Mitüberlieferung vermag, historisch begründet, »die Erforschung der Potentialität in Bewegung zu versetzen« (Harms [2000] 2006, S. 171).<sup>5</sup> Dem historischen Rezipienten geben die mitüberlieferten Texte dann mögliche Standpunkte vor, die eingenommen werden können, um das Werk neu zu perspektivieren (vgl. Löser 2004, S. 234f.). Steht der ›Peritext‹ nach der Explikation Genettes im »Dienst [...] einer relevanteren Lektüre [...] in den Augen des Autors und seiner Verbündeten« (Genette [1987] 2001, S. 10), so ist bei der Mitüberlieferung das Vorhaben von ›An-

derserzählenden dritter Ordnung« relevant. Es kann zu einer Ablenkung von der vom Verfasser intendierten Leserichtung kommen, zu Modulationen und Täuschungen. »Wichtig ist dann weniger, was der Autor mit dem Text sagen wollte, als das, als was er gelesen« werden konnte (Löser 2004, S. 234) – und zwar eingedenk der sekundären Rahmungsleistungen.

Jürgen Wolf hat Sammelhandschriften zuletzt als »durchkonstruierte Werkkomplexe eigenen Typs« in den Blick genommen: Textgemeinschaften müssten »als selbständige Gesamtkunstwerke« und ihre »Schöpfer« »als Sekundärautoren« untersucht werden (Wolf 2016, S. 69). Für dieses Teilphänomen des ›Anderserzählens III‹ entwirft er eine Typologie von Mitüberlieferungsmöglichkeiten, die von der intentionslosen Buchbinder-synthese über rein additive Textreihungen und kompositorisch-synthetische Zusammenfügungen bis hin zu neu entstehenden Werken reicht, bei denen die Einzeltexte zu einer Einheit verschmolzen sind (vgl. den schematischen Überblick ebd., S. 81).<sup>6</sup> Diese ›Anderserzähler dritter Ordnung‹ lassen sich durch eine Übertragung von Steinmetz' ›Bearbeitungstypen‹ klassifizieren. Steinmetz unterscheidet im Hinblick auf das ›Anderserzählen erster und zweiter Ordnung‹ ›Intentions-‹ und ›Adaptionsgrad‹ einer Bearbeitung jeweils separat und differenziert zwischen ›Autoren‹, die eigenständige ›Werke‹ (hoher ›Intentions-‹ und hoher ›Adaptionsgrad‹) oder ›Versionen‹ (mit geringerem ›Adaptionsgrad‹) verfassen, ›Adaptoren‹, die ohne Änderung der Intention vorliegende Werke an einen neuen Kontext anpassen, und ›Schreiber‹, die lediglich › Fassungen‹<sup>7</sup> produzieren, bei denen sowohl ›Intentions-‹ als auch ›Adaptionsgrad‹ gering sind (vgl. Steinmetz 2005, S. 52).

Somit wären sowohl die Produzenten neuer Werke als auch synthetischer Sammelhandschriften als ›(Sekundär-)Autoren‹, die Produzenten handwerklicher Sammelhandschriften als ›Adaptoren‹ und die Produzenten bloßer Buchbindersynthesen analog zu den ›Schreibern‹ als ›Buchbinder‹ zu bezeichnen. Um Verwechslungen mit dem professionellen ›Buchbinder‹ der Neuzeit zu vermeiden, könnte der Neologismus ›Buchverbinder‹ die

tatsächliche Heterogenität dieser Personengruppe verdeutlichen. Somit sind bei der Betrachtung der Mitüberlieferung ›autor-‹, ›adaptor-‹ und ›buchverbinderanaloge‹ ›Anderserzähler dritter Ordnung‹ zu unterscheiden beziehungsweise im vorliegenden Spezialfall autor-, adaptor- und buchverbinderanaloge Mitüberlieferer als die Produzenten einer dritten Schicht des sekundären, literarischen Rahmens. Es ist zu beachten, dass selbst für den Fall einer ›Buchbindersynthese‹, bei der sich die Verbundintention auf das gleiche Format und die zeitlich einander nahestehenden Erwerbungszeitpunkte beschränkt, der historische Leser mit einer Zusammenstellung von Einzelwerken konfrontiert ist, die Rahmungsaktivitäten und damit Deutungsprozesse (als vierte Schicht der sekundären Rahmung) auszulösen vermag.

Für eine ›überlieferungsgerechte Interpretation‹ (für den Begriff vgl. Speth 2017, S. 177–182 und 280f.) ist die ›mitüberlieferte *materia*‹ beim Korpus der Ernst-Geschichte auf jeden Fall relevant, da nicht nur die Handschriften des 15. Jahrhunderts (›Herzog Ernst F‹), sondern auch eine Vielzahl der untersuchten Druckausgaben des 15. bis 19. Jahrhunderts (Inkunabeln der ›F‹-Fassung und die ›Frankfurter Prosafassung‹) die Geschichte des Herzogs nicht alleine überliefern. Es gibt rein handschriftliche Verbände (z. B. BSB München Cgm 572), eine Mischung aus Handschrift und Buchdruck (SBB Berlin-PK, Yf 7868), Sammlungen von Drucken aus derselben Offizin (LkA Nürnberg, Fen. V 1164 8°), gattungsnaher Mitüberlieferung (BV Rom, Pal. V 81), aber auch den Verbund mit einem philosophischen Traktat (z. B. BL London, 12314.g.28).

### 3. Verbundbeispiele aus dem ›Herzog Ernst‹-Komplex

#### 3.1 Inkunabel-Sammelbände mit Anton Sorgs ›Herzog Ernst F‹

Die Zahl der in Bibliotheken aufbewahrten Inkunabel-Sammelbände ist »Legion« (Geiß 2000, S. 718). Eine Sonderstellung nimmt dabei die Überlieferung des ›Herzog Ernst F‹ ein. Denn der Augsburger Druckerverleger Anton Sorg bringt zwischen 1475 und 1486 nicht nur drei Einzeldrucke auf den Markt. Den letzten Einzeldruck vertreibt er darüber hinaus zusammen mit zwei weiteren Werken unter einem gemeinsamen *label title* (BSB München, Sign. 2° Inc.s.a. 666, zur zeitgenössischen Praxis des *label titles* vgl. Wagner 2008, S. 146).

Als Drucker des ›Herzog Ernst‹ ist Sorg ein ›Anderserzähler zweiter Ordnung‹. Zur zweiten Schicht seines sekundären Rahmens zählen ein text-spezifischer Holzschnitt-Zyklus, eine eigene Kapiteleinteilung mit Zwischenüberschriften, die Gestaltung der Absätze und einige haupt- und peritextuelle Eingriffe mehr. Zum ›Anderserzähler dritter Ordnung‹ wird er, indem er den Prosaroman mit zwei mitüberlieferten Texten rahmt: Voraus steht die Reisefassung von ›Brandans Meerfahrt‹, hernach folgt Schildtpergers ›Reisebuch‹. Der bereits beim Anderserzählen II vorgenommene Neusatz älterer Werke bedingt einen hohen Adaptionegrad, die vorangestellte Titelformulierung wirkt synthetisierend und weist auf die Intentionalität der Zusammenstellung hin. Sie nennt in aller Kürze die Titelhelden der folgenden Werke (*herczog Ernsten, Schildtberger* und *sant Brandon*) und zieht eine inhaltliche Summe: *von den selczsamen wundern so sy erfahren vnd gesehen habent auf dem möre vnd auf dem land*. Obwohl die Formulierung die Werke zugunsten des kleinsten gemeinsamen Nenners all ihrer Spezifika beraubt, vermag sie es, die Aufmerksamkeit auf den Reise- und Orientteil der Ernst-Geschichte zu lenken. Sorg ist damit in jedem Fall als ein adaptor-analoger, möglicherweise sogar als autor-analoger Mitüberlieferer anzusehen.

Wenn ihm der Münchener Codex Cgm 572 als ursprüngliche Druckvorlage vorliegt, dann nimmt Sorg eine Modulation des narrativen Kontextes vom klösterlichen Sprachunterricht hin zur Unterhaltung eines wohlhabenden Publikums vor. Da Sorg in der Klosteroffizin St. Ulrich und Afras – oder zumindest in deren näherem Umfeld – das Druckerhandwerk erlernt hat und der Codex mit einiger Sicherheit im dortigen Skriptorium geschrieben wurde, ist dies immerhin wahrscheinlich (vgl. Speth 2017, S. 323–330).

Bei Rezeption der ›mitüberlieferten *materia*‹ wird die Lektüre des ›Herzog Ernst‹ potentiell beeinflusst, wenn der historische Leser unmittelbar zuvor den ›Brandan‹ gelesen haben kann. Deutlich wird dies zum einen an der Agrippia-Episode und zum anderen bei Ernsts Aufenthalt im magnetischen Meer. Im Cleber-Meer des ›Brandan‹ – in der Nähe des Magnetbergs – hatten reich beladene Schiffe (vgl. fol. 133<sup>v</sup>f.). Die Seeleute werden von Greifen davongetragen und aufgefressen. Brandan bleibt Zuschauer, als das Gros der Seelen der Verstorbenen von Teufeln in die Hölle geführt wird. Diese Durchlässigkeit von Dies- und Jenseits fehlt im ›Herzog Ernst‹, dürfte jedoch von der dritten Rahmenschicht stimuliert werden. Die diesseitig-existentielle Bedrohung am Magnetberg, aus der Ernst und seine Ritter durch den göttlichen Einfall, sich in Tierhäute einzunähen, entkommen, erhält eine spirituelle Tiefendimension. Kommen im ›Herzog Ernst‹ gar keine Teufel vor, so erscheint im Rahmen der Mitüberlieferung das Seelenheil der kreuzfahrenden Ritter unmittelbar bedroht.

An der zweiten Vergleichsstelle kommt Brandan nach *bona terra* (vgl. fol. 139<sup>r</sup>–142<sup>v</sup>). In einer menschenleeren Burg warten wie in Agrippia gedeckte Tische auf die Helden. Wie Ernst warnt Brandan davor, der Versuchung zu erliegen und etwas von den Schätzen an sich zu nehmen. Als bald lassen sich Wesen mit Schweineköpfen, Hundeklauen und Kranichhälsen sehen. Anders als im ›Herzog Ernst‹ kommt es nicht zum Kampf. Sobald die Wunderwesen, bei denen es sich um gefallene Engel handelt, Brandan von Gott sprechen hören, legen sie ihm die wahre Natur seiner Sündhaftigkeit aus: Er wolle nur glauben, was er sehe. Selig dagegen sei, wer glaube,

ohne selbst zu sehen. Überträgt man die Natur der Wunderwesen vom ›Brandan‹ auf die ›Ernst‹-Prosa, verhindert Ernst nicht nur eine Mesalliance zwischen der indischen Prinzessin und dem König der Kranichschnäbler, auf Kosten ihres irdischen Leibs rettet er sie vielmehr vor Luzifers Gesellen. Andererseits provoziert der Verbund die Frage, worin Ernsts Sündhaftigkeit bestehe, und zwar unabhängig davon, dass die ›F‹-Fassung ansonsten bestrebt ist, den Herzog im Vergleich zu seinem Stiefvater positiv zu zeichnen.

In Sorgs Zusammenstellung folgt auf die ›Ernst‹-Prosa Schildtpergers ›Reisebuch‹. Wie Ernst bereist Schildtperger Regensburg, Ungarn, Bulgarien und Rom und erreicht im Kreuzzugsorient mit Konstantinopel, Babylon und Jerusalem Stätten, die auch aus der Ernst-Geschichte bekannt sind. Durch den Verbund unter einem gemeinsamen Titel erscheinen Ernst, Brandan und der Schildtperger aufgrund der übereinstimmenden Ortsangaben als Teil derselben erzählten Welt. Die meist knappen Kampfschilderungen der Ernst-Geschichte werden dabei durch den Verbund mit dem ›Schildtperger‹ stärker gewichtet. Darüber hinaus ist die im ›Herzog Ernst‹ nur knapp thematisierte Auseinandersetzung mit der Religion Andersgläubiger im ›Schildtperger‹ auf weitreichende Ausführungen des islamischen, griechisch-orthodoxen und armenischen Glaubens ausgedehnt (vgl. fol. 104<sup>r</sup>–111<sup>v</sup>, 113<sup>r</sup>–114<sup>v</sup> und 116<sup>v</sup>–123<sup>v</sup>). Ausgangspunkt für eine vierte Schichtung dieser Werke in der gemeinsamen Rezeption könnte die gewaltsame Bekehrung der Babylonier sein, die im ›Herzog Ernst‹ abgelehnt, im ›Reisebuch‹ aber durchgeführt ist (vgl. fol. 117<sup>r</sup>).

Aufgrund der oben genannten Vertriebsform haben sich gleich mehrere Inkunabel-Sammelbände in der Zusammenstellung ›Brandan‹ – ›Ernst‹ – ›Schildtperger‹ erhalten. Die Drucksammlung Inc. typ. E.IV.20 der Bamberger Staatsbibliothek wird noch vor 1505 spätgotisch gebunden und enthält an vierter Stelle Ludolphus' Suchensis ›Buch von dem Weg zum heiligen Grab‹.<sup>8</sup> Bei dieser Erweiterung der ›mitüberlieferten *materia*‹ fällt vor allem die eigenständige Technik des *discours* auf. Die Summe aus selbst Gesehenem, Gehörtem und geschrieben Rezipiertem wird heilsgeschicht-

lich durchsichtig gemacht.<sup>9</sup> Zerstört, erhalten oder touristisch erschlossen sind die Orte des Orients auf dem ›Weg zum heiligen Grab‹ immer auch biblische Orte. Neben den mittelalterlichen werden daher nach Möglichkeit auch die biblischen Ortsnamen genannt. Durch Ludolphus' Werk lenkt die dritte Rahmungsschicht den Blick auf die biblischen Versatzstücke, die in der ›Ernst‹-Prosa zwar vorhanden, nicht aber prominent sind. Potentiell herausgestrichen wird so etwa die rudimentäre, christologische Stilisierung der Ernst-Figur.

### 3.2 Ein unechtes Berliner ›Heldenbuch‹

Der Sammelband Yf 7868 der Staatsbibliothek Berlin enthält insgesamt fünf längere Drucke (›Eckenlied‹, ›Hürnen Seyfried‹, ›Wigoleis‹, ›Tristrant‹ und den ›Herzog Ernst‹ der ›Frankfurter Prosafassung‹) und einen kürzeren Druck (›Ludwiglied‹) sowie eine handschriftliche Vorrede (zu Handschriften in Druckverbänden vgl. Geiß 2000, S. 721f.). Diese zweiteilige Vorrede (fol. [1]<sup>r</sup>f.) besteht zu zwei Dritteln aus einer Abschrift der sogenannten ›Heldenbuch-Prosa‹, die als Vor- oder Nachwort verschiedene Redaktionen des ›Heldenbuchs‹ begleitet (vgl. Koppitz 1980, S. 108), welches eigentlich ›Otnit‹, ›Wolfdietrich‹ sowie den ›Großen‹ und ›Kleinen Rosengarten‹ enthält. Jan-Dirk Müller sieht die ›Heldenbuch-Prosa‹ »als eine Art Summe heroischer Überlieferung« (Müller 2012, S. 541f.), wobei er die Heterogenität des Textes herausstellt: »eine Materialsammlung von Heldennamen, Heldengeschichten und Schauplätzen heroischer Kämpfe« (ebd., S. 553). Der Text sei eigentlich darauf angelegt, nach und nach ergänzend ›anderserzählt‹ zu werden. »Mit dem Druck« erhält er jedoch in zweiter Ordnung »das Ansehen letztgültiger Information [...], die kaum beabsichtigt gewesen war« (ebd., S. 561).

Im vorliegenden Sammelband wird der Text der gedruckten ›Heldenbuch-Prosa‹ mit der Abschrift wiederum unfest. Die Hand des 17. Jahrhunderts wählt unter den Überschriften *De nece des Hürnin Seúfrids* und *De*

*morte Dieterichs von Bern* zwei längere Passagen aus dem Schlussabschnitt vom Ende aller Helden aus. Der erste Teil über den Mord an Siegfried diskutiert zwei einander ausschließende Fassungen: Hagen habe Siegfried im Odenwald getötet oder aber Dietrich sei im Rosengarten der Täter gewesen. Unsicherheiten in Bezug auf das Ende eines Helden äußert auch der zweite Teil, der vollständig der ›Heldenbuch-Prosa‹ folgt. [A]lle die helden die in aller werlt waren, wúrdent dozúmal abgethan, doch sei Dietrich von einem Zwerg weggeführt worden, sodass niemand wisse, *ob er noch im leben oder todt sey* (fol. [1]v). Wie die ›Heldenbuch-Prosa‹ schließt die Vorrede damit, dass auch Eckart noch lebe und treu *biß an den Jüngsten tag* (ebd.) den Venusberg bewache.

Das Überraschende ist nun, dass diese modulierte ›Heldenbuch-Prosa‹ in dritter Ordnung ganz anderen Texten vorangestellt ist. Mit Koppitz handelt es sich damit um ein ›unechtes Heldenbuch‹ (Koppitz 1980, S. 107). Denn gepriesen werden nicht – oder zumindest nicht nur – die Taten der Helden des ›Heldenbuchs‹, wodurch ihr Lob ihren Tod überdauern würde. Erzählt werden vielmehr die Taten ganz anderer Helden. Lässt sich die Prosa inhaltlich gut auf das ›Eckenlied‹ und die Liedfassung des ›Gehörnten Siegfried‹ beziehen, so erscheinen ›Ludwigslied‹, ›Wigoleis‹, ›Tristrant‹ und ›Herzog Ernst‹ als Fremdkörper. Dass sich dennoch Motivparallelen, Figurenzitate, identische und ähnlich lautende Handlungsorte finden lassen, liegt an der Praxis des ›Anderserzählens erster Ordnung‹, die mit Blick auf die weiteren Textgeschichten weit über das Mittelalter hinausweist. Der Verbund zweier beliebiger Erzähltexte zeitigt so fast immer intertextuell lesbare Anknüpfungspunkte. Tatsächlich motiviert der gemeinsame Fundus an Motiven und Figuren erst den Verbund ähnlicher Geschichten.

Der Schlusspunkt des Bandes ist der ›Prosa-Ernst‹ in Marx von der Heydens Druck von 1621. Eingedenk der Vorrede zählt Ernst damit neben Wigoleis und Tristrant zum Kreis der Helden um Siegfried und Dietrich. Ein zweitverwendeter, textfremder Holzschnitt zeigt Ernst, wie er den Pfalzgrafen tötet. Er ersticht ihn allerdings nicht im Separee an Ottos Seite,

sondern – wie Hagen Siegfried – hinterrücks im Wald (fol. Biiij<sup>r</sup>). Ursprünglich zeigt der Schnitt jedoch den weisen Arzt Hippocrates, der nach den ›Sieben weisen Meistern‹ den jungen Galenus aus Neid tötet. Jedoch mangelt es nun an einem fähigen Arzt, der ihn selbst hätte heilen können. Diese Beispielerzählung vom fatalen Umgang der älteren mit der jüngeren Generation erzählt im Übrigen einer der sieben Meister der Rahmenhandlung, um das Leben des verleumdeten Kaisersohns Diocletian vor seinem zornigen Vater zu retten – entsprechend der Figurenbeziehung von Ernst und Otto.

Der Verbund von modulierter ›Heldenbuch-Prosa‹ und den genannten Erzähltexten setzt als ein ›Anderserszählen dritter Ordnung‹ das Potential frei, das Verhältnis von älterer und jüngerer Generation, von den alten und neuen Helden auf ganz unterschiedlichen Rahmungsebenen zu durchdenken. Galenus gegen Hippocrates, Diocletian gegen Pontianus, Ernst gegen Otto sowie in höherer Ordnung Ernst und Tristrant gegen Dietrich und Siegfried: Doch verbindet alte wie neue Helden, dass nur das ›Wieder-‹ und ›Anderserszählen‹ ihr literarisches Überleben sichert. Damit soll nicht gesagt sein, dass dem historischen Rezipienten die Erstverwendung des Bildmotivs bewusst gewesen sei. Vielmehr ist es aufgrund der zeitgenössischen Praxis, textfremde Holzschnitte zweitzuverwerten, wahrscheinlich, dass in der historischen Rezeption noch ganz andere Assoziationspotentiale aktiviert wurden. Im vorliegenden Fall bildet nun nicht der Untergang des Heldengeschlechts das Gegenstück zum Eingangsrahmen, sondern die Adelheid-Mirakel: Und so *lebeten* Otto und Adelheid *biß sie Gott auß diesem Jammerthal zu sich nahm. Darzu wöll vns Gott allen helffen/ Amen* (fol. [Hiiiij]<sup>r</sup>). So schließt die ›Ernst-‹-Historie und mit ihr der ganze Band und vor dem Verkauf nach Berlin beschlossenen Worte, Werk und Band als letzte Nummer Pk 170 die Abteilung mittelhochdeutscher Literatur in der Fürstlichen Bibliothek zu Wernigerode (vgl. Förstemann 1866, S. 52).

### 3.3 ›Herzog Ernst‹ in Reichards ›Bibliothek der Romane‹

In Heinrich August Ottokar Reichards ›Bibliothek der Romane‹ (Berlin [ab Bd. 8 Riga] 1778–1794) ist es der Rahmen selbst, der die Textur der Werke formt – oder vorsichtiger formuliert: vorprägt. Der Schriftsteller und Publizist ist bestrebt, »französisches Kulturgut« zu versammeln und »in Deutschland zugänglich zu machen« (Greiling 1996, S. 160). Für seine ›Bibliothek‹ nach dem Vorbild der ›Bibliothèque universelle des Romans‹ werden manche Einzelwerke übersetzt, andere erheblich gekürzt, in jedem Fall aber werden sie ihrer Funktionalisierung unterworfen und an den Rahmen der Sammlung angepasst. Reichard ist somit ein Sekundärautor mit hohem Intentions- und Adaptionsgrad.

1780 erscheint der sechste von insgesamt 21 Bänden der ›Bibliothek‹ (BSB München, Sign. Res/P.o.germ. 120-6). Unter der Rubrik ›Volks-Romane‹ enthält er ›Eine lesenswürdige Historie vom Herzog Ernst‹. Es handelt sich um eine lediglich zwölfseitige Zusammenfassung (S. 51–62) nach einer der späten Redaktionen der ›Frankfurter Prosafassung‹ in der Nähe von ›M‹ (zu ›M‹ vgl. Flood 1980, S. 199–201). Markiert ist die Auslassung der Schlacht um Regensburg. Am Schluss des Auszugs steht der Hinweis auf *verschiedene*] *Wunderwerke* der Kaiserin (S. 62), ohne dieselben auszuführen. Insgesamt entfällt das Gros der Zusammenfassung auf die Orienthandlung (S. 53–60). Einige Passagen sind durch Großdruck hervorgehoben. Ihre Auswahl ist bezeichnend für die Richtung von Reichards Bearbeitung erster Ordnung. Aufgeboten werden ein Heer von Kranichmenschen, eine abweisende Prinzessin, die ein blutiges Ende findet (vgl. S. 54f.), ein Karfunkelstein, Zyklopen und Sciopoden, ein Fleischvorrat für ein ganzes Jahr und eine reiche Belohnung (vgl. S. 57f.). Die Curiosa des Orients werden dabei sogar zusammen mit erklärenden Kontextglossen hervorgehoben (vgl. S. 57, zu dieser naturkundlichen Praxis vgl. Speth 2019, S. 121–123). Anders als in der ersten Reichshandlung werden die Kriegshandlungen groß gedruckt – denn hier geht es um Heidenkämpfe, die in

aller Drastik geschildert sind: So erstechen die christlichen ›Mohren‹ die *heidnischen Hunde*, sodass [*d*]as *Blut floß [...] wie ein Bach* (S. 59f.).

Die beiden Teile der Reichshandlung interessieren Reichard nur, insofern innere Vorgänge zur Sprache kommen. Am ausführlichsten erzählt er den Neid des Pfalzgrafen. Dessen metaphorische Beschreibung (*Er zündete den Ofen seines falschen, bösen Herzens mit dem Feuer seines Neides an* [S. 52]) ist ebenso wörtlich übernommen wie die himmlische Stimme, die Heinrich als Übeltäter entlarvt (vgl. S. 53). Für den Romanschluss konzentriert sich Reichard auf Adelheids Plan, dass Ernst oder die großen Herren dem Kaiser zu Füßen fallen sollen, und auf die Verwunderung des Kaisers angesichts von Ernsts Abenteuern (S. 60–62).

Die Eingriffe, die Reichard als ›Anderserzähler‹ vornimmt, um seinen Gegenstand für den Verbund vorzubereiten, sind also beträchtlich. Ein orientalisches Setting, hyperbolisch erzählter Glaubenskrieg und spannende Abenteuer auf der einen, innere Vorgänge – unter Auslassung erbaulich-moralischer Reflexionen – auf der anderen Seite kennzeichnen seinen ›Ernst‹. Das einzige sexuelle Detail – die Weigerung der indischen Prinzessin gegenüber dem Kranichmenschkönig – ist typographisch herausgestellt (vgl. S. 54f.). Optisch bleiben ›Ernst‹ und die anderen Einzeltexte durch das Seitenlayout und bibliographisch durch die Verwendung von Titelformulierungen zwar strikt voneinander geschieden, doch ihre textuelle Integrität ist im Gesamtkonzept der ›Bibliothek‹ aufgelöst. Wie Jürgen Wolf für den analogen Fall synthetischer Sammelhandschriften ausführt, ist »der Gesamtzusammenhang [...] der einzige passende Schlüssel zum Verständnis der Einzelteile« (Wolf 2016, S. 79).

Präsentiert Reichard den ›Herzog Ernst‹ als bloße Schwundstufe, fallen andere Auszüge deutlich umfangreicher aus. Der längste des vorliegenden Bandes stammt aus der ›Histoire & plaisante chronique de petit Jehan de Saintré‹, nach einer Bearbeitung durch Louis-Élisabeth de la Vergne, Comte de Tressan, von 1724 (S. 89–226).<sup>10</sup> Im Hinblick auf das ›Anderserzählen III‹ des ›Herzog Ernst‹ sind Plot und *discours* dieser ›mitüberlieferten

*materia* von Interesse. In ›Jehan de Saintré‹ geht es um die heimliche Liebe zwischen dem gleichnamigen Emporkömmling und der früh verwitweten Hofdame Schön-Mühmchen (S. 89–226). Sie fördert seine Karriere am französischen Königshof, bis das Auftreten eines lustvollen Abtes ihre Liebe plötzlich erkalten lässt. Erzählt werden Liebeshändel unter der besonderen Darstellung von Vorgängen des Seelenlebens. Außerdem enthält der sechste Band vor dem ›Kurz-Ernst‹ die ›Einleitungsgeschichte‹ von Magis und Vivian aus den ›Haimonskindern‹ und zwar als »Auszug[] aus einem Auszuge« nach der ›Bibliothèque universelle des Romans‹ (S. [7]–46, das Zitat S. 11). Im Zentrum stehen der Heidenkampf, heimliche Liebe und Teufeleien der Schwarzkunst. Die im Anschluss an ›Ernst‹ dargebrachte ›Schimpf und Ernst‹-Bearbeitung ›Schertz mit der Warheyt‹ (Frankfurt a. M. 1550) reduziert Reichard auf einige komische oder drastische Schwankbeispiele (S. 65–82). Seine ›Fortsetzung der Romane der la Fayette‹ (Anfang: Bd. 5, Berlin 1780, S. 289–316) hat mit der ursprünglichen ›Princesse de Clèves‹ der Marie-Madelaine de La Fayette (Paris 1678) nicht mehr allzu viel gemein. Erzählt wird von Sehnsucht, Eifersucht, Gefühlsverwirrungen und Voyeurismus nicht nur mit Auslassungen, sondern auch mit teils erheblichen Verschiebungen der Motivierung (Bd. 6, S. 226–250). Ganz am Ende steht die Episode ›Damentreue‹ (S. 253–278). Ein Intrigenwettstreit am Hof des Kalifen führt zu einem novellentypischen Erzählen (über Frauenuntreue) gegen den Tod.

Vergleichbares hat die ›Frankfurter Prosafassung‹ kaum zu bieten. Doch gelingt es Reichard durch die Raffung des Plots, durch Auswahl und Hervorhebung direkt zitierter Passagen, seinen ›Volks-Roman‹ an die ›mitüberlieferte *materia*‹ heranzuschreiben. Mit der ›Damentreue‹ verbindet ihn der Reiz des Orients, der blutige Heidenkampf und die übernatürliche Stimme mit den ›Haimonskindern‹. Vor allem aber vergrößert die Hervorhebung von inneren Seelenvorgängen und das Rudiment der widerspenstigen Prinzessin die Nähe zu ›Jehan de Saintré‹ und dem Roman de La Fayette. Ausgerechnet der Beitrag zur Rubrik ›Deutsche Romane‹, der Auszug

aus ›Schertz mit der Warheyty‹, steht Reichards ›Ernst‹ am fernsten. Es ist also weniger der begrenzte Raum, sondern vielmehr die Anpassung an den durch die ›mitüberlieferte *materia*‹ repräsentierten, französischen Zeitschmack des 18. Jahrhunderts, die Reichards ›Anderserszählen‹ leiten. Soweit es sich um Zusammenfassungen handelt, sind Reichards Auszüge als ›Modulationen‹ der Ausgangstexte zu verstehen, unterstellt man seiner Textstellenauswahl jedoch Repräsentativität, muss zumindest im Hinblick auf den ›Herzog Ernst‹ von einer ›Täuschung‹ gesprochen werden.

#### 4. Fazit

Die Mitüberlieferung schafft »den historischen Horizont, aus dem heraus« ein Werk potentiell zu verstehen ist (Löser 2004, S. 234). Ein solcher Rahmen löst nach Goffman »Engagement« aus (Goffman [1974] 1993, S. 376). Er versteht darunter einen »psychobiologische[n] Vorgang«, der den Rezipienten erfasst, wodurch ihm »mindestens teilweise entgeht, worauf sich seine Gefühle und seine kognitive Anspannung« eigentlich richten (ebd.). Ganz gleich, ob es vielleicht nur äußerliche, nicht-semantisch intendierte Gründe sind, wie der zeitgleiche Erwerb und das identische Format, die ursprünglich zum Verbund mehrerer Werke führten, reagiert ein Rezipient assoziativ auf die gebotenen Perspektivierungsmöglichkeiten. Die Lektüre wird beeinflusst und von der vom Verfasser oder einem ›Anderserszähler niedrigerer Ordnung‹ intendierten Richtung abgelenkt. Stephan Müller fordert, »jenen Unvereinbarkeiten«, die Überlieferungssymbiosen mit sich bringen und »an denen unsere analytische Phantasie scheitert, einen eigenen Stellenwert einzuräumen« (Müller 2009, S. 425). Der vorliegende Vorschlag, ›Anderserszählen‹ und ›Rahmen-Analyse‹ zu verbinden, zielt darauf ab, Mitüberlieferung und andere Phänomene des ›Anderserszählens‹ einer gemeinsamen Interpretation zugänglich zu machen, die der jeweiligen Überlieferungssituation gerecht wird.

Der ›Anderserzähler erster Ordnung‹ greift dabei auf eine *materia* zurück, die immer bereits ›primär gerahmt‹, das heißt ›geformt‹ ist. Dadurch, dass er sie ›anderserzählt‹, verleiht er ihr einen ›sekundären Rahmen‹. Er kann sie etwa an das Stilideal seiner Zeit anpassen oder auch die Gattung wechseln. Wird diese ›umgeformte *materia*‹ von Überlieferungsbeteiligten bearbeitet, etwa an neue Rezeptionszusammenhänge angepasst, so handelt es sich um ein ›Anderserzählen zweiter Ordnung‹, bei dem der ›sekundäre Rahmen‹ eine ›zweite Schicht‹ erhält. Es kann sich um Interpolationen, Ersetzungen und Auslassungen sowie alle Formen peritextueller Präsentation oder die strukturelle Bearbeitung des Textes etwa im Hinblick auf Kapiteleinteilung und Absatzgestaltung handeln. Wird die Bearbeitungsleistung allerdings so groß, dass nicht nur eine Schicht verändert, sondern das Werk ›umgeformt‹ wird, sollte man besser von einem ›Anderserzählen erster Ordnung‹ sprechen.

Einzelne Exemplare dieser ›medial vermittelten *materia*‹ können beim ›Anderserzählen dritter Ordnung‹ mit einem sekundären Rahmen dritter Schicht versehen werden. Neben das hier untersuchte Phänomen der Mitüberlieferung treten etwa Leserspuren oder Aufstellungskontexte in Bibliotheken. Die ›mitüberlieferte *materia*‹ lädt dann zur gemeinsamen Rezeption der Einzelwerke ein und wirkt als unmittelbarer Rezeptionshorizont wie ein Filter, der potentielle Perspektiven eröffnet. Autor-, adaptor- oder buchverbinderanaloge Mitüberlieferer können die Rezeption dadurch ganz oder nur teilweise beeinflussen. Denn selbst eine reine Buchbindersynthese kann Rahmungsaktivitäten und Deutungsprozesse des Rezipienten auslösen, die bei entsprechender Niederschrift als eine vierte Schicht der sekundären Rahmung wissenschaftlich untersucht werden kann.

## Anmerkungen

- 1 Ich zitiere ›Eine lesenswürdige Historie vom Herzog Ernst, in Bayern und Oesterreich, wie er durch wunderliche Zufälle sich auf gefährliche Reisen begeben, jedoch endlich vom Kaiser Otto, der ihme nach dem Leben gestanden, wiederum begnadet worden‹. Ganz neu gedruckt o. O., Dr. u. J. (Exemplar der Stadtbibliothek Ulm, Sign. BB 946g), hier S. [86]. Es handelt sich um die von Flood 1980, S. 204f., als ›P1‹ bezeichnete Redaktion.
- 2 Zur Deutung verschiedener Ausformungen dieses Anhangs vgl. Speth 2017, S. 234f. und 255–260. Der vorliegende Beitrag stellt die Neukonzeption eines Kapitels meiner Dissertation dar, das nicht Teil der Druckfassung ist.
- 3 Nach der schriftlichen Auskunft von Patrik Kennel (Abteilung für Sondersammlungen) wird der Band mit der Sign. 203.660 als Teil von Böhmers Nachlass 1864 in die Bibliothek integriert. Der ursprüngliche Verbundzeitpunkt ist nicht bekannt. Beim ›Herzog Ernst‹ handelt es sich hier um die ›P1‹ nahe verwandte Redaktion ›P4‹ (vgl. Flood 1980, S. 208). Außerdem enthält der Band unfirmierte Drucke später Redaktionen von ›Fortunatus‹, ›Gehörnter Siegfried‹ und ›Des Weltberuffenen Herzogs von Luxenbourg [...] Verbündniß mit dem Satan‹.
- 4 Werner Wolf unterscheidet die sinnstiftenden Rahmen Goffmans (*frames*) und Vorgänge oder Textelemente, die den Rezipienten explizit auf den geltenden Rahmen hinweisen: *framings* (vgl. Wolf 1999, S. 99, und ders., 2006, S. 26). »[P]roduzentenseitig« fungieren Rahmungen »als Verständigung stützende Elemente, rezipientenseitig als Interpretationshilfen« (ders. 2008, S. 91) beziehungsweise »cognitive guides of interpretation« (ders. 2006, S. 4). Peritexte nennt Wolf abgeleitet von Goffmans *primary framework* »a ›secondary framework« (ders. 1999, S. 102). Sie stellen eine Rezeptionssituation her, in der »the individual artefact makes sense« (ders. 2006, S. 26). Auf diese Weise fügt Wolf die Genette'sche Peritextualität »in einen weiteren Kontext kommunikativer Steuerungssignale« ein (ders. 2008, S. 80). Da der Peritext nach Genette den »Text zum Buch« macht (Genette [1987] 2001, S. 10), liegt es dann nahe, derartige Rahmungen wie Plotke »weniger zu den Narrativen selbst, sondern vielmehr zum Buchwesen« zu rechnen (Plotke 2017, S. 61, vgl. auch ebd., S. 64). Daher halte ich es für notwendig, die Phänomene des ›Anderserzählens II‹ in die Überlegung einzubeziehen. Reid analysiert Rahmungsvorgänge als Wechselspiel von medialen Rezeptionsvorgaben, Erwartungen und Vorkenntnissen der Rezipienten (vgl. Reid 1992, S. 40). Dafür unterscheidet er vier Phänomene: erstens *intertextual framing* in Form der Bezugnahme auf Texte außerhalb des Überlieferungszusammenhangs (ebd., S. 51f.), zweitens die unkalkulierbaren Vorkennt-

nisse und Erwartungen des Lesers als *extratextual framing* (ebd., S. 46 und 54–56), drittens quer zu Genettes Haupttext/Peritext-Unterteilung das *intratextual framing* von strukturellen Merkmalen wie Kapiteleinteilung oder Wiederholungen, über peritextuelle bis hin zu haupttextuellen Phänomenen des *discours* wie Rahmenerzählungen (vgl. S. 48f.), und viertens alle »surrounding items« des *circumtextual framings* (ebd., S. 44): die Materialität und Peritextualität sowie »any other texts incorporated into the same physical unit« (ebd.) – also auch die Mitüberlieferung.

- 5 Beispielsweise nutzt Holtzhauer den Ansatz der ›Retextualisierung‹, um die Textzusammenstellung im Heidelberger Codex Cpg 60 als ›Fegefeuer-Sammlung‹ zu deuten (vgl. Holtzhauer 2018).
- 6 Für die basale Unterscheidung von ›zusammengesetzten Handschriften‹ und ›Sammelhandschriften‹ vgl. den gleichnamigen Aufsatz von Kranich-Hofbauer 2010.
- 7 Vor dem Hintergrund der großen Unterschiede der Einzelfassungen der Ernst-Geschichte sollte man hier besser von ›Varianten‹ als von › Fassungen‹ sprechen.
- 8 Die ausführende Werkstatt EBDB w000055 aus Bamberg ist zwischen 1472 und 1505 tätig (schriftliche Auskunft von Stefan Knoch, Direktion der SB Bamberg).
- 9 Die antiken Denkmäler werden teilweise als zerstört beschrieben (Stadt Akkon, vgl. fol. 141<sup>r</sup>–142<sup>r</sup>), in anderen Fällen sind sie umgewidmet (türkischer Laden in der Kirche zu Ephesus, vgl. 134<sup>r</sup>) oder eintrittspflichtig (Geburtskirche Jesu, vgl. fol. 156<sup>r</sup>). Die Glaubenswahrheiten der Heilsgeschichte sind für Reisende vor Ort erfahrbar, beispielsweise wenn sich in der Felsenkirche zu Bethlehem ein Tropfen der Muttermilch Mariens stets erneuert (vgl. ebd.).
- 10 Tressans Bearbeitung des 1456 von Antoine de La Sale verfassten Prosaromans als ein Phänomen des Anderserzählens erster Ordnung zu untersuchen, wäre ein eigenes Projekt. Es gewinnt an Relevanz, da Julia Kristéva ›Jehan de Saintré‹ wählt, um das Aufkommen des modernen Romans zu demonstrieren (vgl. Kristéva 1968). Es ließe sich im Hinblick auf die Intertextualität des Textes zeigen, dass Tressan und Reichard durchaus weniger ›modern‹ verfahren als de La Sale.

## Literaturverzeichnis

### Sammlungsverbände

- Bamberg, Staatsbibliothek, Sign. Inc. typ. E.IV.20.  
Berlin, Staatsbibliothek Berlin Preußischer Kulturbesitz, Sign. Yf 7868.  
Innsbruck, Universitäts- und Landesbibliothek Tirol, Sign. 203.660.  
München, Bayerische Staatsbibliothek, Sign. 2° Inc.s.a. 666 ([online](#)).  
Reichard, Heinrich August Ottokar: Bibliothek der Romane. Bd. 6. Berlin: Christian Friedrich Himgurg 1780 (Ex. der Bayerischen Staatsbibliothek München, Sign. Res/P.o.germ. 120-6 ([online](#))).

### Sekundärliteratur

- Behr, Hans-Joachim: ›Herzog Ernst‹. Eine Übersicht über die verschiedenen Textfassungen und deren Überlieferung, Göppingen 1979 (Litterae, Göppinger Beiträge zur Textgeschichte 62).  
Bumke, Joachim: Retextualisierungen in der mittelalterlichen Literatur, besonders in der höfischen Epik. Ein Überblick, in: ders./Peters 2005, S. 6–46.  
Bumke, Joachim/Peters, Ursula (Hrsg.): Retextualisierung in der mittelalterlichen Literatur, Berlin 2005 (ZfdPh, Sonderheft zum Bd. 124).  
Dimpel, Friedrich Michael: Freiräume des Andersezählens im ›Lanzelet‹, Heidelberg 2013 (Beihefte zum Euphorion 73).  
Ehlen, Thomas: ›Hystoria ducis Bauarie Ernesti‹. Kritische Edition ›Herzog Ernst‹ C und Untersuchungen zu Struktur und Darstellung des Stoffes in den volkssprachlichen und lateinischen Fassungen, Tübingen 1996 (ScriptOralia, 96; A: Altertumswissenschaftliche Reihe 23).  
Flood, John L.: The Survival of German ›Volksbücher‹: Three Studies in Bibliography, Bd. 1, Diss masch. London 1980.  
Fürstemann, Ernst: Die Gräflich Stolbergische Bibliothek zu Wernigerode, Nordhausen 1866.  
Geiß, Jürgen: Bibliotheken zwischen zwei Einbanddeckeln? Überlegungen zum rezeptionsgeschichtlichen Wert von Inkunabel-Sammelbänden, in: Becker, Peter Jörg (Hrsg.): Scrinium Berolinense, Bd. 2, Wiesbaden 2000 (Beiträge aus der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz 10) (Festschrift Tilo Brandis), S. 718–728.  
Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Mit einem Vorwort von Harald Weinrich, aus dem Französischen von Dieter Hornig, Frankfurt a. M. [1987] 2001 (stw 1510).

- Goffman, Erving: Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen. Übers. von Hermann Vetter, 3. Aufl., Frankfurt a. M. [1974] 1993 (stw 329).
- Greiling, Werner: Hofbibliothekar und frankophiler Publizist: Heinrich August Ottokar Reichard (1751–1828), in: Espagne, Michel (Hrsg.): Frankreichfreunde. Mittler des französisch-deutschen Kulturtransfers (1750–1850), Leipzig 1996 (Deutsch-französische Kulturbibliothek 7), S. 151–167.
- Harms, Wolfgang: Das Buch im Sammlungszusammenhang, in: ders.: Kolloquialität der Literatur. Kleine Schriften, hrsg. von Michael Schilling, Stuttgart 2006, S. 169–175, zuerst in: Bibliothek und Wissenschaft 33 (2000), S. 50–58.
- Haustein, Jens: ›Herzog Ernst‹ zwischen Synchronie und Diachronie, in: Tervooren, Helmut/Wenzel, Horst (Hrsg.): Philologie als Textwissenschaft. Alte und neue Horizonte, Berlin 1997 (ZfdPh, Sonderheft zum Bd. 116), S. 115–130.
- Holtzhauer, Sebastian: Retextualisation through Contextualisation. The German ›Reise‹ (›Voyage of St Brendan‹) and the ›Purgatory Narrative‹ in the Codex Palatinus Germanicus 60 of the University Library Heidelberg, in: Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik 78 (2018), S. 46–74.
- Jauß, Hans Robert: Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft, Konstanz 1967 (Konstanzer Universitätsreden 3).
- Koppitz, Hans-Joachim: Studien zur Tradierung der weltlichen mittelhochdeutschen Epik im 15. und beginnenden 16. Jahrhundert, München 1980.
- Kranich-Hofbauer, Karin: Zusammengesetzte Handschriften – Sammelhandschriften. Materialität – Kodikologie – Editorik, in: Schubert, Martin (Hrsg.): Materialität in der Editionswissenschaft, Berlin/Boston 2010 (Beihefte zur editio 32), S. 309–321.
- Kristéva, Julia: Le texte clos, in: Langages 3/12 (1968), S. 103–125.
- Lieb, Ludger: Die Potenz des Stoffes. Eine kleine Metaphysik des ›Wiedererzählens‹, in: Bumke/Peters 2005, S. 356–379.
- Löser, Freimut: Postmodernes Mittelalter? ›New Philology‹ und ›Überlieferungsgeschichte‹, in: Groos, Arthur/Schiewer, Hans-Jochen (Hrsg.): Kulturen des Manuskriptzeitalters, Ergebnisse der Amerikanisch-Deutschen Arbeitstagung an der Georg-August-Universität Göttingen vom 17. bis 20. Oktober 2002, unter Mitarbeit von Jochen Conzelmann, Göttingen 2004 (Transatlantische Studien zu Mittelalter und Früher Neuzeit 1), S. 215–236.
- Miedema, Nine: Die Redeszenen in den verschiedenen Fassungen des ›Herzog Ernst‹, in: Hundsnurscher, Franz/dies./Unzeitig, Monika (Hrsg.): Redeszenen in der mittelalterlichen Großepik. Komparatistische Perspektiven, Berlin 2011 (Historische Dialogforschung 1), S. 165–191.
- Müller, Diana: Textgemeinschaften. Der ›Gregorius‹ Hartmanns von Aue in mittelalterlichen Sammelhandschriften, Diss. digital, Frankfurt a. M. 2013 ([online](#)).

- Müller, Jan-Dirk: Sammeln, Zusammenschreiben, Verknüpfen. Zur Heldenbuchprosa, in: Lutz, Eckart C. (Hrsg.): Finden Gestalten Vermitteln. Schreibprozesse und ihre Brechungen in der mittelalterlichen Überlieferung. Freiburger Colloquium 2010 (Wolfram-Studien XXII), S. 541–561.
- Müller, Stephan: Der Codex als Text. Über geistlich-weltliche Überlieferungssymbiosen um 1200, in: Strohschneider, Peter (Hrsg.): Literarische und religiöse Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit, DFG-Symposion, Berlin/New York 2009, S. 411–426.
- Plotke, Seraina: Die Stimme des Erzählens. Mittelalterliche Buchkultur und moderne Narratologie, Göttingen 2017.
- Reid, Ian: Narrative Exchanges, London/New York 1992.
- Schmitz, Gerhard: Intelligente Schreiber. Beobachtungen aus Ansegis- und Kapitularienhandschriften, in: Mordek, Hubert (Hrsg.): Papsttum, Kirche und Recht im Mittelalter, Tübingen 1991 (Festschrift Horst Fuhrmann), S. 79–93.
- Speth, Sebastian: Dimensionen narrativer Sinnstiftung im frühneuhochdeutschen Prosaroman. Textgeschichtliche Interpretation von ›Fortunatus‹ und ›Herzog Ernst‹, Berlin/Boston 2017 (Frühe Neuzeit 210).
- Speth, Sebastian: Herzog Ernsts wachsender Anhang. Strategien (para-)narrativer Wissensvermittlung, in: Herweg, Mathias/Kipf, Johannes Klaus/Werle, Dirk (Hrsg.): Enzyklopädisches Erzählen und vormoderne Romanpoetik (1400–1700), Wiesbaden 2019 (Wolfenbütteler Forschungen 160), S. 113–127.
- Steinmetz, Ralf-Henning: Bearbeitungstypen in der Literatur des Mittelalters. Vorschläge für eine Klärung der Begriffe, in: Andersen, Elizabeth/Eikermann, Manfred/Simon, Anne (Hrsg.): Texttyp und Textproduktion in der deutschen Literatur des Mittelalters, Berlin/New York 2005 (TMP 7), S. 41–61.
- Vögel, Herfried/von Ammon, Frieder (Hrsg.): Die Pluralisierung des Paratextes in der Frühen Neuzeit. Theorie, Formen, Funktionen, Berlin 2008 (Pluralisierung & Autorität 15).
- Wagner, Bettina: An der Wiege des Paratextes. Formen der Kommunikation zwischen Druckern, Herausgebern und Lesern im 15. Jahrhundert, in: Vögel/von Ammon 2008, S. 133–155.
- Wolf, Jürgen: Sammelhandschriften – mehr als die Summe der Einzelteile, in: Klein, Dorothea (Hrsg.): Überlieferungsgeschichte transdisziplinär. Neue Perspektiven auf ein germanistisches Forschungsparadigma, in Verb. mit Horst Brunner und Freimut Löser, Wiesbaden 2016 (Wissensliteratur im Mittelalter 52), S. 69–81.
- Wolf, Werner: Framing Fiction. Reflections on a Narratological Concept and an Example: Bradbury, ›Mensonge‹, in: Grünzweig, Walter/Solbach, Andreas (Hrsg.): Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext/Transcending Boundaries: Narratology in Context, Tübingen 1999, S. 97–124.

Wolf, Werner: Introduction. Frames, Framings and Framing Borders in Literature and Other Media, in: Bernhart, Walter/ders. (Hrsg.): Framing Borders in Literature and Other Media, Amsterdam/New York 2006 (Studies in Intermediality 1), S. 1–40.

Wolf, Werner: Prologe als Paratexte und/oder dramatische (Eingangs-)Rahmungen? ›Literarische Rahmung‹ als Alternative zum problematischen Paratext-Konzept, in: Vögel/von Ammon 2008, S. 79–98.

Worstbrock, Franz Josef : Wiedererzählen und Übersetzen, in: Haug, Walter (Hrsg.): Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze, Tübingen 1999 (Fortuna vitrea 16), S. 128–142.

### **Anschrift des Autors:**

SFB 1385 ›Recht und Literatur‹ der WWU Münster  
Dr. Sebastian Speth (Teilprojekt A03)  
Domplatz 6  
48143 Münster  
E-Mail: [sebastian@spethonline.de](mailto:sebastian@spethonline.de)

*Sebastian Winkelsträter*

## *Bricolage*

### Textiles Erzählen im ›Grauen Rock‹

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(1) Der *bricolage* impliziert ein dialektisches, semiotisch fassbares Verhältnis zwischen dem gesammelten Bastelmaterial und der Struktur des hergestellten Artefakts. Diese ist zwar bereits zu Beginn eines Projekts imaginär gegeben, ihre konkrete Ausgestaltung jedoch hängt wesentlich davon ab, welche Gegenstände dem *bricoleur* zur Verfügung stehen und wie er diese im Arbeitsprozess assoziiert und substituiert. Übertragen auf die Produktion von Erzähltexten ließe sich formulieren: Die einzelnen Bestandteile des literarischen Materials, seien es nun Motive, Episoden, Figuren, Räume oder ganze Erzählstrukturen, sind einerseits bereits vorstrukturiert, sie denotieren bestimmte Bedeutungen, sie sind jedoch andererseits auch – parallel zur Semiotik der Dinge<sup>5</sup> – polysem, sprich: offen für Um- und Neudeutungen. Dies impliziert, dass sich im gebastelten Produkt Spuren des *bricolage*, widerständige Spuren alter Strukturen und Bedeutungen bewahren, Spuren, für die Genette (1993, S. 532f.) den Begriff des Palimpsests geprägt hat.

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

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

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

## 2. Einführendes zum ›Grauen Rock‹

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

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

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

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

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

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

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

Der erste Prologteil ist – wie die Erzählung im Allgemeinen<sup>10</sup> – von einem extensiven Einsatz rhetorischer Mittel der Wiederholung geprägt: So greift der Sprecher im zweiten Satz mit der Wendung *Also quot* (V. 3) anaphorisch den Beginn des ersten auf (vgl. V. 1) und wiederholt daraufhin Subjekt und Prädikat in chiastischer Wortstellung. Die den beiden Hauptsätzen im ersten und dritten Vers untergeordneten Nebensätze sind paral-

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

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

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

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

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

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

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

##### 4.1 Objektbiographie: Rock-Vorgeschichte

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

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

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

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

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

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

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

#### 4.2 Biographie: Orendel

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Zu Beginn steht eine Bemerkung über das Reittier des Riesen: *In mohte kein ros z nie getragen: / Das sin ros z sollte sin, / Das sol uch wol werden schin, / Das was ein helffant junge* (V. 1197–1200). Schon mit dieser bei-läufig anmutenden und für Riesenschilderungen topischen Bemerkung wird ein erster kohärenzstiftender Kontrast zum Gegenüber, zum Grauen Rock, augenfällig: Dieser hatte kurz zuvor im Tausch gegen seine Freiheit als Sicherheit Waffen<sup>17</sup> und Pferd von dem heidnischen König Merzian erhalten (vgl. V. 933–1006) und sich sogleich als Bändiger des ›wilden‹ und gefährlichen Tieres erwiesen. Der Graue Rock, trotz seines christlichen Kleides als *nackte[r] man* (V. 1299) wahrgenommen und auch sonst tierlich-unkultivierte Züge aufweisend – stehendes Charakteristikum sind seine, sonst am ehesten aus der Chanson de geste bekannten, *zornigen wolffes blicke* (V. 1150; vgl. V. 2683) –, rückt somit in Nahstellung zum Natürlich-Tierischen, während die ihm gegenübergestellte Hybridgestalt Metwin ebenso höfisch-kultivierte und schriftaffine wie vermessene Züge aufweist. Des Riesen Ausstattung wird nicht nur als überschwänglich herrschaftlich – kein Gegenstand, der nicht *gülden* (passim) wäre –, sondern ebenso als ›klug‹ (vgl. V. 1222, 1260, 1270) sowie mechanisch und magisch zugleich gekennzeichnet: Mit großer Freude am technischen und ornamentalen

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

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

(V. 1267–75)

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

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

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

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

Der *bricolage* erweist sich als Strategie einerseits der Amalgamierung und Integrierung von hybriden Hypotexten – darauf zielen die extensiven Motiv- und Formelwiederholungen, die vermittels Variation oder auch Kontrastierung der spezifischen Ordnung und Kohärenz des Textes zuspieren. Andererseits zeigt sich durch die Ausstellung zahlreicher Brüche mit den Prätexten die Gemachtheit des literarischen Produkts als *bricolage* stets mit – signifikanterweise gerade in Opposition zum transzendenten Erzählgegenstand und Hauptakteur, zum ungenähten Rock Christi. Die auch im Vergleich mit anderen spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Texten durchaus radikal anmutende Basteltechnik ließe sich, dies sei abschließend thesenhaft zugespitzt, darauf zurückführen, dass die Erzählung auf der Ebene der Gesamtstruktur keiner Vorlage verpflichtet ist<sup>19</sup> – dies reflektieren nicht zuletzt die stark divergierenden Gattungszuschreibungen, die jeweils nur auf einen Aspekt der Erzählung besehen zutreffen. Im Ganzen ist der ›Graue Rock‹ in der greifbaren Form seiner Überlieferung allerdings weder als Brautwerbungserzählung noch etwa als Abenteuerroman anzusprechen, vielmehr handelt es sich um die Experimentalform eines Erzählens von Dingen, für das der Rock als Strukturmotiv eignet. Hierzu führt Niehaus aus: »Indem das wandernde Ding die Spur einer intersubjektiven Struktur legt, wird die Struktur selbst zum Motiv der Geschichte« (Niehaus 2009, S. 31). Die Erzählung leitet sich nicht von einer präexistenten Gesamtstruktur ab, sondern bastelt dieselbe aus den Trümmern früherer ›Ereignisse‹, sprich: aus vorgängigen Motiven, Figuren und Strukturzitate, zusammen. Die Umkehrung von Struktur und Ereignis macht den *bricolage* zu einem anregenden Modell für die Beschreibung der Hybridformen spätmittelalterlicher Dingerzählungen. Der ›Graue Rock‹ bezeugt eine solche Form des Erzählens von Dingen, die im europäischen Mittelalter eine Struktur erst ausbildet und diese nie so fest werden lässt, wie dies bei etablierten Gattungen der Fall ist. Die Leerstellen der Hypotexte, »ces blancs

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

## Anmerkungen

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

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

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

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

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

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

- 13 S. die Forschungsdiskussion im Anschluss an Brinkmanns (1964) Aufsatz.
- 14 Auffällig ist, dass der Prosabearbeiter gerade Stellen, an denen eine dingliche Handlungsmacht des Rocks nahegelegt oder explizit angesprochen wird, Änderungen vorgenommen hat: So fehlt sowohl eine Ansprache des Juden an sein nicht waschbares Kleidungsstück als auch das Motiv des Wassergeistes, der dem eingeschlossenen Rock zu Hilfe kommt. Von den Fluten gewaltsam an den Stand gespült verbirgt sich der Rock nicht aus eigener Kraft in der Erde (vgl. V. 101f.), sondern wird zum Objekt der Handlungen eines Engels, der *yn da so unwerd nit lenger ligen lassen [wolt]* und *jn vnnder die erd [verbarg]* (P 4, Z. 18f.). Dass schließlich auch das Auftauchen nach acht Jahren durch einen Zusatz zu dem sonst fast wortgleich Geschilderten nicht auf eine eigene Aktivität zurückgeführt (vgl. V. 106–108), sondern als Folge eines ›Auflaufs‹ des Meeres dargestellt wird (vgl. P 4, Z. 20f.), verweist auf eine Bearbeitungstendenz der Prosafassung, die dem Rock eine wesentlich geringere eigene Aktivität zuerkennt als die beiden Verfassungen.
- 15 An dieser Stelle ein abermaliger Seitenblick auf die Umformungen des Prosabearbeiters: Im Anschluss an Tragemunts Waschversuch heißt es, *er sach wol / das er sich nitt wolt waschen lassen / vnd ward auch ye lenger ye roetter / do erkannt er zuo stund / wes der rock gewesen was / Er ward hayß wainen vnd sprach O allmaechtiger got / diß klaid ist deiner edelen menschaiit gewesen / und ist das pluot der aengstlich swayß / den du schwitzest in tods noeten / umb alles menschlich geschlaecht* (P 5, Z. 1–6). An die Stelle der Wunderformel in den Verfassungen, die als Ausweis von Mündlichkeit wiederholt begegnet und somit in der Forschung als Beleg für eine entsprechend frühe Entstehungszeit der Erzählung gedeutet wurde, tritt im Prosadruck eine Rationalisierung des

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

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

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

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

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

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

## Sekundärliteratur

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

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

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

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

**Anschrift des Autors:**

Sebastian Winkelsträter, M. A.  
Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn  
Institut für Germanistik, Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft  
Am Hof 1d  
53113 Bonn  
E-Mail: [s.winkelstraeter@uni-bonn.de](mailto:s.winkelstraeter@uni-bonn.de)



***ornatus und textur***



Anja Becker

## Remetaphorisierendes Wiedererzählen

Die Pfingstszene in der ›Erlösung‹ und in Heinrichs von  
Neustadt ›Von Gottes Zukunft‹

*Abstract.* Es wird argumentiert, dass die Erzählpoetik deutscher Biblepen des Mittelalters von einem spezifischen Typ des Wiedererzählens geprägt ist, den man als ›remetaphorisierendes Wiedererzählen‹ beschreiben kann. Biblepisches Wiedererzählen bewegt sich in einem vierpoligen Spannungsfeld, das von den beiden eher stabilen Größen *materia* und (kognitiver Leit-)Metapher sowie den beiden eher variablen Größen *artificium* und Sinn konstituiert wird. Am Beispiel der Wiedererzählungen des lukanischen Pfingstereignisses in der ›Erlösung‹ und in Heinrichs von Neustadt ›Von Gottes Zukunft‹ wird gezeigt, wie intensiv sich die Dichter mit den biblischen Metaphern auseinandersetzen und welche erstaunliche semantische, ästhetische und performative Effekte sie remetaphorisierend hervorbringen.

### 1. Wiedererzählen, biblepisch

Das ›Neue Testament‹ erzählt in zwei Versionen von der Geistsendung an die Apostel nach Jesu Sterben. Das in der ›Apostelgeschichte‹ so dramatisch geschilderte Ereignis (Act 2,1–13) vollzieht sich im ›Johannesevangelium‹ ganz im Stillen und Privaten. Noch am Osterabend tritt Jesus in die Mitte der trauernden Jünger, zeigt ihnen seine Wundmale, erteilt ihnen den Sendungsauftrag, haucht sie an und spricht: *accipite Spiritum Sanctum / quorum remiseritis peccata remittuntur eis quorum retinueritis detenta sunt* (Io 20,19–23, hier V. 22f.: »Empfangt den Heiligen Geist! / Denen ihr

die Sünden erlasst, denen sind sie erlassen; denen ihr sie behaltet, sind sie behalten.«).<sup>1</sup> Sowohl die johanneische als auch die lukanische Szene berichtet von der Erfüllung der Verheißung Jesu, nach seinem Fortgehen werde ein ›anderer Tröster‹ (*alium paracletum*, Io 14,16) bzw. der Heilige Geist (Act 1,8) zu ihnen kommen und dauerhaft bei ihnen bleiben. Damit wird der *spiritus sanctus*, der bislang exklusiv auf dem Sohn Gottes ruhte (vgl. die Taufszene Lc 3,21 par.), allen Christen gespendet; zuerst den Aposteln, dann jedem Christen in der Taufe mit Wasser und Geist (Act 1,5; 2,38).

Von der Geistspendung in johanneischer Version berichten die deutschen Biblepen des 9. Jahrhunderts (›Tatian‹, ›Heliand‹, Otfrids ›Evangelienbuch‹), die bekanntlich eine synchronisierende Nacherzählung des Lebenswegs Jesu auf Basis der vier Evangelien bieten, wobei das ›Johannesevangelium‹ den Rahmen vorgibt. Zum ersten Mal in der deutschen Literatur erzählt die Frau Ava in ihrem ›Leben Jesu‹ das lukanische Pfingsten ausführlich nach (V. 195,1–201,4). Seit der Mitte des 12. Jahrhunderts ist dann in volkssprachigen biblepischen Erzählungen eine deutliche Präferenz für die Version der ›Apostelgeschichte‹ festzustellen. Auch die beiden in diesem Beitrag näher betrachteten Biblepen vom Anfang des 14. Jahrhunderts, die anonym überlieferte ›Erlösung‹ und Heinrichs von Neustadt ›Von Gottes Zukunft‹, entscheiden sich für die lukanische Version der Geistmitteilung an die Jünger (ausführlich zu deutschen Pfingsterzählungen des Mittelalters Becker 2014, S. 134–181).

Die Gattung ›Biblepik‹ ist in jüngerer Zeit wieder verstärkt in den Fokus der mediävistisch-literaturwissenschaftlichen Forschung gerückt.<sup>2</sup> Die Hybridität der ab 1150 parallel zur höfisch-weltlichen Literatur in der Volkssprache entstehenden Reimversdichtung, nun nicht mehr rein negativ gewertet wie noch bei Ernst Robert Curtius (1993, S. 457), wurde zum Anlass genommen, um u. a. Verfahren der Öffnung des rituellen Textes (Quast 2005), der Identitätsbildung (Feistner [u. a.] 2007) sowie der Inkulturation (Quast/Spreckelmeier 2017, vgl. auch die in ihrer Einleitung genannte weiterführende Forschungsliteratur) zu untersuchen. Die Nähe

zum höfischen Erzählen des Hochmittelalters macht es plausibel, dass sich auch das bibelepische Erzählen der Zeit als Wiedererzählen im Sinne Franz Josef Worstbrocks darstellt (1999; so auch Quast/Spreckelmeier 2017, S. 3). Was in höfischen Romanen weitgehend unproblematisch ist, das Wieder-, Neu- und Anderserzählen eines überlieferten Erzählstoffes (exemplarisch dazu Bumke 2005; Bußmann [u. a.] 2005; Dimpel 2013), ist in bibelepischen Erzählungen insofern heikel, als dass die vom kunstschaftenden Artifex bearbeitete *materia* von allerhöchster Dignität und Geltung ist. Vorrangiges Ziel der Dichter ist es entsprechend nicht, den überlieferten Stoff in eine besonders schöne und angemessene Form zu gießen (Worstbrock 1999, S. 137f.), vielmehr gilt es, den *sermo humilis* der Bibel bewahrend die dort vorgefundenen Glaubensinhalte an das adressierte Laienpublikum zu vermitteln und diese zugleich auf Grundlage der exegetischen Tradition zu kommentieren. Freiräume des Wiedererzählens werden entsprechend primär genutzt, um den erzählten Stoff didaktisch-paränetisch aufzubereiten und allgemein verständlich zu machen. Darüber hinaus manifestiert sich in deutschsprachigen Bibeleyen des Mittelalters aber auch vielfach ein poetisch-ästhetischer Anspruch, der solche direkten Funktionalisierungen unterläuft und kunstvoll mit semantischen Facetten spielt, nicht zuletzt durch das Anzitiern höfischer Motive, Dispositive, Rederegister etc. Hinsichtlich des heiligen Prätextes erstaunen nicht selten die Lizenzen, die sich die Wiedererzähler in deutschen Bibeleyen in gestalterischer und kommentierender Hinsicht herausnehmen.

Es gälte, die Spezifika des bibelepischen Wiedererzählens in textnahen Detailanalysen genauer zu untersuchen und diese dann konzeptuell-theoretisch zu beschreiben. Wertvolle Überlegungen in diese Richtung hat jüngst Susanne Köbele vorgelegt (2017, ihren Beitragstitel zitiere ich in meiner Abschnittsüberschrift), die insbesondere auf die entscheidende Bedeutung von Sinnauslegung und -generierung hinweist:

Bibelepisches Erzählen ist, wie nahezu alles literarische Erzählen im Mittelalter, Wiedererzählen. Doch es steht unter besonderen Bedingungen. Denn das epochale Modell von *materia* und *artificium* [...] erfährt im Fall der *sacra poesis* eine spezifische Erweiterung. Einerseits bezieht Biblepik sich auf den unhintergehbaren Wahrheitsanspruch eines unantastbar ›heiligen‹ Prätexts, andererseits und zugleich auf dessen historisch variable Auslegung, weswegen die mittelalterlichen Autoren in der Regel kaum zwischen ›heiligen‹ und exegetischen Texten differenzieren (*die* heiligen Schriften). [...] Die Folge sind Uneindeutigkeiten im dreistelligen Feld von *materia*, Form und Sinn: Wie verhält sich die sinnreich schöne Form zu einer Materie, die als Offenbarung gilt, das heißt, als ihrerseits auslegungsbedürftige Selbstausslegung des göttlichen Wortes? Natürlich formulieren Erzählpoetiken keine religiöse Texthermeneutik. Trotzdem trifft weder in der religiösen noch höfischen Erzählpraxis die strikte Alternative von stabiler *materia* einerseits, variablem *artificium* andererseits zu. Denn *Sinn* liegt den Wiedererzählern vor, und *Sinn* stellen sie mit ihrer *interpretatio poetica* zugleich selbst her. (Köbele 2017, S. 167f., Hervorhebungen im Original)

Bibelepisches Wiedererzählen vollzieht sich, so soll in Anschluss an Köbele und über sie hinausgehend argumentiert werden, nicht in einem dreipoligen Spannungsfeld, sondern in einem vierpoligen, zwischen *materia*, Form, Sinn und Metapher. Dabei werden sich kognitive, in den kanonischen Schriften wurzelnde Leitmetaphern als ebenso stabile Bezugsgrößen des bearbeitenden Nacherzählens erweisen, wie es die wiedererzählte *materia* ist. Sowohl die Metapher als auch der Stoff besitzen höchste Dignität und Geltung, beider Sinn bedarf der Auslegung im Erzählakt. Diese Sinnzuschreibungen bewegen sich freilich in von der theologischen Exegese gesetzten Spielräumen, tun dies aber vielfach in durchaus kreativer Weise. Einerseits greifen die Wiedererzähler über Verfahren der *abbreviatio* und *dilatatio* in die Disposition der nacherzählten Szene ein, andererseits arbeiten sie auf sprachlich-semantischer Ebene mit den vorgefundenen kognitiven Leitmetaphern. Den intentionalen Wiedergebrauch traditioneller Konzeptmetaphern in christlichen Rede- und Dichtungszusammenhängen bezeichne ich als ›Remetaphorisierung‹ (Becker 2014, 2017). In diesem Beitrag wird die These aufgestellt, dass sich bibelepisches Wiedererzählen als remetaphorisierendes Wiedererzählen darstellt.

Verortet man die Metapher, wie Worstbrock (1999) dies in Anschluss an die ›Poetria nova‹ Galfrieds von Vinsauf tut, rein auf der Ebene der rhetorischen Tropen, kann die hier angesprochene zentrale Stellung der Metapher in wiedererzählenden narrativen Praxen freilich nicht in den Blick geraten. Biblische Metaphern sind aber viel mehr als ›bloßer Ornat‹, sie sind ein integraler Bestandteil der christlichen Rede, eine sprachlich-kognitive Einheit von höchster Geltung. Dies verdeutliche ich im zweiten Kapitel des Beitrags am Beispiel von Heilig-Geist-Metaphern und der metaphorischen Gestaltung der Pfingstperikope. Ausgehend vom dort erläuterten poetischen Verfahren der Remetaphorisierung soll in den beiden exemplarischen Analysen volkssprachiger Pfingstdarstellungen (›Die Erlösung‹, Kap. 3; Heinrich von Neustadt ›Von Gottes Zukunft‹, Kap. 4) nachvollzogen werden, wie diese Wiedererzählungen mit den im Prätext angelegten kognitiven Leitmetaphern ›arbeiten‹ und welche semantischen, ästhetischen und performativen Effekte so erzielt werden. Im Fazit (Kap. 5) wird das zur Beschreibung der Spezifik bibelepischer Retextualisierung vorgeschlagene Konzept des remetaphorisierenden Wiedererzählens zusammenfassend konturiert.

## 2. Biblische Metaphern. Zum zweiten Kapitel der ›Apostelgeschichte‹

Der Heilige Geist ist die abstrakteste, unfassbarste und vielgestaltigste Seite der Trinität. Um ihn im Gebet zu adressieren oder sein Wirken in der Welt theologisch zu beschreiben, ist es deshalb unabdingbar, auf übertragene, auf metaphorische Redeweisen zurückzugreifen. Die Metapher (auch die religiöse bzw. theologische), das hat die neuere Forschung zu diesem Thema herausgearbeitet, ist gleichermaßen ein kognitives wie sprachliches Phänomen (Kohl 2007; Hartl 2008). Ohne hier tiefer in theoretische Diskurse zur Metapher einsteigen zu wollen, ist es evident, dass die gängige Aussage ›Der Heilige Geist ist Feuer‹, die insbesondere auf die lukanische Pfingstdarstellung zurückgeht, weder lediglich ein rhetorischer Vergleich

noch bloßer Ornat der Rede ist. Hier wird in Worte gefasst, was eigentlich in menschlicher Sprache nicht aussagbar ist: das Sein und Wirken Gottes.<sup>3</sup> Mittelalterlichen Theologen und Rhetorikern war durchaus bewusst, dass Gottesmetaphern im Vergleich mit den rein rhetorischen Metaphern der Rede- bzw. Dichtkunst einen anderen Status und Wirkungsgrad besitzen, allerdings haben sie dieses Wissen allenfalls in Fragmenten systematisch niedergelegt (vgl. z. B. Thomas von Aquin ›Summa theologica‹ I, 1, 9). Die Analyse religiöser Metaphern ist somit auf moderne Theorieangebote angewiesen, wobei eine Kombination der sogenannten Interaktionstheorie (Black 1954/1962; Black 1977) mit der Conceptual Metaphor Theory (Lakoff/Johnson 2008) sowie mit Paul Ricoeurs Überlegungen zu religiösen Metaphern (1982, 2004) ein passgenaues und produktives Instrumentarium ergeben (vgl. Becker 2014, S. 50–102; Becker 2017, S. 110–115).

Metaphern für das Göttliche sind alles andere als ›uneigentliche Rede‹. Ricoeur hat darauf aufmerksam gemacht, dass metaphorische Prädikationen wie ›Der Heilige Geist ist Feuer‹ dreierlei zugleich aussagen: Zunächst wird eine Ist-Prädikation getätigt, eine logische Identifikation vollzogen. Im gleichen Atemzug sagt diese Metapher aber ebenfalls das Gegenteil aus, also ›Der Heilige Geist ist kein Feuer‹, und darüber hinaus auch noch ›Der Heilige Geist ist wie Feuer‹. Die Operation der Identifikation geht somit einher mit einer der Negation und des Vergleichs, wobei keine von den anderen zu trennen ist. Vielmehr ist laut Ricoeur die metaphorische Prädikation – ganz besonders im Falle biblischer Metaphern – schon in ihrer Grundstruktur eine spannungsreiche und mehrdeutige (Ricoeur 2004, S. 239–241, S. 250f.). Aus eben diesem Grund ist metaphorisches Sprechen die einzig angemessene Redeweise in religiösen Zusammenhängen, da es die transzendente Unantastbarkeit sowie fundamentale Andersartigkeit Gottes bewahrt, zugleich aber Aussagen über seine Existenz, seine Gestalt sowie sein Handeln erlaubt, die höchste Geltung beanspruchen dürfen (Jüngel 1974). Da die implizierte Ähnlichkeitsaussage nur in einer Hinsicht Plausibilität beanspruchen kann, sie nur einen winzigen

Teilaspekt des unsagbaren Wesens Gottes anspricht, bleiben Gottesmetaphern immer ergänzungsbedürftig, müssen stets weitere Metaphern herangezogen werden. Was der Heilige Geist ›ist‹, sagt nicht eine Metapher allein aus, sondern alle ihm zugeordneten Metaphern der christlich-religiösen Kultur vermitteln in ihrem lebendigen Zusammenhang gemeinsam einen Eindruck hiervon (Hoffmann 2006, bes. S. 72).

Blickt man nicht auf die mannigfaltigen sprachlichen Realisierungen, sondern auf kognitive Metaphern, also auf Konzeptmetaphern (nach Lakoff/Johnson 2008), dann fällt auf, dass eine relativ stabile, kleine Anzahl von Leitmetaphern das Konzeptsystem ›Heiliger Geist‹ konstituiert (um kognitive Metaphern von sprachlich realisierten Metaphern zu unterscheiden, setze ich erstere in Anschluss an die Konventionen der Conceptual Metaphor Theory in Großbuchstaben). Die Leitmetaphern des Heilig-Geist-Konzeptsystems projizieren Vorstellungen aus den Bereichen der Naturalia (FEUER, LICHT, WASSER etc.), der Artefakte (WEIN, BAND etc.), abstrakter Entitäten (LIEBE, VERSPRECHEN etc.) und anthropomorpher Rollen (GAST, TRÖSTER, ANWALT etc.) auf den Transzendenzsachverhalt. Alle wurzeln in den Offenbarungsschriften des Christentums oder in autoritativen Exegesen der Patristik, weshalb ich die Leitmetaphern auch als ›Wurzelmetaphern‹ bezeichne. Mit Ricoeur kann man festhalten, dass diese kognitiven Leitmetaphern spannungsvoll zueinanderstehen, wobei jede Einzelmetapher die Kraft besitzt, das ganze Geflecht von Wurzelmetaphern ins Bewusstsein zu rufen (Ricoeur 1982, S. 303f.).<sup>4</sup> Den Titel von George Lakoffs und Mark Johnsons ungemein einflussreichem Buch (›Metaphors We Live By‹) abwandelnd, könnte man formulieren: Das konzeptuelle Metaphernsystem zum Heiligen Geist stellt die Metaphern bereit, ›in denen wir glauben‹.

Viele Leitmetaphern der christlichen Heilig-Geist-Rede wurzeln im lukanischen Pfingstbericht, im zweiten Kapitel der ›Apostelgeschichte‹, insbesondere das FEUER, die ZUNGEN, das ERFÜLLT-SEIN und der WEIN. Zudem wird die u. a. bereits durch Io 3,8 (*Spiritus ubi vult spirat et vocem eius audis sed non scis unde veniat et quo vadat sic est omnis qui*

*natus est ex Spiritu*; »Der Wind weht, wo er will; du hörst sein Brausen, weißt aber nicht, woher er kommt und wohin er geht. So ist es mit jedem, der aus dem Geist geboren ist.«) etablierte WIND-Metapher als Leitkonzept für den Heiligen Geist stabilisiert, indem sie zentral für die Beschreibung der Theophanie herangezogen wird. Diese Leitkonzepte werden zunächst innerhalb der kanonischen Schriften (z. B. in den paulinischen Briefen), später dann in der Patristik und Liturgie wiedergebraucht und neu kontextualisiert. In Bezug auf das Heilig-Geist-Redesystem ist die Bedeutung der großen lateinischen Pfingstgesänge, des ›Veni creator spiritus‹ und des ›Veni sancte spiritus‹, gar nicht zu überschätzen (dazu Becker 2017, bes. S. 115–118).

Der Wiedergebrauch traditioneller Metaphern verläuft weder über distinkte Text-Text-Bezüge noch über eindeutige Einflussrichtungen, vielmehr stellt das von einem stabilen Kern mentaler Leitmetaphern gestiftete sprachlich-kognitive Heilig-Geist-System einen ebenso festgefügtten wie flexiblen Traditionszusammenhang bereit, der dafür verantwortlich ist, dass hier ein produktionsästhetisches Verfahren greift (und um sich greift), das ich als ›Remetaphorisierung‹ bezeichne. Angesprochen ist damit auf neutraler und allgemeiner Ebene ein dynamischer Prozess, innerhalb dessen kognitive Leitmetaphern des Heiligen Geistes in Vollzügen sprachlicher Aktualisierung immer wieder neu zu ihrem Referenzobjekt, zueinander und zu traditionellen Redeformeln in Bezug gesetzt werden. Das poetische Verfahren der Remetaphorisierung prägt sich in allen mit dem Heiligen Geist befassten religiösen Sprachformen aus, seine semantischen wie performativen Potentiale werden aber besonders in literarischen Textformationen aktiviert, da hier der Wiedergebrauch traditioneller Leitmetaphern und bekannter Sprachformeln vielfach intentional und planvoll vollzogen wird.

Diese allgemeinen Ausführungen zu Gottesmetaphern und zum Verfahren der Remetaphorisierung gilt es nun am Beispiel der Pfingstperikope näher zu explizieren.<sup>5</sup> Die *materia* dieses heiligen Prätextes ist der Bericht darüber, wie am zehnten Tag nach Jesu Himmelfahrt der von ihm verhei-

bene Heilige Geist (Act 1,5,8) wirklich und, das ist Lukas in seiner Darstellung wichtig: körperlich erfahrbar den Aposteln verliehen wird. Einerseits handelt es sich, neben der Taufe Jesu, um das zentrale Ereignis der Selbstoffenbarung des Heiligen Geistes; andererseits wird durch dieses Geschehen eine neue Präsenz Gottes in der Welt für die Zeit zwischen Himmelfahrt und Parusie gestiftet. War Jesus Christus bislang der exklusive Geiststräger, so werden nun zuerst seine Jünger und daraufhin alle Christen in der Taufe mit dem Heiligen Geist begabt. Das im zweiten Kapitel der ›Apostelgeschichte‹ geschilderte historische Pfingstereignis hat entsprechend viele Sinndimensionen, die seit der Patristik in Exegese und Liturgie ausgefaltet werden (Geburtsstunde der Kirche, der Weltmission, des Predigtamtes, der Taufe mit Wasser und Geist, die Umkehrung von Babel etc.). Schon Lukas ordnet das Geschehen in Zusammenhänge von Verheißung und Erfüllung ein, und Petrus legt es in seiner Pfingstpredigt mit höchster Autorität versehen (da quasi der Geist Gottes selbst durch ihn spricht) heilsgeschichtlich aus. Wiedererzähler biblischer Stoffe beziehen sich ebenso auf diese Traditionen der Sinnzuschreibung wie auf die *materia* und das *artificium* ihres heiligen Prätextes (Köbele 2017), wobei die biblisch fundierten Metaphern einen besonderen Status innehaben; alle vier Elemente, der Stoff, die Form, der Sinn und die Metapher, sind von gleichrangiger Bedeutung bei diesem spezifischen Typus des Wiedererzählens. Welche Sinndimensionen eines biblischen Stoffes in der jeweiligen Wiedererzählung aktualisiert, fokussiert, kombiniert oder auch abgewiesen wird, hängt entscheidend mit Verfahren der Remetaphorisierung zusammen. Es wird zu zeigen sein, dass die deutschen Pfingsterzählungen des Mittelalters im narrativen Vollzug implizit-poetisch ihren Prätext kommentieren, insbesondere indem sie mit dessen Metaphern ›arbeiten‹.

Zum *artificium*, zum rhetorischen Aufbau des zweiten Kapitels der ›Apostelgeschichte‹, gehört zentral ihre *dispositio*. Auf die Beschreibung der Geistausgießung (Act 2,1–13) folgt die Pfingstpredigt des Petrus, welche dann in die Bekehrung der Dreitausend mündet (Act 2,14–41) und in den

ersten Sammelbericht über das gemeinsame Leben der Gläubigen übergeht (Act 2,42–47). Metapherngeschichtlich sind die ersten vier Verse des zweiten Kapitels besonders interessant, die nach einer Orts- und Situationsangabe (V. 1), das epiphanische Geschehen zuerst mit Hilfe metaphorischer Vergleiche darstellen (V. 2f.) und dann unter Rückgriff auf die Erfüllungs-Formel theologisch deuten (V. 4):

et cum compleretur dies pentecostes erant omnes pariter in eodem loco / et factus est repente de caelo sonus tamquam advenientis spiritus vehementis et replevit totam domum ubi erant sedentes / et apparuerunt illis dispartitae linguae tamquam ignis seditque supra singulos eorum / et repleti sunt omnes Spiritu Sancto et coeperunt loqui aliis linguis prout Spiritus Sanctus dabat eloqui illis (Act 2,1–4)

Als der Tag des Pfingstfestes gekommen war, waren alle zusammen am selben Ort. / Da kam plötzlich vom Himmel her ein Brausen, wie wenn ein heftiger Sturm daherfährt, und erfüllte das ganze Haus, in dem sie saßen. / Und es erschienen ihnen Zungen wie von Feuer, die sich verteilten; auf jeden von ihnen ließ sich eine nieder. / Und alle wurden vom Heiligen Geist erfüllt und begannen, in anderen Sprachen zu reden, wie es der Geist ihnen eingab.

Das einleitende *omnes* meint die zwölf Apostel, Maria und die zuvor erwähnten 120 Gläubigen (Act 1,15), die sich alle im Obergeschoss des Hauses befinden, das die Urgemeinde als Versammlungsraum nutzt (Pesch 1987, S. 103). Die folgenden parallel gebauten, zweigliedrigen Sätze schildern ein akustisches und ein visuelles Ereignis, wobei sie auf apokalyptische Vergleiche zurückgreifen, die »himmlisch Unhörbares und Unsichtbares hörbar [...] und sichtbar [...] vorstellen« (Pesch 1987, S. 99). Das plötzlich vom Himmel herkommende Geräusch wird mit dem Brausen eines heftigen Sturms verglichen. Es wird also die schon aus dem ›Alten Testament‹ bekannte Leitmetapher WIND produktiv gemacht. Der laute Ton erfüllt akustisch das gesamte Gebäude, wodurch auf den Vorgang des ERFÜLLT-WERDENS mit dem Geist Gottes Bezug genommen wird, auf den die theologische Deutung des Geschehens in Vers vier hinausläuft (*et repleti sunt omnes Spiritu Sancto*). Hier unterliegt der narrativen Darstellung also

ebenfalls ein eher implizit bleibender metaphorischer Vergleich zwischen dem lärmgefüllten Haus und den geisterfüllten Jüngern.

In der auf die Audition folgenden Vision offenbart sich der Heilige Geist als sich zerteilende Zungen,<sup>6</sup> die mit Feuer verglichen werden. Durch diesen rhetorischen Kunstgriff ist es Lukas möglich, darzustellen, dass sich auf jeden der Anwesenden eine Zunge niederlässt, die Zungen aber alle von gleicher Qualität und Herkunft sind. Das innerliche Erfüllt-Sein der Apostel durch den Geist ist derart für alle sichtbar äußerlich angezeigt. Sowohl das Geräusch als auch die Feuerzungen avancieren im lukanischen Bericht zu Handlungsträgern, die aktiv ›erfüllen‹ bzw. sich auf die Anwesenden ›setzen‹. Hierdurch wird die Aktivität des Heiligen Geistes in Szene gesetzt, der die in Angst und Trauer erstarrten Apostel innerlich wie äußerlich in Besitz nimmt, die derart aus ihrer Lähmung herausgerissen und mit erstaunlicher Tatkraft ausgestattet werden (Pesch 1987, S. 99).

Die Jünger verlassen nach der Geistausgießung das Haus und beginnen, Gott in allen bekannten Sprachen zu loben. Die vom Lärm herbeigelockte, aus Vertretern aller Völker zusammengesetzte Menge (vgl. die auf die folgende Weltmission vorausdeutende Völkertafel in V. 9–11) staunt darüber, dass sie die Juden jeweils in ihrer Muttersprache von den Großtaten Gottes sprechen hört. Lukas deutet das bekannte, spirituelle Ekstasen kennzeichnende Phänomen der Glossolalie, das Reden in unverständlicher Sprache, zur Xenolalie um, zu einem »von weltweiter Zeugenschaft wahrgenommene[n] Fremdsprachenwunder« (Pesch 1987, S. 104).

Die Zeugen des Sprachenwunders geraten größtenteils in ratloses Staunen, aber es werden auch spöttische Stimmen laut, die das Verhalten der Apostel auf übermäßigen Weingenuss zurückführen (Act 2,13: *alii autem inridentes dicebant quia musto pleni sunt isti*; »Andere aber spotteten: Sie sind vom süßen Wein betrunken.«).<sup>7</sup> Mit den Spöttern ist bereits eine Spaltung der Zuhörerschaft angedeutet: Nach der Petruspredigt (Act 2,14–36) bekehren sich nicht alle Anwesenden, aber immerhin vergrößert sich durch Massentaufe die Urgemeinde um dreitausend Mitglieder. Petrus deutet das

Pfingstwunder als Erfüllung der Joël-Prophezeiung (Ioel 2,28f.) und schildert es als trinitarischen Vorgang: *dextera igitur Dei exaltatus et promissione Spiritus Sancti accepta a Patre effudit hunc quem vos videtis et audistis* (Act 2,33: »Zur Rechten Gottes erhöht, hat er vom Vater den verheißenen Heiligen Geist empfangen und ihn ausgegossen, wie ihr seht und hört.«).<sup>8</sup> Er greift damit auf die Leitmetapher des WASSERS zurück, die auch schon in Jesu Verheißung der Geisttaufe aktualisiert wurde (Act 1,5).

Im nächsten Schritt möchte ich anhand zweier Bibeleyen des beginnenden 14. Jahrhunderts zeigen, wie intensiv sich die volkssprachigen Wiedererzähler mit den im Bibeltext angelegten Leitmetaphern auseinandersetzen und welche überraschende semantisch-kognitive sowie ästhetische Effekte sie remetaphorisierend hervorbringen.

### 3. Der Heilige Geist als Lehrer. Die Pfingstszene in der ›Erlösung‹

Das Bibeleyepos ›Die Erlösung‹, das ein anonymes gelehrtes Dichter Anfang des 14. Jahrhunderts wohl im rheinhessischen Raum verfasst hat (Lenz-Kemper 2008, S. 43–47) und das einige Bezüge zur geistlichen Spieltradition aufweist (Hennig 1971), kreist in seiner Darstellung der Heilsgeschichte um die unvergleichlichen Wunderwerke Gottes, um dessen wundersame Natur und um die Mysterien des Erlösungswerks Christi (Prisca 2011). Den Bogen von der Schöpfung bis zum Jüngsten Gericht spannend erzählt der Dichter der ›Erlösung‹ die Stationen der Heilsgeschichte »in souveräner Auswahl der Erzählschwerpunkte« wieder (Hennig 2010, Sp. 600; vgl. Ukena-Best 2014). Nach dem Sündenfall berichtet er vom Streit der vier Töchter Gottes und dem innertrinitarischen Ratschluss zur Erlösung,<sup>9</sup> um dann in aller Ausführlichkeit die Propheten des ›Alten Testaments‹ auftreten zu lassen. Bei der Darstellung des Lebens Jesu hält sich die Erzählung, nach den Stationen Verkündigung, Geburt und Taufe, nicht lange mit dessen Wirken in der Welt auf, sondern stellt die Geschichte seines Leidens, Sterbens und der Auferstehung samt *Descensus ad inferos* ins Zentrum.

Nach Christi Himmelfahrt wird das hier interessierende Pfingstereignis in Szene gesetzt, gefolgt von einem Bericht über die Weltmission der Apostel und der Himmelfahrt Mariens. Der letzte Abschnitt, der Endzeitlichem und dem kommenden Gericht gewidmet ist, wechselt aus der narrativen Grundhaltung in eine stärker katechetisch-paränetische Tonlage; belehrende Passagen über die zehn Gebote sowie über die sieben Todsünden mit ihren Antidoten, den sieben Gaben des Heiligen Geistes, rücken ins Zentrum.

Der Heilige Geist nimmt schon im ersten, alttestamentlichen Teil des Werkes, der in typologischer Anlage Präfigurierendes auf die Erlösertat Christi versammelt (Haustein 1994), insofern eine wichtige Rolle ein, als dass im ausführlichen Durchgang durch den *Ordo Prophetarium* (V. 1143–2272, dazu Haug 1995) deren geistgewirktes Sprechen wiederholt betont wird (z. B. in V. 1176 und V. 1195). In den Darstellungen von Empfängnis, Geburt und Taufe des Heilands hebt der Dichter der ›Erlösung‹ besonders die dem Geist inhärenten Aspekte des Trostspenders und Weisheitslehrers hervor.<sup>10</sup> Vor seiner Himmelfahrt verheißt der auferstandene Christus dann in Anlehnung an Act 1,4–8 seinen Jüngern das Kommen des Heiligen Geistes, der ihnen Vollendung in Weisheit und Gnade bringen werde:

Er sprach: »Der vader wirdeclîch  
sal ûch senden sînen geist,  
der sal ûwer volleist  
zû wîsheit und zû gnâden sîn.  
Er dût ûch alle gnâde schîn.  
Von Ierusalêm sult ir nit gân,  
dâ sullet ir die gnâde enphân,  
dâ sult ir bî einander wesen«  
(›Die Erlösung‹, V. 5810–17)

Die Pfingstszene in der ›Erlösung‹ (V. 5847–5908) wird das sehr allgemein gehaltene *alle gnâde* (V. 5814) nun im Sinne von spiritueller Stärkung und der Verleihung von umfassenden graphologischen, fremdsprachenlinguistischen und theologischen Kenntnissen spezifizieren. Der repetitive Gebrauch des Leitbegriffs *wunder* in diesem Textabschnitt (V. 5861, 5874,

5890, 5892, 5896) lässt es schon durchklingen: Der Dichter des heilsgeschichtlichen Epos erzählt von der Geistausgießung in Form einer Mirakel-erzählung, die das biblische Fremdsprachenwunder in ein Gelehrsamkeitswunder überführt.

- Dô nû der phingesdag erstûnt,  
die lobelîche godes vrûnt  
wâren bî einander gar  
5850 zû Ierusalêm an einer schar.  
Die hêrlîche menie  
lâgen an ir venie.  
Vasten, weinen, sîn gebet  
ieder man besunder det.  
5855 Sie sâzen alle dâ bî ein,  
dâ in der drôst von gode erschein.  
Iz quam ein snelleclîcher bôz  
alse eins gêhen windes dôz,  
dâvon ein hûs erbiben sol.  
5860 Daz hûs wart allez gnâden vol,  
der geist aldâ schûf wunder.  
Er besaz besunder  
iegîlichen wirdeclîche,  
er besaz sie lobelîche.  
5865 Alle dugent, alle kunst  
sie hatten godelîche gunst.  
Sie wâren sunder meisterstûl  
kumen hie zû hôher schûl.  
Ir meister was der heilege geist,  
5870 der gab in werde volleist  
zû dugent und zû wîsheit.  
In was zustede dâ bereit,  
daz sie kunden alle schrift.  
Daz wunder wart aldâ gestift,  
5875 daz in daz allez kundec was,  
daz ir kein doch nie gelas.  
In was alle sprâche kunt,  
die kunden sie aldâ zustunt  
durchnehteclîche als iren namen.

- 5880 Hie von die lûde hatten gamen,  
 dô sie die herren sâhen,  
 glich alle sie dô jâhen,  
 sie wêren wînes drunken.  
 Dô was iz von den funken
- 5885 des heiligen geistes glûde,  
 dâvon wûs ir gemûde.  
 Dâ wâren ûz alleme lande  
 lûde maniger hande,  
 die hôrten alle ir sprâche dâ.
- 5890 Sie nam wunder alle iesâ,  
 sie jâhen: »Wie mac diz gesîn,  
 daz wunder, daz hie wirdet schîn?  
 Wer hât iz gesehen mê?  
 Die lûde sind von Galilê,
- 5895 die alle sprâche kôsent hie.  
 Wer gesach daz wunder ie?«  
 Diz ist nit underwegen bliben,  
 her Dâvîd hât iz ouch beschriben  
 in deme salter aber ê.
- 5900 Er sprach: »Non sunt loquele. [Ps 18,4, A. B.]  
 Kein sprâche ist nirgen noch kein rede,  
 man habe ir stimme sâzustede  
 gehôrt, der herren sâzustunt.«  
 Herr Iôêl hât iz ouch verkunt
- 5905 von godelicher volleist.  
 Er sprach: »Ich wil mînen geist  
 giezen ûf aller hande man,  
 ûwer kint wîssagent dan.« [Ioel 2,28, A. B.]  
 (>Die Erlösung<, V. 5847–5908)

Die volkssprachige Adaptation der Pfingstszene folgt in der ›Erlösung‹ zwar weitgehend dem biblischen Prätext, lässt aber alles weg, was auf eine Predigt- oder Lehrtätigkeit der Apostel verweist.<sup>11</sup> Es fehlt nicht nur die Petruspredigt, die in mittelhochdeutschen Wiedererzählungen der Szene fast immer weggelassen wird, es fehlt jeglicher Hinweis auf den Inhalt ihrer in allen Sprachen verständlichen Worte. Im Grunde wird noch nicht einmal davon berichtet, dass die Apostel vor Publikum sprechen; dies folgt nur

indirekt aus dem Erstaunen der in Jerusalem anwesenden, aus allen Ländern stammenden Volksmenge ob des manifesten Sprachenwunders (V. 5887–96). Entsprechend fehlt auch die Bekehrung der Dreitausend als abschließende Passage des lukanischen Pfingstberichts. Stattdessen nimmt der Dichter der ›Erlösung‹ am Ende der Szene zwei Einfügungen von erstaunlicher Eigenständigkeit und poetisch-narrativer Raffinesse vor.

Im Rekurs auf den *Ordo Prophetarium* des ersten Teils wird an zwei Prophetenworte erinnert, einmal aus dem Munde Davids, dann Joëls, die im Pfingstereignis Erfüllung finden. Die Prophezeiung Joëls hatte bereits Petrus in seiner Predigt angeführt (Ioel 2,28f.; Act 2,17), wohingegen das frei paraphrasierend wiedergegebene Psalmzitat vom Lobgesang der Schöpfung auf ihren Schöpfer an dieser Stelle ungewöhnlich ist: »*Non sunt loquele. / Kein spräche ist nirgen noch kein rede, / man habe ir stimme sâzustede / gehôrt, der herren sâzustunt*« (V. 5900–03; Ps 18,4: *non sunt loquellae neque sermones quorum non audiantur voces eorum*; »ohne Rede und ohne Worte, ungehört bleibt ihre Stimme.« = Ps 19,4 in der ›Einheitsübersetzung‹). Auffällig ist, dass auch der folgende Psalmvers zitiert wird, aber erst nach der Wahl des Matthias und der Aussendung der Apostel auf Weltmission: »*In omnem terram. / In alle lant ir stimme erschal, / ir wort in allen enden hal*« (V. 5928–30; Ps 18,5: *in omnem terram exiit sonus eorum et in fines orbis terrae verba eorum*; »Doch ihre Botschaft geht in die ganze Welt hinaus, ihre Kunde bis zu den Enden der Erde« = Ps 19,5 in der ›Einheitsübersetzung‹). Die Wiedergabe des ungewöhnlichen Psalmzitats und dessen prononcierte Auseinander-Legung indiziert die formal-semantische Gestaltung dieser Textpassage: Die Darstellung des Pfingstereignisses konzentriert sich ganz auf das innere Geschehen, das sich in den Aposteln abspielt und das Grundlage für ihr erfolgreiches Wirken in der Welt sein wird. Zunächst bleibt dieses wundersame Geschehen und das Gotteslob der Jünger noch ganz im Verborgenen, es ist ebenso unhörbar wie der Lobgesang der Himmel, des Firmaments, der Tage und Nächte im Davidvers.<sup>12</sup> Der folgende Textabschnitt (V. 5919–6032) setzt dann sowohl

die Lehr- und Predigtstätigkeit der Apostel als auch ihre Wundertaten in Szene, eben das Erschallen ihrer Stimme in allen Landen, ihre Botschaft geht nun hörbar in alle Welt hinaus. Bevor sie lehren können, bedürfen sie eines unvergleichlichen Lehrers und bevor sie Wunder wirken können (vgl. V. 5957–71), muss ihnen ein Wunder widerfahren: die Ausgießung des Heiligen Geistes.

Die Jünger verharren in Gebet und Klage, bis ihnen der *drôst von gode* *erscheint* (V. 5856). Für die Inszenierung der Herabkunft des Geistes greift der Dichter der ›Erlösung‹ unter Weglassung der FEUER-Metaphorik ausschließlich auf die WIND-Metaphorik zurück: *Iz quam ein snelleclîcher bôz / alse eins gêhen windes dôz, / dâvon ein hûs erbiben sol* (V. 5857–59). Wie beim Davidvers ist auch in Bezug auf die zentralen Metaphern des Prätextes eine Auseinanderlegung auszumachen; das Heilig-Geist-Feuer wird erst sehr viel später, im Kontext des wachsenden Mutes der Apostel zur Verkündigung, eingeführt (V. 5880–85, im Übrigen nicht wie bei Lukas als Zungen von Feuer). Durch die Konzentration auf die WIND-Metaphorik wird das sich im biblischen Bericht sowohl akustisch als auch optisch manifestierende epiphanische Geschehen vorrangig als hörbar, vor allem aber als fühlbar inszeniert: Der *spiritus vehementis* wird zu einem heftigen Windstoß, der das Haus in seinen Grundfesten erbeben lässt (im konnotativen Hintergrund steht sicherlich das Erdbeben bei Jesu Sterben). Der Einbruch des Göttlichen in die diesseitige Welt ist ein physisches Ereignis, das man körperlich spürt und dessen *dôz* man vernimmt. Das Erfüllt-Sein des Hauses mit Gnade wird entsprechend der Grundtendenz der ›Erlösung‹ auf die Wundertätigkeit des Geistes hin verdeutlicht (vgl. V. 5860f.). Mit der Gnade ist das Wirken des Heiligen Geistes, das Be-gnaden der Apostel, ebenso angesprochen, wie auch der *spiritus sanctus* selbst, denn letztlich stellt er die geschenkte Gnade dar.

Bevor das Wunder in einer langen Digression in seinen Dimensionen ausgefaltet wird, aktiviert der Wiedererzähler aber erstaunlicherweise das eher implizite metaphorische Potential des biblischen *sedit* (Act 2,3). Die

Verbmethapher bezieht sich hier jedoch nicht auf die sichtbaren Feuerzungen, die in der Pfingstszene der ›Erlösung‹ fehlen, sondern auf den Heiligen Geist selbst, der auf diese Weise eine deutlich aktiviere Rolle gewinnt: Zweimal wird wiederholt, dass er die Jünger *besaz* (V. 5862, 5864). Der Rückgriff auf dieses starke Verb spielt die Vorstellungsbereiche des ›Besitzens‹, ›Bewohnens‹, ›Ergreifens‹ und ›Aufruhens‹ ein. Die Apostel werden durch dieses aktive Eingreifen eines personenhaft gedachten Heiligen Geistes ganz die Seinen; sie sind ihm – dies wird in den folgenden Versen deutlich – in einer Lehrer-Schüler-Beziehung unter- und zugeordnet.

Die Verse 5865–79 der ›Erlösung‹ erweitern die wiedererzählte *materia* stark und beschreiben ausführlich das vom *spiritus sanctus* gnadenhaft an den Aposteln bewirkte Wunder. Plötzlich können sie nicht nur alle Sprachen der Welt verstehen und sprechen, sie können auch schreiben und lesen und sind umfassend gelehrt: *Sie wären sunder meisterstûl / kumen hie zû hôher schûl* (V. 5867f.). In der Wiedererzählung der ›Erlösung‹ wird das biblische Fremdsprachenwunder zu einem Gelehrsamkeitswunder erweitert und umgedeutet. Blitzartig erhalten die Apostel alle erdenklichen propädeutischen Fähigkeiten ethischer wie technischer Natur. Sie besitzen *alle kunst* (V. 5865), besonders Lektüre- und Konversationsfertigkeiten in den Schriften und Sprachen der Welt. Hierdurch sind sie gewappnet für ihr Ausschwärmen in alle Länder und ihren ›internationalen‹ Verkündigungsauftrag. Aber sie erhalten noch mehr: *wisheit* (V. 5871). Der Dichter scheint damit fast schon Allwissenheit aussagen zu wollen, denn, obwohl sie noch nie etwas gelesen haben, schon gar keine wissenschaftlichen Abhandlungen, verfügen sie nun über tiefe theologische und profane Kenntnisse, haben Einsicht in das gelehrte Wissen der Zeit. Ohne je eine universitäre Ausbildung erfahren zu haben, sind sie zu *hôher schûl* (V. 5868) gekommen. Waren sie in der Gefolgschaft Jesu noch einfache Leute, werden umfassend gebildete Gelehrte als Glaubensfürsten zur Weltmission aufbrechen. Diese Transformation der Jünger und das Überspringen der gewöhnlicher Weise

langwierigen Ausbildungsphase verdankt sich einem göttlichen Wunder: *Irmeister was der heilege geist* (V. 5869).

Der Heilige Geist tritt in der Pfingstszene der ›Erlösung‹ somit zwar auch als Naturmacht, als Sturmesbrausen auf, im Zentrum steht aber seine Zeichnung als unvergleichlicher Magister der Hohen Schule. Damit wird eine Leitmetapher der christlichen Heilig-Geist-Rede aktualisiert, die dem lukanischen Bericht von der Geistausgießung fremd ist: Der Geist in der anthropomorphen Rolle des LEHRERS. Diese kognitive Leitmetapher wurzelt im zweiten Parakletspruch des ›Johannesevangeliums‹ (Io 14,26: *paracletus autem Spiritus Sanctus quem mittet Pater in nomine meo ille vos docebit omnia et suggeret vobis omnia quaecumque dixero vobis*; »Der Beistand aber, der Heilige Geist, den der Vater in meinem Namen senden wird, der wird euch alles lehren und euch an alles erinnern, was ich euch gesagt habe.«). Remetaphorisierende Wiedererzähler verfügen somit nicht nur über gestalterische Lizenzen die Form und den Sinn der erneut erzählten *materia* betreffend, sie können auch die metaphorische Gestaltung der Szene neu akzentuieren, wenn sie im Rahmen des Prätextes sowie des traditionellen Heilig-Geist-Redekosmos verbleiben. Die konkrete Ausgestaltung der Wurzelmetapher LEHRER in der Pfingstszene der ›Erlösung‹, die den Heiligen Geist durch explizite Beschreibungen und implizite Konnotationen zum Universitätsdozenten mit – so könnte man formulieren – außergewöhnlichen didaktischen Fähigkeiten und erstaunlichen Lehrerfolgen personalisiert, ist nicht nur äußerst eigenständig, sondern auch einmalig in der deutschen Literatur des Mittelalters (ausführlich dazu Becker 2020a).

Nach der Darstellung des Gelehrsamkeitswunders wird in der Pfingstszene der ›Erlösung‹ der Spott der *lûde* inseriert, die beim Anblick der Apostel sogleich auf deren Betrunknen-Sein schließen (V. 5880–83). Hiergegen nimmt der Dichter die Jünger nun unter Rückgriff auf die zuvor weggelassene FEUER-Metaphorik in Schutz: *Dô was iz von den funken / des heiligen geistes glûde, / dâvon wûs ir gemûde* (V. 5884–86). Ihr freudiges Verhalten wird also auf den von der Heilig-Geist-Glut ausgehenden

Funken, der – dies eher implizit mitausgesagt – sie innerlich entzündet hat, zurückgeführt. Der verheißene göttliche Tröster (V. 5856) ist es, der ihre Stimmung hebt und ihre Gesinnung stärkt, so dass sie ohne Furcht in die Welt, und damit z. T. ins Martyrium ziehen können.

Die Spötter, das macht der Text sehr deutlich, basieren ihr Urteil auf einem optischen Eindruck (*dô sie die herren sâhen*, V. 5881). Die nun im Folgenden angesprochenen Menschen aus allen Ländern hören dagegen auf ihre Rede (*die hôrten alle ir sprâche dâ*, V. 5889), und weisen damit im Vergleich eine größere rezeptive Offenheit auf. Dadurch können sie zu Zeugen des Fremdsprachenwunders werden, und dies zu sein, ist ihre Hauptfunktion in der vorliegenden Wiedererzählung des Pfingstereignisses. Beide Gruppen werden nur ganz allgemein als *lûde* angesprochen, die irgendwie anwesend sind, ohne dass dies näher erklärt oder ein Herausreten der Jünger aus dem Abendmahlsaal berichtet würde. Sie sind da, weil das Geschehen Zeugen braucht, und zwar zunächst nur das geistgewirkte Gelehrtswunder. Entsprechend wird in der längeren, aus der Perspektive der staunenden Menge formulierten Passage (V. 5887–96) der Inhalt der für jeden Landsmann verständlichen Apostelworte überhaupt nicht erwähnt. Noch ist ihr Lobgesang Gottes, wie das anschließende Psalmzitat erläutert, unhörbar. Bei der Geistausgießung, so das erzählerische Programm der ›Erlösung‹, geht es nicht um die Belehrung und Bekehrung der ›Heiden‹, es geht allein um die Belehrung und Stärkung der Jünger. Aber auch dieses wundersame innerliche Geschehen braucht ein Publikum, das es bezeugt.<sup>13</sup> Eben deswegen bedarf es der *lûde*, und darüber hinaus auch, weil sie in ihren diametral entgegengesetzten Reaktionsweisen vorausdeuten auf die ›bekehrungswilligen Heiden‹ und die ›verstockten Juden‹, mit denen es die apostolischen Glaubenslehrer in der Folge zu tun bekommen (vgl. V. 5943–48).

#### 4. Gottes brennende Lampen. Die Pfingstszene in Heinrichs von Neustadt ›Von Gottes Zukunft‹

Der Wiener Arzt Heinrich von Neustadt verfasste sein religiöses Gedicht wohl Anfang des 14. Jahrhunderts nach Fertigstellung seines äventurierten Versromans ›Apollonius von Tyrland‹ (Ochsenbein 2010). Die 8.113 Verse des als ›Gottes Zukunft‹ betitelten Werkes gliedern sich in drei Bücher, deren erstes auf Grundlage des ›Anticlaudianus‹ des Alanus ab Insulis die Menschwerdung Jesu in allegorischer Form vorstellt; Buch zwei erzählt das Leben des Heilands einschließlich der Geistausgießung und der apostolischen Weltmission; Buch drei handelt schließlich vom Jüngsten Gericht.<sup>14</sup>

Unter der Überschrift *Wie die jungern den heiligen geist enpfingen* findet sich Heinrichs Wiedererzählung der Pfingstperikope (V. 4829–4901).<sup>15</sup> Es folgt die Wahl des Matthias zum zwölften Apostel und eine genaue Aufstellung darüber, welcher Apostel in welchem Erdteil der christlichen Kirche vorstand, inklusive eines Berichts über die Translation des Papststuhls von Alexandria nach Rom (V. 4932–79). Die geistbegabten Apostel treten in diesem Kapitel weniger als Glaubenslehrer denn als Kirchenfürsten und Bischöfe auf. In dem der Pfingstszene unmittelbar vorausgehenden Kapitel wird die Freude der Engel über Jesu Ankunft im Himmel in Szene gesetzt. Vom nun gekrönten Christus empfangen sie *ir herschaft und ir ampt / [...] / Von Jhesus hant zu lehen dar* (V. 4823–26). Nach dieser Fürstenerhebung der Engel durch den verherrlichten Christus wird Heinrich von Neustadt in der Pfingstszene von der Bischofsweihe der Jünger durch den Heiligen Geist berichten.

Die Szene bleibt in ihrer ausführlichen Darstellung eng am lukanischen Prätext orientiert, versucht aber durch leichte Umstellungen dessen Wiederholungen zu vermeiden. Die aus dem Credo entnommenen Lehrsätze vom Sitzen Jesu zur Rechten Gottes und von seinem erwarteten Kommen als Richter leiten das Kapitel ein (V. 4829–39). Scharf den Jubel der Engel

sowie der Heiligen kontrastierend schwenkt die Erzählung nun um zur Trauer der in Jerusalem wartenden und betenden Jünger.

Die jünger sint so sere bekort:  
Sie wartent der glubde alhie  
Zu Jherusalem, alda sie  
Der zarte Jhesus beiden hiez.  
Ir keiner dez selben nit enliez,  
Ir ieglicher sines gebetes pflag  
Biz uf den lesten pfinst tag.  
Da waren sie mit versparter tûr,  
Da die pfinden kamen für,  
Allesamt an der stat  
Da sie Jhesus bliben bat [.]

(>Gottes Zukunft<, V. 4840–50)

In diesen elf Versen wird dreimal auf Jesu Befehl und seine Verheißung (Act 1,4–8) Bezug genommen. Heinrich wird es darauf ankommen, die Geistmitteilung an die Jünger als Erfüllung eben dieses *glubde* (V. 4841) auszuweisen. Ganz wie in der Perikope inszeniert er nun die Herabkunft des Geistes unter Rückgriff auf die WIND- und FEUER-Metaphorik, um dann den Vers vier des zweiten Kapitels der ›Apostelgeschichte‹, das ERFÜLLT-WERDEN mit dem Heiligen Geist, dilatierend zu erweitern. Hiernach berichtet er von den in Jerusalem versammelten Pilgerscharen, sogar unter Wiedergabe der Völkertafel. Zunächst übergeht er Act 2,6–8 und stellt das Erstaunen der Menge über das Fremdsprachenwunder an das Ende der Szene, wodurch die wiederholte Erwähnung ihrer Bestürzung vermieden wird (Act 2,6f.12). Auffällig ist, dass die spöttischen Stimmen und das Motiv des neuen Weines ganz fehlen (in Heinrichs ›Von Gottes Zukunft‹ ist kein Raum für Zweifler und Unbelehrbare; die christliche Weltmission wird als reine Erfolgsgeschichte erzählt). Diese *abbreviatio* gemeinsam mit dem Weglassen der Petruspredigt und der Bekehrungserzählung markieren, dass es auch in dieser volkssprachigen Wiedererzählung nicht um das Wirken der geisterfüllten Apostel als Verkünder der frohen Bot-

schaft geht, sondern um das Geschehen, das sich am Pfingsttag an ihnen vollzieht:

- Da si sazzen in dem haus,  
Da cham urberinge en saus  
Von dem himel ab her  
Als ein geist sneller ger.  
4855 In flammen viüer gebere  
Alz iz enzundet were ...  
Si wurden alle genaden vol:  
Daz bedeute ir rede sider wol,  
Dar zu dez Gotez wunder,  
4860 Dez heiligen geistes zunder,  
Da mit ir sel, ir leip, ir munt  
Mit voller gabe wart enzunt  
Und von der gnaden salben naz.  
Des heiligen geistes chraft besaz  
4865 Igleichem besunder seinen muet,  
Daz er enzundet wart als ein gluet  
Mit dez heilgen geistes viwre.  
Da wart in von zu stiwre  
Daz in an der selben stunt  
4870 Alle sprach warn chunt.  
Si lobten Got mit preise  
In maniger sprache weise.  
Iz was maniger laie schar  
Von manigen landen chomen dar.  
4875 Iz was da selbe ir hochzeit,  
Als uns di schrift geschriben geit:  
Nach dem gueten alten site  
Dienten si Got da mitte.  
Da warn von Capadocia  
4880 Und von Mesopotamea,  
Da pei in von Judea,  
Sie selbe von Galylea.  
Von Ponto und von Asya,  
Von Treces und von Arabya,  
4885 Die pilgereim Römer waren da.  
Dez heiligen geistes weishait  
Waz an di jungern geleit,

- Daz sie in manigen zungen  
 Got lobten unde sungen.  
 4890 Di zu der hochzeit warn chomen  
 Und ier sprach da vernomen  
 Hetten, do nam wunder  
 Iegleich volck besunder.  
 Si sprachen unde jahan  
 4895 Die iz horten unde sahen  
 ›Sint die nicht von Galylea  
 Di unser sprach redent da?  
 In unser sprach horte wier  
 Daz si mit gotleicher gier  
 4900 Got lobten und erten  
 Und sine craft mit lobe merten.‹  
 (›Von Gottes Zukunft‹, V. 4851–4901)

Der Heilige Geist tritt in der Wiedererzählung der Szene in Heinrichs ›Von Gottes Zukunft‹ als machtvoll Handelnder auf. Metaphorisch wird er mit zahlreichen Titeln geehrt, wird als Verheißung (V. 4841), Gnade (V. 4857), Gottes Wunder (V. 4859), Gabe (V. 4862) und Weisheit (V. 4886) angesprochen sowie als FEUER, WIND und WASSER (V. 4863) vorgestellt – und als SALBÖL, darauf wird zurückzukommen sein. Der Geist ist eine *chraft*, die die Jünger in Besitz nimmt (V. 4864). Analog zur Darstellung Christi als Himmelskönig in der vorangehenden Szene, rücken die in der Pfingstdarstellung verwendeten GEIST-Metaphern den *spiritus sanctus* in die Position eines Herrschers, der Macht über die Jünger ausübt. Nur verleiht er keine Lehen, wie Jesus an die Engel, er weiht die Apostel zu den ersten Priestern der Christenheit und nimmt sie als Glaubensfürsten in den Dienst der nun entstehenden weltumspannenden Kirche.

Die Beschreibung der Theophanie in Vers 4851–56 lehnt sich sehr eng an den lukanischen Bericht an und übersetzt *de caelo sonus* sowie *spiritus vehementis* fast wörtlich. Samuel Singer vermerkt in seiner Ausgabe, dass in beiden Handschriften, die die Pfingstszene tradieren, nach Vers 4856 wohl einige Zeilen fehlen, da er sich offenbar nicht vorstellen kann, dass Heinrich von Neustadt die lukanischen Feuerzungen weggelassen hat. Aber

warum eigentlich nicht? Immerhin ist der Reim *gebere* : *were* geschlossen, und die Formulierung ›Flammen von feuriger Gestalt‹ gibt den Gedanken von Act 2,3 im Kern wieder. So wie Heinrich in der folgenden langen Digression (V. 4857–70) das Heilig-Geist-Feuer ausführlich remetaphorisiert, wäre dessen Festlegung auf Feuerzungen zudem eher hinderlich.

Gerahmt ist die *dilatatio* von Act 2,4 durch den Verweis auf das Sprachwunder; zum Abschluss explizit, zu Beginn noch in Form der vagen Feststellung, dass sich ihr geistgewirktes Erfüllt-Sein mit Gnade seit diesem Tag in ihren Worten bekunde. Das *Gotez wunder* (V. 4859) ereignet sich aber hauptsächlich an den Jüngern selbst: Das Feuer und die Flammen, in denen der Heilige Geist sich offenbart, werden in Richtung des Zunders, der die Jünger wie eine Glut entzündet, metaphorisch konkretisiert. Deren vorbildliche innere Disposition wird so in verschiedenen Aspekten beleuchtet: Sie sind dem Befehl Jesu gehorsam, führen ein Leben im Gebet und glühen bereits innerlich im Glauben, weshalb es dem Geist ein Leichtes ist, sie in heller Flamme zu entfachen.

Die dominante FEUER-Metaphorik<sup>16</sup> wird durch die Einfügung zweier weiterer Metaphern irritiert, die im Pfingstbericht zunächst fremd wirken: Die Salbe der Gnade und die Verbmetapher des Nass-Werdens (V. 4863). Entzünden und Benetzen, zwei Vorgänge, die sich eigentlich ausschließen, werden in einer spannungsreichen Konstellation aufs Engste verkoppelt. Neben dem Ausweis der Inkommensurabilität göttlichen Tuns wird hierüber das Heilig-Geist-Feuer als nicht wieder löschar näher charakterisiert. Seit dem Pfingsttag (*sider*, V. 4858) und für alle Tage brennen die Jünger im Glauben und reden in flammenden Worten.

Heinrich integriert die der lukanischen Szene fremde Wurzelmetapher der SALBE bzw. des BALSAMS, um hervorzuheben, dass nun Jesu Verheißung von der Taufe mit dem Heiligen Geist Erfüllung findet (*glubde* V. 4841, Act 1,5). Im konnotativen Hintergrund der Taufe Jesu wie der Geisttaufe der Apostel steht im Mittelalter immer die Vorstellung des Gesalbt-Werdens – als Messias oder als Christ. Die Salbung ist mit Max Black (1954/1962,

1977) gesprochen ein ›assoziierter Gemeinplatz‹ im mittelalterlichen Taufverständnis. Durch ihre prononcierte Einfügung in die Pfingstszene erzeugt Heinrich eine metaphorische Spannungskonstellation zwischen den Leitkonzepten der Szene, zwischen FEUER und WASSER sowie zwischen SALBUNG und ENTFLAMMUNG.

Salbung ist ein Akt der Amtserhebung, der Auszeichnung, ein von einer höheren Instanz gespendetes Sakrament; Entflammen dagegen ist Charisma, ist spontanes Be-geistert-Werden, ein Akt der Selbstermächtigung. In den pfingstlichen Aposteln verbindet sich somit Charisma und Institution auf unauflöbliche Weise.<sup>17</sup> Sie werden durch die Salbung des Heiligen Geistes zu Priestern geweiht und damit in der Geburtsstunde der Kirche als Bischöfe eingesetzt. In diesem neuen Amt verfügen sie über bleibendes Charisma. Ins Bild gesetzt wird dies, indem die Jünger als beständig brennende Fackeln des Glaubens gezeichnet werden; eine Bedeutungslinie, die die konnotative Interaktion der kognitiven Leitmetaphern eröffnet.

Die Apostel werden *von der gnaden salben naz* (V. 4863). Durch die Verbmethapher wird die Liquidität des Salböls fokussiert; es ist eine Flüssigkeit, die die Jünger benetzt. Öl ist bekanntlich brennbar, und auch der Balsam, eine der wertvollsten Spezereien des Mittelalters, fand nachweisbar in Öllampen als Brennmaterial Verwendung. Beispielsweise wurden so Grabstätten herausragender Persönlichkeiten geehrt, denn solche Lampen sind nicht nur von immenser Kostbarkeit, sie verströmen auch einen lieblichen Geruch.<sup>18</sup> In der Interaktion der dominanten FEUER-Metaphorik mit der eingefügten Benetzung der Apostel mit dem SALBÖL der Gnade entsteht ein semantischer Mehrwert, der eine Konzeption der Jünger als unvorstellbar kostbare Lampen hervortreibt; Lampen, die niemals erlöschen. Denn der Geist hat die Jünger nicht nur entzündet, er ist auch das wertvolle Öl, das die Flamme der Glaubenskraft am Leben hält und das aufgrund der unendlichen Gnade Gottes niemals versiegt.

Was wird nun genau benetzt und entzündet? Heinrich von Neustadt benennt dies sehr präzise: *ir sel, ir leip, ir munt* (V. 4861). Also der Mensch

in all seinen seelisch-psychischen, leiblich-somatischen Dimensionen sowie in seiner interpersonalen Kommunikationsstruktur (vgl. auch der *muēt* in V. 4865). Dass Heinrich den Mund anspricht und nicht die Zunge, geht im Übrigen ganz mit einer darstellerischen Linie kongruent, die auf die pfingstlichen Feuerzungen verzichten kann, da die FEUER-Metaphorik andere semantische Interessen verfolgt.<sup>19</sup> Die genannte Trias weist die Apostel in ihrer Ganzheit als geistbegabt auf, sie brennen als kostbare Öllampen nicht nur innerlich, sondern auch äußerlich und in ihrem an die Welt gerichteten Lobpreis Gottes. Entsprechend sieht man ihnen dieses Wunder Gottes auch an. Die versammelte Menge erstaunt sich nicht nur über das, was sie *horten*, sondern auch über das, was sie *sahen* (V. 4895). Vielleicht auch darüber, was sie riechen: den Wohlgeruch der Heiligkeit, des unvergleichlichen Salbols Gottes.

In der Pfingstszene der ›Gottes Zukunft‹ eröffnen sich durch die spannungsvolle Interaktion traditioneller GEIST-Metaphern erstaunliche semantische Räume, die durch vielfältige Assoziationen geprägt sind.<sup>20</sup> Heinrich von Neustadt erzählt von der Inbesitznahme der Apostel durch den Heiligen Geist, wobei sich diese in verschiedene Dimensionen ausfaltet: in die priesterliche Weihe, die ekklesiale Amtserhebung, die Entflammung zur Verkündigung und die Transformation zu unlöschbaren Lichtern des Glaubens.

## 5. Remetaphorisierendes Wiedererzählen

Bibelepisches Wiedererzählen bewegt sich in einem vierpoligen Spannungsfeld, das von den beiden eher stabilen Größen *materia* und Metapher (im Sinne von kognitiven Leitmetaphern) sowie den beiden eher variablen Größen *artificium* und Sinn konstituiert wird. In ihren poetischen Bearbeitungen des heiligen Prätexes bewahren die Wiedererzähler den Stoff und die dort etablierten bzw. aktualisierten Leitmetaphern, zugleich generieren sie im Akt des Erzählens und Remetaphorisierens vielfach durchaus

eigenständige poetische Kommentare zur Szene. Für die Neugestaltung der biblischen Vorlage nutzen sie vorwiegend rhetorische Verfahren der Disposition, Amplifikation sowie Kürzung, zudem ›arbeiten‹ sie, wie in den Textanalysen gezeigt, sprachlich-semantic mit und an den vorgefundenen Leitmetaphern.

Freilich ist die strikte Disjunktion von stabiler *materia* und variablem *artificium* im Konzept des Wiedererzählens ein Konstrukt (oft ist eine exakte Benennung dessen, was jeweils welcher Ebene zugehört, alles andere als einfach, vgl. Köbele 2017, S. 168; Lieb 2005), aber es handelt sich um ein heuristisch produktives Konstrukt, das sich forschungsgeschichtlich und -praktisch bewährt hat. Dass beide Ebenen, die von Stabilität geprägte und die von Varianz geprägte, nicht sauber zu trennen sind, zeigt sich gerade auch in Hinblick auf die Metapher. Hier sind beide Ebenen schon insofern miteinander verbunden, als dass sich die Metapher als sprachlich-kognitive Einheit darstellt. Blickt man eher auf kognitive Metaphern, insbesondere auf christliche Leitmetaphern, dann sind diese von großer Stabilität und Beständigkeit, blickt man jedoch auf sprachliche Konkretionen, dann zeichnet sich die metaphorische Rede durch große Variabilität und Beweglichkeit aus.

Verflechtungen beider Ebenen zeigen sich ebenfalls darin, dass die Wiedererzähler (im Generellen, aber besonders im bibelepischen Erzählen) keinesfalls völlig frei hinsichtlich der rhetorischen Gestaltung und der aktualisierten Sinndimensionen verfahren können, sie sind sowohl an die Vorgaben der klassischen Schulrhetorik gebunden als auch an die von der theologischen Exegese gesetzten Spielräume des Kommentierens. Zugleich ist es absolut nicht trivial, die *materia* bestimmter biblischer Szenen zu benennen, ohne direkt in Verfahren der Sinnauslegung einzusteigen. Aus den genannten Gründen sollte keine Disjunktion, sondern ein Spannungsfeld angesetzt werden. Beim Sonderfall des bibelepischen Wiedererzählens treten neben die bekannten Pole *materia* und *artificium* die weiteren Pole ›Sinn‹ und ›Metapher‹ hinzu (auch beim höfisch-weltlichen Wiedererzählen

könnten diese Pole eine größere Rolle spielen, als bislang angenommen; erste Überlegungen in diese Richtung mit Bezug auf die Kategorie ›Sinn‹ bei Köbele 2017, bes. S. 172).

Fokussiert man in diesem Spannungsfeld die religiöse bzw. biblische Metapher, hier den besonders instruktiven Fall der Heilig-Geist-Metapher, dann gerät ein poetisches Verfahren in den Blick, das ich als Remetaphorisierung bezeichne. Es handelt sich um den sprachlich konkreten Wiedergebrauch kognitiver Leitmetaphern der christlichen Glaubenssprache. Die religiöse Rede vom und zum Heiligen Geist fußt auf einer relativ kleinen Anzahl biblisch geprägter kognitiver Leitmetaphern (DER HEILIGE GEIST IST FEUER/WIND/BALSAM/DER TRÖSTER/EIN LEHRER etc.), die dann in Akten des sprachlichen Erneut-Sagens immer wieder zueinander, zur rhetorisch-semantischen Umgebung, zu bekannten Redeformeln und zu anderen Gottesmetaphern etc. in Beziehung gesetzt werden. Als neutrale Bezeichnung des sprachlich konkreten Wiedergebrauchs vorliegender Leitmetaphern prägt sich das Verfahren der Remetaphorisierung in allen den Heiligen Geist betreffenden Redezusammenhängen aus. Als spezielles poetisches und produktionsästhetisches Verfahren ist Remetaphorisierung dadurch gekennzeichnet, dass es intentional von den Dichtern bzw. Wiedererzählern zur Erzielung vielfältiger semantischer wie performativer Effekte eingesetzt wird. Im Übrigen ist die Nähe des zugegebenermaßen sperrigen Begriffs zu dem der ›Retextualisierung‹ gewollt. Unter dem Oberbegriff ›Retextualisierung‹ diskutiert und erforscht die Mediävistik bekanntlich seit längerem Verfahren der Bezugnahme auf Vorgängiges in gattungs- und phänomenübergreifender Weise (Bumke/Peters 2005). Gemeinsam ist beiden Verfahren die Auseinandersetzung mit Redevollzügen, die durch Überliefertheit und Wiedergebrauch gekennzeichnet sind (vgl. dazu Strohschneider 2005). Allerdings stellen Remetaphorisierungen vielfach keine direkten Bearbeitungen von Vorgängigem dar; es geht nicht um Einflusslinien, nicht um Praxen des Um- und Weiterschreibens eines Prätextes mit einem Impetus auf dem Erneuern, Verbessern und Korrigieren. Vielmehr

kennzeichnet der Begriff ›Remetaphorisierung‹ die dynamische Bewegung religiöser Redevollzüge zwischen dem Traditionellen und Innovativen, zwischen dem Erneut-Sagen des Altbekanntes und dem immer neuen Ausloten der Grenzen der Sprache.

Ziel dieses Beitrags war es, auszuweisen, dass sich Wiedererzähler biblischer Szenen ganz selbstverständlich des poetischen Verfahrens der Remetaphorisierung bedienen. Sowohl der Dichter der ›Erlösung‹ als auch Heinrich von Neustadt arbeitet in seiner Nacherzählung des lukanischen Pfingstberichts an den Metaphern, sie setzen die vorgefundenen Leitmetaphern in spezifische sprachliche Bezugsrahmen, integrieren weitere Leitmetaphern des christlichen Heilig-Geist-Redekosmos und entwerfen so einerseits Szenen hoher semantisch-konnotativer Dichte, andererseits distinkte kognitive Konzepte des *spiritus sanctus*: als Universitätsmagister (›Die Erlösung‹) und als salbender Erzbischof (›Von Gottes Zukunft‹).

Die untersuchten Wiedererzählungen aktualisieren, affirmieren und korrigieren darüber hinaus exegetische Sinnzuschreibungen; einerseits greifen sie auf traditionelles exegetisches Wissen zurück, andererseits bieten sie erstaunlich eigenständige Deutungen des Pfingstereignisses: als Gelehrsamkeitswunder (›Die Erlösung‹) und charismatische Amtserhebung (›Von Gottes Zukunft‹). Sie loten semantische Räume des heiligen Prätextes aus, vermitteln durchaus ungewöhnliche Bedeutungslinien an ihre Rezipientinnen und Rezipienten und arbeiten so an einer indirekten, poetisch-ästhetischen Kommentierung der Szene. Dies tun die behandelten Werke gleichermaßen mittels des rhetorischen Verfahrens des Wiedererzählens wie auch mittels des poetischen Verfahrens der Remetaphorisierung. Die Erzählpoetik deutscher Bibelesen des Mittelalters ist von einem remetaphorisierenden Wiedererzählen geprägt, so die These dieses Beitrags. Was hier exemplarisch am Beispiel des Pfingstereignisses dargestellt wurde, dürfte auf die meisten, wenn nicht auf alle Formen der bearbeitenden Bezugnahme auf den biblischen Prätext im deutschen Mittelalter übertragbar sein. Überhaupt wäre eine intensivere Auseinandersetzung mit narrativen

Verfahren in bibelepischen Erzählungen wünschenswert (zur Figur demnächst Becker 2020b).

Wiedererzählen ist ein Verfahren der Erzählpoetik, Remetaphorisierung hat über die narrativen Gattungen hinaus Bedeutung. Es handelt sich um ein Textherstellungsverfahren, dessen Reichweite, wie angesprochen, nicht auf literarische Texte engeren Sinnes beschränkt ist. Innerhalb der deutschen geistlichen Dichtung des Mittelalters prägt es sich in Texten mit narrativer Redehaltung (Biblepik), aber auch in appellativen (Predigt, Traktat) und invokativen Textsorten (Gebet, Lied) aus. Es handelt sich um ein bislang noch viel zu wenig beachtetes poetisches Verfahren, dessen Bedeutung man für die mittelalterliche geistliche Literaturproduktion nicht unterschätzen sollte (ausführlich dazu Becker 2014).

## Anmerkungen

- 1 Ich zitiere die ›Vulgata‹ und die ›Einheitsübersetzung‹ von 2016. Die enge Verbindung, die in dieser Szene zwischen der Gabe des Geistes und der Sündenvergebung aufgebaut wird, hat u. a. dazu geführt, dass die sieben Gaben des Heiligen Geistes immer wieder als Gegenmittel gegen die sieben Todsünden aufgeführt wurden bzw. dass der Heilige Geist sehr häufig mit der Aufdeckung und Reinigung von Sünden in Verbindung gebracht wird (Wengst 2000, S. 292f.). Das Anhauchen erinnert an Gn 2,7 (*Formavit igitur Dominus Deus hominem de limo terræ, et inspiravit in faciem ejus spiraculum vitæ, et factus est homo in animam viventem*; »Da formte Gott, der HERR, den Menschen, Staub vom Erdboden, und blies in seine Nase den Lebensatem. So wurde der Mensch zu einem lebendigen Wesen.«), wodurch die Geistmitteilung »gleichsam als Weitergabe des dem Auferstandenen eigenen Lebenshauches geschildert« wird (Schütz 1985, S. 173).
- 2 In diesem Beitrag kann die durchaus problematische Gattungsbezeichnung ›Biblepik‹ (vgl. Kartschoke 1997; Quast/Spreckelmeier 2017, S. 5) mit einigem Recht verwendet werden, da sich die behandelten Werke zumindest in den Teilen, die die Nacherzählung des Pfingstereignisses bieten, auf die kanonischen Bücher der Bibel beziehen, nicht auf apokryphe oder legendarische Stofftradi-

tionen. Daneben werde ich vom ›biblepischen Erzählen‹ bzw. von ›biblepischen Erzählungen‹ sprechen, um anzuzeigen, dass die behandelten ›Biblepen‹ in einem sehr vielfältigen und facettenreichen Text- bzw. Gattungsspektrum angesiedelt sind.

- 3 Fast jedes Reden vom Heiligen Geist ist somit metaphorisch. Allerdings wird der Name bzw. Begriff ›Heiliger Geist‹ meist nicht-metaphorisch gebraucht, er kann aber insbesondere hinsichtlich des Aspektes ›Geist‹ wieder metaphorisch aktiviert werden. In Bezug auf den lukanischen Pfingstbericht stellt sich die Situation wie folgt dar: Soweit Faktisches benannt wird, wie das laute Geräusch (*sonus*) bei der Herabkunft des Geistes, liegt noch keine Metapher vor. Will man dieses Geräusch näher charakterisieren, dann bleibt der menschlichen Sprache mit ihren begrenzten Mitteln nur der Rückgriff auf übertragene Rede übrig; und so schreibt Lukas, das Geräusch sei wie das eines heftigen Sturmes gewesen (*tamquam spiritus vehementis*). Hier markiert bereits das *tamquam* die Metaphorizität des Sprechens. In religiösen Redevollzügen ist eine Differenzierung von Metapher und Vergleich sinnlos, da jede metaphorische Prädikation – wie in Anschluss an Ricoeur dargelegt – eine identifizierende, negierende und vergleichende Aussage zugleich tätigt. Zudem stellen Metapher und Vergleich analoge formale Operationen dar, um ein mentales bzw. sprachliches Konzept auf ein anderes zu übertragen.
- 4 Wollte man die kognitiven Leitmetaphern sammeln, die in der abendländisch-christlichen Kultur auf das Vorstellungskonzept ›Heiliger Geist‹ bezogen werden können, wären dies überraschenderweise nicht allzu viele. Doch diese wenigen, sich in Netzen verbindenden Gottesmetaphern besitzen durchaus die Kraft, interne Redekonsequenzen zu erzeugen und externe Ausschlüsse zu organisieren, Vorstellungsmöglichkeiten des Heiligen Geistes zu sammeln, zu bündeln und zu umgrenzen. Ralf Konersmann hat in seinem ›Wörterbuch der philosophischen Metaphern‹ Leitmetaphern der philosophischen Sprache gesammelt (er bezeichnet sie als ›Titelmetaphern‹) und kommt dabei zu einem ganz ähnlichen Schluss: Es seien erstaunlich wenige (Konersmann 2007, S. 15–18).
- 5 Die mittelalterliche Leseordnung sieht für den Pfingstsonntag als *lectio* den lukanischen Bericht über das gefeierte Ereignis (Act 2,1–11, zuweilen wohl auch bis Vers 17 gelesen) und als Perikope Io 14,23–31 vor (Schiewer 2008, S. 317–319).
- 6 Lukas greift in seiner Darstellung des Pfingstereignisses auf die vorliegende Polysemie (Zunge/Sprache) zurück, um rhetorisch geschickt von der Theophanie zur Transformation der Apostel, zu ihrem Sprechen in allen Zungen (*lingua*) der Welt, überzuleiten.

- 7 Petrus wird in seiner Predigt diese Interpretation der Ereignisse scharf zurückweisen (Act 2,14–18). Der Wein, im lukanischen Bericht durchaus konkret gemeint, wird in der Exegese, aber auch in volkssprachigen Wiedererzählungen der Szene als metaphorischer Vergleich zur Charakterisierung des innerlichen Zustandes der Apostel produktiv gemacht. In diesem Vers wurzelt die Konzeptmetapher, die den Heiligen Geist als WEIN vorstellt, wobei dieser Trunk im Unterschied zum weltlichen Getränk nur dessen bekannte positive Wirkungen hervorbringt (z. B. Freude und Belebung).
- 8 Die Predigt gliedert sich in Deutung des Pfingstwunders, Verkündigung der Auferstehung Jesu, Rückführung des Pfingstwunders auf den erhöhten Jesus und abschließende Umkehrmahnung. Alle vier Teile enden mit einem expliziten oder impliziten Schriftzitat. Mit der prominent angeführten Prophezeiung des Joël weist Petrus auf den Anbruch der Endzeit hin, den man mit dem Kommen des Geistes in Verbindung brachte (Pesch 1987, S. 113–128; Schütz 1985, S. 155).
- 9 Im Unterschied zu den gängigen Versionen dieses ›theologischen Mythos‹ (Ohly 1994) bleibt in der Version der ›Erlösung‹ der Heilige Geist stumm; er nimmt nicht aktiv an der Beratung teil. Zum Erlösungsrat, der in diesem Text mit dem Streit der vier Töchter Gottes verbunden ist, Sherwood-Smith 2003, Quast 2019 und Becker 2020b.
- 10 In der Verkündigungsszene (V. 2599–2838) erläutert Gabriel: »[...] *Gar wirdecliche volleist / kumet dir; der heilge geist / wil dir drösteliche kumen. / Der sal wirken disen vrumen / an dir reinez megedin. [...]*« (›Die Erlösung‹, V. 2773–77). In der Taufszene (V. 4221–39) wird die Herabkunft des Heiligen Geistes mit folgenden Worten beschrieben: *Herzû der heilege geist / gap wizzentliche volleist. / Ûf Cristus werbel liez er sich / einer wizen düben glich / âlsô drütlich, alsô klâr.* (V. 4235–39). Ich zitiere die Ausgabe von Maurer 1964.
- 11 Der Aufbau der Pfingstszene in der ›Erlösung‹ schließt sich zu Beginn eng an den der biblischen Vorlage an, nimmt sich dann aber zunehmend Freiheiten heraus. Auf eine Beschreibung der Zeit des Wartens folgt die Theophanie, worauf dilatierend das vom Heiligen Geist an den Jüngern bewirkte Wunder beschrieben wird. Vorgezogen findet sich dann der Spott der Leute, der durch eine auf Act 1,3 zurückgehende Erläuterung zurückgewiesen wird, um abschließend das Staunen der Volksmenge über das Fremdsprachenwunder ausführlich in Szene zu setzen.
- 12 Die Konzentration auf das innere Pfingsten der Apostel erklärt auch, warum sich der Text so wenig für historische Lokalisierung und Datierung interessiert (es wird nur ganz allgemein auf die Stadt Jerusalem verwiesen, Angaben zum Tag

- und zur Stunde der Herabkunft des Geistes fehlen völlig). Weiterhin finden die 120 Frauen und Männer keine Erwähnung, da die Darstellung ganz auf *die lobeliche godes vrünt* (>Die Erlösung<, V. 5847), auf die Jünger fokussiert bleibt.
- 13 Prica 2011, die in ihrer Textanalyse auch kurz auf die Pfingstszene eingeht (S. 145f.), sieht die Apostel hier als exzeptionelle Zeugen auftreten. Dies – so müsste man präzisieren – werden sie aber erst nach ihrer Aussendung in die Welt sein. Dass die >Erlösung< mit einem prononcierten Konzept der Zeugen-schaft auf das schwierige Verhältnis von Wahrheit und Überlieferung reagiert, wie Prica herausstellt, leuchtet in Bezug auf den Gesamttext sehr ein.
- 14 Die Forschung hat bislang wenig über Sprachgeschichtliches (Peiker 1963) sowie Quellen- und Überlieferungsgeschichtliches (Khull 1886; Marti 1911; Löser 2004) hinausgehendes zum Verständnis der Dichtung beigetragen.
- 15 Ich zitiere die Ausgabe von Singer 1906. In dessen Leithandschrift P fehlt die Szene fast völlig. Singer gibt sie deshalb nach dem Abdruck der Handschrift E bei Bartsch (1886, S. 207–228) wieder.
- 16 Heinrichs von Neustadt Vorliebe für die FEUER-Metaphorik, wenn es um die Gnadenwirkung des Heiligen Geist geht, erweist sich auch in der Szene Mariä Verkündigung. Hier beschreibt er, wie der Heilige Geist Maria überkommt, mit folgenden Worten: *Zu hant an der stunde, / Do sie uz irm munde / Daz selden riche wort geliez, / Der heilige geist sin zunder stiez* (>Von Gottes Zukunft<, V. 1393–96).
- 17 Zu dieser Spannungskonstellation vgl. die Beiträge in Felten/Kehnel/Weinfurter 2009; darin besonders Strohschneider 2009, der formuliert: »[Das] Grundproblem charismatisch initiiertes und begründeter sozialer Prozesse« sei ihre Verstetigung (S. 572). Hieran anschließend könnte man formulieren, dass Heinrichs von Neustadt Pfingstszene in ihrer metaphorisch-rhetorischen Gestaltung eine interessante Lösung des Problems der Verstetigung der augenblickshaften charismatischen Geistbegabung imaginiert: Die Apostel als ewig leuchtende Lampen, deren Charisma niemals erlischt, weil Gottes unendliche Gnade sie speist.
- 18 Belege für eine derartige Verwendung finden sich z. B. in Albrechts >Jüngerer Titurer< (*sehs glas lank, gar luter sam di sunne, / di tuoc man vur der bare. Man sagte mir, daz balsem darinne brunne*, V. 991,3f., zit. Wolf/Nyholm 1955–1984), in Heinrichs von Veldeke >Eneasroman< (*ein lampade wart dô gehangen / uber Pallases grab / [...] / daz ole daz dar inne was / daz was balsam vile güt*, V. 8350–57, zit. Etmüller 1986) und in Seifrits >Alexander< (*zwo lampen nicht zu chlain / von ainem edeln stain, / der was gehaissen sardin: / nicht wann palsen gas man dar in. / [...] / wenn es in ain palsam wirt getan / und dar nach*

*gezundet an, / das es tag und nacht geleich / prinnet ymmer ewiglich.* V. 3784–95, zit. Gereke 1932. Vgl. dort auch V. 5871–82 und V. 8880–83).

- 19 Man könnte darüber spekulieren, ob Heinrich von Neustadt die Feuerzungen deshalb weglässt, weil sie eine gewisse Partikularität aufweisen. Zudem zeigen sie nur äußerlich die Geistbegabung an. Seine metaphorisch-rhetorische Strategie hebt dagegen das völlige Entflammt-Sein des ganzen Menschen hervor.
- 20 Diese Assoziationen konnten hier nicht annähernd alle ausgesprochen werden. Exemplarisch sei nur noch auf die metaphorische Spannung zwischen dem lodernnden, schnell sich verzehrenden Zunder und der lang vor sich hin schwelenden Glut verwiesen.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Albrecht: Der Jüngere Titurel. Hrsg. von Werner Wolf und Kurt Nyholm. 3 Bde., Berlin 1955–1984 (DTM 45, 55/61, 73).
- Die Dichtungen der Frau Ava. Hrsg. von Friedrich Maurer, Tübingen 1966 (ATB 66).
- Biblia Sacra. Iuxta vulgatam versionem, recensuit et brevi apparatu critico instruxit Robertus Weber, editionem quintam emendatam retractatam praeparavit Roger Gryson, Stuttgart 2007.
- Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Gesamtausgabe, Lizenzausgabe, vollständig durchgesehene und überarbeitete Ausgabe, Stuttgart 2016.
- Die Erlösung. Eine geistliche Dichtung des 14. Jahrhunderts. Auf Grund der sämtlichen Handschriften zum erstenmal kritisch hrsg. von Friedrich Maurer, Darmstadt 1964 (Deutsche Literatur, Geistliche Dichtung des Mittelalters 6).
- Heinrichs von Neustadt ›Apollonius von Tyrland‹ nach der Gothaer Handschrift[,] ›Gottes Zukunft‹ und ›Visio Philiberti‹ nach der Heidelberger Handschrift hrsg. von Samuel Singer, Berlin 1906 (DTM VII).
- Heinrich von Veldeke: Eneasroman. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Nach dem Text von Ludwig Ettmüller ins Neuhochdeutsche übersetzt, mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort von Dieter Kartschoke, Stuttgart 1986 (RUB 8303).
- Sancti Thomae Aquinatis Doctoris Angelici ordinis Praedicatorum Summa Theologica ad optimarum Editionum fidem accurate recognita, Parmae MDCCCLIV.
- Seifrits Alexander. Aus der Straßburger Handschrift hrsg. von Paul Gereke, Berlin 1932 (DTM XXXVI).

## Sekundärliteratur

- Bartsch, Karl: Beiträge zur Quellenkunde der altdeutschen Literatur, Straßburg 1886.
- Becker, Anja: Remetaphorisierungen. Der Heilige Geist in der deutschen Literatur des Mittelalters. Habil. masch., München 2014.
- Becker, Anja: Pragmatische und lyrische Gebete an den Heiligen Geist. Zur poetischen Bedeutung von Remetaphorisierungen, in: Holznagel, Franz-Josef/Cölln, Jan (Hrsg.): Die Kunst der ›brevitas‹. Kleine literarische Formen des deutschsprachigen Mittelalters. Rostocker Kolloquium 2014, Berlin 2017 (Wolfram-Studien XXIV), S. 101–136.
- Becker, Anja: Der Heilige Geist als Lehrer. Die Pflingstszene in der ›Erlösung‹, in: von Ammon, Frieder/Waltenberger, Michael (Hrsg.): Lehrerfiguren in der deutschen Literatur. Literaturwissenschaftliche Perspektiven auf Szenarien personaler Didaxe vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Berlin 2020a (Mikrokosmos 85), S. 11–32.
- Becker, Anja: Eine (widersprüchliche) Figur? Die Trinität im Gespräch mit sich selbst im ›Anegenge‹ und in der ›Erlösung‹, in: Lienert, Elisabeth (Hrsg.): Widersprüchliche Figuren in vormoderner Erzählliteratur, Oldenburg 2020b (BmE Themenheft) [im Druck].
- Black, Max: Die Metapher [1954/1962], in: Haverkamp 1983, S. 55–79.
- Black, Max: Mehr über die Metapher [1977], in: Haverkamp 1983, S. 431–457.
- Bumke, Joachim/Peters, Ursula (Hrsg.): Retextualisierung in der mittelalterlichen Literatur, Berlin 2005 (ZfdPh, Sonderheft zum Bd. 124).
- Bumke, Joachim: Retextualisierungen in der mittelalterlichen Literatur, besonders in der höfischen Epik. Ein Überblick, in: Ders./Peters 2005, S. 6–46.
- Bußmann, Britta [u. a.] (Hrsg.): Übertragungen. Formen und Konzepte von Reproduktion in Mittelalter und Früher Neuzeit, Berlin/New York 2005 (TMP 5).
- Curtius, Ernst Robert: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, 11. Aufl., Tübingen 1993.
- Dimpel, Friedrich M.: Freiräume des Anderserzählens im ›Lanzelet‹, Heidelberg 2013 (Beihefte zum Euphorion 73).
- Feistner, Edith [u. a.] (Hrsg.): Krieg im Visier. Biblepik und Chronistik im Deutschen Orden als Modell korporativer Identitätsbildung, Tübingen 2007 (Hermaea N. F. 114).
- Felten, Franz J./Kehnel, Annette/Weinfurter, Stefan (Hrsg.): Institution und Charisma, Köln [u. a.] 2009 (Festschrift Gert Melville).

- Hartl, Johannes: *Metaphorische Theologie. Grammatik, Pragmatik und Wahrheitsgehalt religiöser Sprache*, Berlin 2008 (Studien zur systematischen Theologie und Ethik 51).
- Haug, Walter: *Die Sibylle und Vergil in der ›Erlösung‹. Zum heilsgeschichtlichen Programm der ›Erlösung‹ und zu ihrer Position in der literarhistorischen Wende vom Hochmittelalter zum Spätmittelalter [1980]*, in: Ders.: *Brechungen auf dem Weg zur Individualität. Kleinere Schriften zur Literatur des Mittelalters*, Tübingen 1995, S. 617–639.
- Haustein, Jens: *Die Höllenfahrtsszene in der ›Erlösung‹. Zur Umsetzung typologischer Geschichtsauffassung in literarischer Struktur*, in: Baufeld, Christa (Hrsg.): *Die Funktion außer- und innerliterarischer Faktoren für die Entstehung deutscher Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Göttingen 1994 (GAG 603), S. 77–90.
- Haverkamp, Anselm (Hrsg.): *Theorie der Metapher*, Darmstadt 1983 (Wege der Forschung 389).
- Hennig, Ursula: *Die Ereignisse des Ostermorgens in der ›Erlösung‹. Ein Beitrag zu den Beziehungen zwischen geistlichem Spiel und erzählender Dichtung im Mittelalter*, in: Dies./Kolb, Herbert (Hrsg.): *Mediævalia litteraria*, München 1971 (Festschrift Helmut de Boor), S. 507–529.
- Hennig, Ursula: *Art. Erlösung*, in: *VL*, Bd. 2 (2010), Sp. 599–602.
- Hoffmann, Veronika: *Alles nur Bilder? Zum Verständnis metaphorischer Rede von Gott*, in: Kleyman, Siegfried [u. a.] (Hrsg.): *Die neue Lust für Gott zu streiten*, Freiburg i. Br. 2006 (Festgabe J. Werbick), S. 68–79.
- Jüngel, Eberhard: *Metaphorische Wahrheit. Erwägungen zur theologischen Relevanz der Metapher als Beitrag zur Hermeneutik einer narrativen Theologie*, in: Ders./Ricoeur, Paul (Hrsg.): *Metapher. Zur Hermeneutik religiöser Sprache*, München 1974, S. 71–122.
- Kartschoke, Dieter: *Art. Biblepik*, in: *RLW*, Bd. 1 (1997), S. 219f.
- Khull, Ferdinand: *Zur Überlieferung und Textgestaltung von ›Gottes Zukunft‹ des Heinrich von Wien-Neustadt*, Graz 1886.
- Köbele, Susanne: *Registerwechsel. Wiedererzählen, biblepisch (›Der Saelden Hort‹, ›Die Erlösung‹, Lutwins ›Adam und Eva‹)*, in: Quast/Spreckelmeier 2017, S. 167–202.
- Kohl, Katrin: *Poetologische Metaphern. Formen und Funktionen in der deutschen Literatur*, Berlin/New York 2007.
- Konersmann, Ralf: *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*, Darmstadt 2007.

- Lakoff, George/Johnson, Mark: *Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern*, 6. Aufl., Heidelberg 2008 [Metaphors We Live By, Chicago 1980].
- Lenz-Kemper, Barbara: *Die Hessischen Reimpredigten. Bd. 1: Untersuchungen zu Überlieferung, Sprache und Herkunft*, Berlin 2008 (DTM LXXXIX).
- Lieb, Ludger: *Die Potenz des Stoffes. Eine kleine Metaphysik des ›Wiedererzählens‹*, in: Bumke/Peters 2005, S. 356–379.
- Löser, Freimut: *Maria Magdalena am Grab. ›Der Saelden Hort‹, ›Von Gottes Zukunft‹ und die ›Bairische Magdalenenklage‹ als poetische Bearbeitungen einer Pseudo-Origenes-Predigt*, in: Bok, Václav (Hrsg.): *Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, Hamburg 2004 (Festschrift Konrad Kunze), S. 156–177.
- Marti, Marta: *›Gottes Zukunft‹ von Heinrich von Neustadt. Quellenforschungen, Tübingen 1911 [Nachdruck 1970]*.
- Ochsenbein, Peter: *Art. Heinrich von Neustadt*, in: *VL*, Bd. 3 (2010), Sp. 838–845.
- Ohly, Friedrich: *Die Trinität berät. Über die Erschaffung des Menschen und über seine Erlösung*, in: *PBB* 116 (1994), S. 242–284.
- Peiker, Ingeborg: *Heinrich von Neustadt ›Von Gottes Zukunft‹ und ›Visio Philiberti‹. Reim- und Sprachuntersuchung*, Diss. masch., Wien 1963.
- Pesch, Rudolf: *Die Apostelgeschichte. 1. Teilband: Apg 1–12*, in: Klauk, Hans-Josef [u. a.] (Hrsg.): *Evangelisch-Katholischer Kommentar zum Neuen Testament. Bd. V., Neukirchen-Vluyn 1987*.
- Prica, Aleksandra: *Non verum quod variat. Zeugnis und Zeugenschaft in der ›Erlösung‹*, in: Drews, Wolfram/Schlie, Heike (Hrsg.): *Zeugnis und Zeugenschaft. Perspektiven aus der Vormoderne*, München 2011, S. 137–148.
- Quast, Bruno: *Vom Kult zur Kunst. Öffnungen des rituellen Textes in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Tübingen 2005 (Bibliotheca Germanica 48).
- Quast, Bruno/Spreckelmeier, Susanne (Hrsg.): *Inkulturation. Strategien bibel-epischen Schreibens in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Berlin/Boston 2017 (Literatur – Theorie – Geschichte 12).
- Quast, Bruno: *Die Erfindung der Erlösung. Die theologische Mythe vom Streit der Töchter Gottes in der ›Erlösung‹ aus entscheidungstheoretischer Sicht*, in: Wagner-Egelhaaf, Martina/Ders./Basu, Helene (Hrsg.): *Mythen und Narrative des Entscheidens*, Göttingen 2019 (Kulturen des Entscheidens 3), S. 46–59.
- Ricoeur, Paul: *Biblische Hermeneutik*, in: Harnisch, Wolfgang (Hrsg.): *Die neutestamentliche Gleichnisforschung im Horizont von Hermeneutik und Literaturwissenschaft*, Darmstadt 1982, S. 248–339.

- Ricoeur, Paul: Die lebendige Metapher, 3. Aufl., München 2004 [franz. Erstausgabe 1975].
- Schiewer, Regina D.: Die deutsche Predigt um 1200. Ein Handbuch, Berlin/New York 2008.
- Schütz, Christian: Einführung in die Pneumatologie, Darmstadt 1985.
- Sherwood-Smith, Maria: Selbstgespräch zu dritt: Innertrinitarische Gespräche im ›Anegegnis‹ und in der ›Erlösung‹, in: Henkel, Nikolaus [u. a.] (Hrsg.): Dialoge. Sprachliche Kommunikation in und zwischen Texten im deutschen Mittelalter. Hamburger Colloquium 1999, Tübingen 2003, S. 213–224.
- Strohschneider, Peter: Reden und Schreiben. Interpretationen zu Konrad von Heimesfurt im Problemfeld vormoderner Textualität, in: Bumke/Peters 2005, S. 309–344.
- Strohschneider, Peter: Religiöses Charisma und institutionelle Ordnungen in der Ursula-Legende, in: Felten/Kehnel/Weinfurter 2009, S. 571–588.
- Ukena-Best, Elke: Die ›Erlösung‹. Heilsgeschichte und Christus-›Biographie‹ in der Tradition höfischer Biblepik, in: Busch, Nathanael/Reich, Björn (Hrsg.): Vergessene Texte des Mittelalters, Stuttgart 2014, S. 61–78.
- Wengst, Klaus: Das Johannesevangelium. 2 Teilbände, in: Stegemann, Ekkehard W. [u. a.] (Hrsg.): Theologischer Kommentar zum Neuen Testament. Bd. 4,1f., Stuttgart 2000f.
- Worstbrock, Franz J.: Wiedererzählen und Übersetzen, in: Haug, Walter (Hrsg.): Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze, Tübingen 1999 (Fortuna vitrea 16), S. 128–142.

### **Anschrift der Autorin:**

PD Dr. Anja Becker  
Institut für Deutsche Philologie  
Ludwig-Maximilians-Universität München  
Schellingstr. 3  
D-80799 München  
E-Mail: [anja.becker@lmu.de](mailto:anja.becker@lmu.de)



*Julia Frick*

## Zwischen Sinnreduktion und Prägnanz

### Kürzung als Instrument der Sinnbildung in historischer Poetik und literarischer Reflexion

*Abstract.* Die Vorstellung des Produktionsprozesses mittelalterlicher Dichtung konkretisiert sich im Bild des *poeta faber*. In diesem Kontext erscheint die Kleidermetaphorik als ausgesprochen produktiv: Die in den mittellateinischen Poetiken beschriebenen Arbeitsschritte der *tractatio materiae* beruhen auf dem Konzept der inneren und äußeren Korrelation von Inhalt und Form, ›Text‹ und ›Textur‹, *res* und *verba*, und sind *mutatis mutandis* auch in volkssprachigen Texten nachweisbar (z. B. in Gottfrieds ›Tristan‹). Dabei kommt den Parametern der Kürzung (*abbreviatio*) und Erweiterung (*amplificatio*) die Funktion zu, unterschiedliche Sinnhorizonte zu profilieren. Der Aufsatz analysiert, unter welchen Bedingungen die Technik der Kürzung eine das Sinnpotential eines Textes ausstellende Formsemantik generiert, die als spezifisch historische ›Poetik‹ verstanden werden könnte. Als Fallbeispiel für die abbrevierende Retextualisierung in der mittelhochdeutschen Epik dient Herborts von Fritzlar ›Liet von Troye‹. Dabei erweist sich die im Prolog thematisierte *abbreviatio*-Programmatisierung auch auf der Ebene der Formgebung als zentrales Instrument, eine gemessen an der Vorlage anders akzentuierte, ›neue‹ Sinngebung zu produzieren.

Der Prozess der Produktion von Texten ist in der Antike wie im Mittelalter eng mit der Vorstellung eines schaffenden Handwerkers verbunden, bei der die *techne* im Vordergrund steht: Beinahe ubiquitär ist das Bild vom *poeta faber* »als Baumeister, der das Fundament der Rede legt [...], als Schmied, der die Worte auf dem Amboß formt [...], als Tischler, der Worte drechselt« sowie schließlich »als Weber, der ein Gewand der Rede webt«, d. h. die zu

vermittelnden Gegenstände mit Worten einkleidet (Leidl 2005, S. 7). Ein eindrücklicher Beleg für die metaphorische Verwendung des Wortes *textum* (>das Gewebe<) im Sinne schriftsprachlich-fixierter Zeichen findet sich in Vergils >Aeneis< im Kontext der Beschreibung von Rüstung und Waffen, die Vulcanus auf Bitten der Venus für deren Sohn Aeneas geschmiedet hat: Neben einem Helm mit gleichsam flammenspeiendem Helmbusch (*terribilem cristis galeam flammisque uomentem*, >Aeneis<, 8,620), einem todbringenden Schwert (*fatiferumque ense*, 8,621), einem blutroten Brustpanzer von gewaltigem Ausmaß (*loricam ex aere rigentem, / sanguineam, ingentem*, 8,621f.) sowie mit Gold und Silber durchwirkten Beinschienen (*ocreas electro auroque recocto*, 8,624) bewundert Aeneas >die kaum in Worte zu fassende Erzählung [sc. den >Text<] des Schildes<, *clipei non enarrabile textum* (8,625; vgl. Eigler 1994, S. 147–163). Diese Stelle eröffnet eine rund 100 Verse umfassende Ekphrasis, in der bedeutende Ereignisse der römischen Geschichte entfaltet werden; die auf der Erzählebene modellierte Heterochronie mündet mit der auf dem Schild visualisierten Schlacht bei Actium in Vergils unmittelbare Gegenwart ein.

Die postulierte >Nichterzählbarkeit< des aus dem Erz des Schildes handwerklich hervorgebrachten Geflechts von >Geschichte(n)< semantisiert durch das Attribut *enarrabilis* das *textum*-Gewebe erst als Erzähl- bzw. Schreibvorgang und eröffnet damit ein Spannungsfeld von Medium, Erzählen, Rezeption und mentaler Präsenz. Indem die eherne Materialität des Gegenstandes in der ekphrastischen Beschreibung mentale Bilder erzeugt, verweist sie auf den Produktionsvorgang der Dichtung selbst – Vergil bietet mit der Schildbeschreibung ja gerade einen Text, dessen Fixierung auf einem Schriftträger die darin eingeschriebenen Wörter in einer spezifischen Textur materialisiert, die mit jedem neuen Rezeptionsvorgang das zugrundeliegende Sinngefüge imaginativ entfaltet.

Eine weitere Bedeutungsdimension des *non enarrabile textum* erschließt sich unter dem Aspekt der Wissensvermittlung. Auf der intradiegetischen Ebene vermag die Figur des Aeneas das *textum*-Gewebe des

Schildes nicht zu erfassen; in Unkenntnis der Ereignisse erfreut sich der Trojaner allein an deren Abbild, dem *imago*-Geflecht (*rerumque ignarus imagine gaudet*, 8,730). Dem Leser hingegen wird in der elaborierten Schildbeschreibung gerade das Gegenteil des *non enarrabile textum* gleichsam vor Augen gestellt (vgl. grundlegend Campe 2015, S. 106–136).<sup>1</sup> Indem der Schild über seinen konkreten Verwendungszweck als Teil der Rüstung weit hinausweist, konstituiert sich im Leseakt ein vielschichtiges Gefüge aus historischen Bezügen und Ereignissen, die geradezu metonymisch an die Stelle des Schildes treten: Aeneas nimmt nicht etwa den Schild als Kriegsgerät auf die Schultern, sondern das, was er symbolisiert: *famamque et fata nepotum* (›Ruhm und Schicksal der Nachkommen‹, 8,731). Das Text-Gewebe des Schildes verkörpert damit ein zahlreiche Generationen überspannendes komplexes Ereignis-›Geflecht‹.

In der römischen Antike ist der Gebrauch von *textus* und seiner Derivate (v. a. *texere*) in der Bedeutung eines schriftlich niedergelegten Sprach-Gewebes nicht nur bei Vergil, sondern auch bei Cicero dokumentiert, etwa in Bezug auf das die Ebene des Stils tangierende ›Einweben‹ alltäglicher Wörter in die Briefrede (*epistolae vero cotidianis verbis texere solemus*, ›Epistolae ad familiares‹, 9,21,1). Auch in der Rhetorik spielt die Gewebe-Metaphorik eine Rolle: In ›De oratore‹ definiert Cicero die *elocutio* als einen Vorgang des Einkleidens und der Ausschmückung des gewählten Gegenstandes durch die *oratio* (*tum ea [sc. inventa] denique vestire atque ornare oratione*, I,142). Eng mit der Schriftkultur verbunden ist das Substantiv *textus* überdies in der ›Institutio oratoria‹ des Rhetoriklehrers Quintilian: Er beschreibt die Wirksamkeit eines Wortes im Text-Gefüge, dessen Wert je nach Position variiere (›Institutio oratoria‹, 9,4,13; vgl. Wagner-Hasel 2006, S. 40).

Die skizzierten Belege rekurren auf einen »enge[n] Zusammenhang von poetologischen Metaphern« (Greber 2002, S. 2), die sich (implizit oder explizit) zu poetologischen Reflexionen verbinden können. In gewisser Weise lässt sich aus der metaphorischen Verwendung des Wortes *textus/textum*

eine Analogie der Wirkung von Gewobenem und Geschriebenem ableiten: Erst durch den Akt der Rezeption wird der Sinn des Textes manifest und kann seine Bedeutung entfalten »wie ein ins Auge gefaßtes Gewebe« (Wagner-Hasel 2006, S. 42). Der Vorgang des *re-texere* wiederum indiziert »das Neuherstellen des Sinns in Form der Auslegung des Geschriebenen« (ebd.). Insofern changiert der Spielraum vom *textus* zwischen »alphabetische[m] Gegenstand (Schriftstück)« und »Interpretandum (Schriftsinn)« (Kuchenbuch 2006, S. 12). Jenseits seiner konkreten Materialisierung mittels Schrift verweist er auf das »Sinngefüge, auf das der Wortlaut zielt« (Lutz 2006, S. 11). Dessen spezifisch modellierte Textur bildet dabei nicht nur den artifiziellen *ornatus*, sondern fungiert vielmehr selbst als semantische Kategorie der Sinnkonstitution, die in jedem Rezeptions- bzw. Reproduktionsvorgang als Form der jeweils aktuellen Aneignung und Auslegung die Sinnhorizonte des im konkreten Einzelwerk fixierten Textes eröffnet.

Die Kategorien ›Text‹ und ›Textur‹ verweisen auf die komplexe Verbindung von Inhalt und Form (*materia/forma*), *res* und *verba*, stofflicher ›Substanz‹ und äußerer Gestalt. Diese Parameter gewinnen ihr historisches Profil besonders in zwei Techniken der Textbearbeitung, der Kürzung (*abbreviatio*) und Erweiterung (*amplificatio*) des zugrundeliegenden ›Textes‹, die je nach literarischem Interesse Gestaltungsspielräume des vorgängigen Stoffes bieten und alternative Sinnpotentiale profilieren können (vgl. Linden 2017, S. 30f.). Dass das Verhältnis von *materia* auf der einen und *artificium* auf der anderen Seite dabei nicht als ein dichotomisches, sondern als ein dynamisches zu fassen ist, dokumentiert das Spannungsfeld von V o r finden, E r finden und Formsemantik (vgl. Frick 2020, S. 13–30). »[W]eder in der religiösen noch höfischen Erzählpraxis [trifft] die strikte Alternative von stabiler *materia* einerseits, variablem *artificium* andererseits zu. Denn *Sinn* liegt den Wiedererzählern vor, und *Sinn* stellen sie mit ihrer *interpretatio poetica* zugleich selbst her« (Köbele 2017, S. 167f.). Ausgehend von einer Skizzierung des mittelalterlichen Dichtungskonzepts als ›Arbeit an der Textur‹ (1.) sowie des Verständnisses der Kür-

zung als semantischer Formkategorie (2.) soll anhand eines Fallbeispiels die Realisierungsform eines Prätextes im Modus der *abbreviatio* fokussiert werden (3.). Damit ist die Frage verbunden, inwiefern sich die Kürzung als historisches poetisches Prinzip beschreiben lässt (4.).

## 1. Semantik der Form: Dichtung als Arbeit an der Textur

Dem Konzept des *poeta faber* liegt »eine Verdinglichung von [...] menschlichen Taten [zugrunde], die diese als von ihren Urhebern hervorgebracht und zugleich getrennt als unwandelbare Entitäten betrachtbar erscheinen lassen kann« (Leidl 2005, S. 7). Neben dieser Auffassung vom Text als Produkt steht die »generative Vorstellung« (Barthes, *Die Lust am Text*, Frankfurt a. M. 1996, zit. nach Kraß 2006, S. 14), dass der Text im Prozess eines ständigen ›Flechtens‹ entstehe. Diese Positionen lassen sich sowohl produktions- als auch rezeptionsästhetisch perspektivieren: Weil das Gewebe des Textes, die Textur, aus verschiedenen Einzelfäden (z. B. Motiven, Erzählsträngen, Strukturelementen etc.) geflochten ist, erscheint er als ein aus dem Akt des Schreibens hervorgehendes ›gemachtes‹ Produkt; daneben und zugleich vollzieht sich seine Rezeption als ein prozessuales ›Auflösen‹ der Handlungsknoten im Akt der Lektüre.

Der Prozess des *texere* wird in den mittellateinischen Poetiken, wo er auf den rhetorischen Gestaltungsvorgang der *elocutio* bezogen ist, als Vorgang des Einkleidens beschrieben. Die ›Ars versificatoria‹ (vor 1175) des Matthäus von Vendôme und die ›Poetria nova‹ (um 1200) des Galfrid von Vinsauf kodifizieren, »was bereits geübter und anerkannter Standard literarischer Praxis und sprachlich-formaler Gestaltung in der Literatur ihrer Zeit ist« (Henkel 2017, S. 28). Dabei setzen sie »unterschiedliche Schwerpunkte für die Bearbeitung der *materia*« (Laufer 2015, S. 162). Die ›Ars versificatoria‹ bietet im Kontext der Ausführungen zur Beschaffenheit des Stoffes einen Vergleich mit der Herstellung eines Gewandes aus Wolle, der die Wechsel-

wirkung und gegenseitige Abhängigkeit von *materia* und *verba* thematisiert:

sicut de lana caprina et de panniculis inveteratis nemo festivum potest contexere indumentum [...], similiter in versibus, si festiva fuerit verborum materia, materiae festivas in ipsum materiatum redundabit.

(*›Ars versificatoria‹*, II,11)

Wie aus Ziegenwolle und aus veralteten Tüchern niemand ein festliches Gewand weben kann, so verhält es sich bei Versen ähnlich: Wenn der Stoff der Wörter anmutig ist, wird die Anmut des Stoffes in das gemachte (Werk) selbst hinüberströmen. (Übersetzung hier wie sonst: J.F.)

In der *›Poetria nova‹* werden die Hauptaufgaben des Dichters, die Arbeitsschritte der *dispositio* und *elocutio*, mit der bekannten Handwerksmetapher beschrieben:

Der Dichter verfährt wie der Baumeister. Wie dieser zuerst im *›Innern‹* den Plan des Hauses entwirft, um ihn dann in der *›äußeren‹* Realität auszuführen, so hat der Dichter zuerst die geistige Konzeption der Dichtung zu leisten, bevor er an die *›Einkleidung‹* des Gedankens in die Sprachgestalt geht. (Huber 1979, S. 284f.)

Si quis habet fundare domum, non currit ad actum  
Impetuosa manus: intrinseca linea cordis  
Praemetitur opus, seriemque sub ordine certo  
Interior praescribit homo, totamque figurat  
Ante manus cordis quam corporis; et status ejus  
Est prius archetypus quam sensilis. Ipsa poesis  
Spectet in hoc speculo quae lex sit danda poesis.

[...]

Mentis in arcano cum rem digesserit ordo,  
materiam verbis veniat vestire poesis.

(*›Poetria nova‹*, V. 43–61)

Wenn jemand ein Haus bauen muss, eilt nicht die ungestüme Hand zur Tat: Zuvor wird das Werk mit der inneren Richtschnur des Herzens vermessen, im Inneren setzt der Mensch zuvor die Reihenfolge in einer bestimmten Ordnung fest und es formt diese als Ganze die Hand des Herzens vor der des Körpers; und so entsteht das Original, bevor es fühlbar wird. Die Dichtkunst selbst möge in diesem Spiegel ersehen, welche Bestimmung den Poeten zu geben ist. [...] Wenn das Ordnungsvermögen des Geistes den Gegenstand im Verbor-

genen strukturiert hat, möge die Dichtkunst hinzukommen, um die Materie in Worte einzukleiden.

Die zentralen Kriterien etwa für die Proportion von Form und Inhalt sind demnach Maß und Ordnung der Dichtung (*modus/ordo*), die der *poeta faber* in einer dem eigentlichen Schreibakt vorausliegenden ›intrinsicchen‹ Arbeit mit den ›Händen des Herzens‹ (*manus cordis*) zu leisten hat. Erst die sachgemäße, d. h. eine den Anforderungen an das *aptum* (›*Poetria nova*‹, V. 62) genügende Disposition der *materia* ist Grundlage für eine Sprachgestalt, welche die Aussageintention auf der Ebene schriftlicher Zeichen angemessen wiedergibt. Die Formgebung selbst erfordert intensive Arbeit (*cura*, ›*Poetria nova*‹, V. 81; *sudor*, V. 82; *labor*, V. 84), denn erst sie leistet die Semantisierung des Inhalts gemäß der ›geistigen Konzeption‹ und garantiert ein optimales Zusammenspiel von *res* und *verba*.

Eine weitere Handwerksmetapher aus dem Bereich der Textilproduktion verweist auf den Vorgang des Färbens (*colorare*). Zugrunde liegt die Darstellung der *colores rhetorici* als *ornatus* der Rede in der antiken rhetorischen Tradition (Cicero, Quintilian), welche die im Rahmen der »*elocutio* gebrauchten Wort- und Sinnfiguren, häufig auch die Tropen, bezeichnet« (Stolz 1996, S. 107) und auch in die mittellateinischen Poetiken Eingang gefunden hat. Die ›*Poetria nova*‹ verzeichnet zu Beginn des Kapitels über Tropen und Stilfiguren einen einschlägigen Hinweis auf den *ornatus interior* und *exterior*, der die konzeptionelle, also die ›im Herzen‹ des Dichters situierte Arbeit präzisiert:

Sit brevis aut longus, se semper sermo coloret  
Intus et exterius, sed discernendo colorem  
Ordine discreto. Verbi prius inspice mentem  
Et demum faciem, cuius ne crede colori:  
Se nisi conformet color intimus exterior  
Sordet ibi ratio [...].

(›*Poetria nova*‹, V. 737–742)

Die Rede sei kurz oder lang, sie möge immer innen und außen (rhetorisch) eingefärbt sein, aber die gewählte Ordnung bestimmt die Wahl der Farbe.

Untersuche zuvor den Geist des Wortes und danach die Gestalt des Wortes – glaube nicht seiner Färbung: Wenn die innere Farbe nicht der äußeren entspricht, erscheint ihr Verhältnis wertlos.

Die rhetorische Ausgestaltung der *materia* fungiert nicht als ein auf Wortprunk angelegter künstlerischer Selbstzweck; vielmehr muss die äußere Sprachform, der *color exterior*, stets auf das Innere der Dichtung (*color interior*), das sie repräsentiert, transparent bleiben (vgl. Huber 1979, S. 286f.). Hierbei zielt das Wirkungskalkül der inneren Kohärenz von Form und Inhalt auf die Freilegung des hinter dem Einzelwort stehenden Sinnpotentials.

Die auf den Produktionsvorgang der Dichtung bezogene vestimentäre Poetik ist auch in der mittelhochdeutschen höfischen Dichtung des Mittelalters nachweisbar. Gottfried von Straßburg thematisiert in dem literarischen, aber nicht minder poetologischen Literaturexkurs des ›Tristan‹ die einschlägigen Bildfelder der Textil- und Kleidermetaphorik. Darin erscheinen die Vorgänger und Vorbilder des Autors als *verwaere* (›Färber‹, ›Tristan‹, V. 4691); Gottfried lobt Hartmann von Aue für seine nach den Regeln der Rhetorik kunstfertige Gestaltung der ihm zur Bearbeitung vorliegenden *maere*:

Hartman der Ouwaere,  
âhî, wie der diu maere  
beide ûzen unde innen  
mit worten und mit sinnen  
durchverwet und durchzieret!

(›Tristan‹, V. 4621–25)

Die Einrichtung der Textur als ›Einfärbung‹ des Stoffes auf inhaltlicher (innerer) Sinn- und rhetorischer (äußerer) Wortebene korrespondiert mit dem am Beispiel von Galfrids ›Poetria nova‹ beschriebenen Grundkategorien des *colorare* (*Praescriptisque modis et res et verba colora*, ›Poetria nova‹, V. 1919). Der *color interior* bietet dabei ein inhaltliches Korrelat zur äußeren Formgebung und verweist damit auf die »prinzipielle semiotische Zweistufigkeit des literarischen Textes« (Huber 1979, S. 288). Sprachform

und Aussagegehalt sind relational gebunden: »Das Innen erscheint im äußeren Zeichen, das Außen hat Berechtigung nur als Verweis auf das Innen« (ebd., S. 294).

Das Wortkleid, das sich durch die Kostbarkeit des verwendeten Materials auszeichnet, bleibt transparent für den Sinn (vgl. Huber 2015, S. 191–204). Bemerkenswert ist die Einbettung des Literaturerkurses in die Investurthematik anlässlich von Tristans Schwertleite mit dem »Unfähigkeitstos, eine adäquate Kleiderbeschreibung zu bieten, wie sie die [poetische] Konvention [...] verlangt« (Kraß 2006, S. 369). Als integrierendes Moment beider Diskurse fungiert, so Kraß, die Analogie zwischen der Einkleidung der Dichtung und der Einkleidung des Helden, mithin das »poetologische Problem der Analogie von Wort und Kleid« (ebd., S. 370). Die Allegorie der Schneiderwerkstatt präsentiert die höfischen Tugenden als maßgeblich an der Einkleidung Tristans und seiner Gefährten beteiligte Instanzen:

ir cleider wären ûf geleit  
mit vierhande rîcheit  
4565 und was der vierer iegelîch  
in ir ambete rîch.  
daz eine daz was hôher muot;  
daz ander daz was vollez guot;  
daz dritte was bescheidenheit,  
4570 diu disiu zwei zesamene sneit;  
daz vierde daz was hõfscher sin,  
der naete disen allen drin.  
si worhten alle viere  
vil rehte in ir maniere.  
4575 der hõhe muot der gerte,  
daz volle guot gewerte,  
bescheidenheit schuof unde sneit,  
der sin der naete ir aller cleit [...].  
(Tristan, V. 4563–78)

Dass die höfischen Tugenden auf eine »kollektive Identität von Rittertschaft« (Kraß 2006, S. 372) zielen, dokumentiert der Schluss der Passage: Tristan ist seinen Gefährten *ebengelîch*, / *ebenziere und ebenrîch* (V. 4989f.),

jedoch nur, was die äußere Erscheinung betrifft: *an der waete, / die mannes hant dâ naete, / niht an der an gebornen wât* (V. 4991–93). Die individuellen Qualitäten Tristans sind folglich von innerer Art und den höfischen Kollektivtugenden insofern überlegen: Die Einzigartigkeit Tristans zeigt sich in seiner exzeptionellen Andersartigkeit; diese kann, weil die höfischen Sprach- und Darstellungsformen aufgrund ihres ›Verbrauchs‹ abgenutzt sind (*zetriben*, V. 4618), nur durch eine »Ästhetik der Negation« zum Ausdruck gebracht werden (Gerok-Reiter 2006, S. 157). Gottfried formuliert diesen Sachverhalt in »vestimentärer Metaphorik« (Kraß 2006, S. 372), indem er die angeborene *wât* der von Hand produzierten gegenüberstellt (V. 4991–5011). Diese Diskrepanz von Außen und Innen lässt sich – legt man das in den mittellateinischen Poetiken dokumentierte Konzept der Korrelation von *color interior* und *exterior* zugrunde – als Abgrenzung und gerade ›Nicht-Äquivalenz‹ von Individuum und Kollektiv lesen, die auf einen inneren Sinn zielt, »dem Gottfried – im Unterschied zu seinen Dichterkollegen – folgt und der nur für diejenigen durch das Wort hindurch scheint, die ein inneres Auge besitzen« (Kraß 2006, S. 373): die *edelen herzen* als ideale Rezipienten des Werkes.

›Literarische Form‹ hat damit Anteil am Paradigma einer Abweichungsästhetik, die in der sprachlichen ›Verhüllung‹ durch kalkulierte Ambivalenzen eine Pluralisierung von Sinn produziert, die sich literarischer Festlegung entzieht und deren ›Enthüllung‹ im Akt der Rezeption vielmehr selbst dynamische Deutungsprozesse potenziert. (Frick 2020, S. 17f.)

## 2. *abbreviatio* als semantische Formkategorie

Das Phänomen, Kurzfassungen bekannter Texte und Stoffe zu bieten, gehörte schon in der Antike als Prozess des Ordnen, Klassifizierens und Abstrahierens zum grundlegenden Umgang mit den tradierten Wissensbeständen (vgl. Reitz 2007, S. 334; Horster/Reitz 2010). Die stilistische Kategorie der Kürze wird in der antiken forensischen Rhetorik auf zwei Ebenen situiert: Erstens bildet die *brevitas* gewissermaßen in konzeptio-

neller Hinsicht innerhalb der *narratio* zusammen mit der *perspicuitas* und dem *verisimile* die drei *virtutes narrationis*. Zweitens ist *brevitas* auf der konkreten Ebene der Textproduktion als *figura elocutionis* Teil des rhetorischen *ornatus*. Sie zielt auf eine knappe, zugleich aber eindeutige Ausdrucksweise und ermöglicht es dem Zuhörer, sowohl die Struktur der Darlegung zu durchschauen als auch dem Gesagten genau folgen zu können. Die Kultivierung extremer Kürze als Redetugend birgt gleichwohl die Gefahr, in die *obscuritas* abzugleiten und das Gesagte durch eine artifizielle Ausdrucksweise zu ›verdunkeln‹ (vgl. grundlegend Rüdiger 1958, S. 345–372), wie dies der bekannte Ausspruch des Horaz formuliert: *brevis esse laboro, obscurus fio* (›Ars poetica‹, V. 25f.; vgl. Walde 2003, Sp. 358–368; Fuhrmann 1966, S. 50–53; Köbele/Frick 2018). Die in der zeitgenössischen Schuldeklamation praktizierte ›obskure‹ *brevitas* wird von Quintilian in der ›Institutio oratoria‹ kritisiert (vgl. Schwitter 2015, S. 93–103). Ein solcher Stil kann eine hohe intellektuelle Leistung erfordern, um die Hüllen ›dunkler Kürze‹ zu beseitigen (vgl. Haug 1998, S. 204). Die Forderung nach Kürze, aber auch die Ambivalenz von Kürzungsverfahren im Spannungsfeld von *virtus* und *vitium dicendi* ist dem Mittelalter durch die Rhetoriken des Cicero, des Quintilian und des Auctor ad Herennium bekannt (vgl. Schmidt 2008, S. 29).

Zwei grundsätzliche Bearbeitungsmodi werden in den mittellateinischen Poetiken zur sprachlich-stilistischen (Neu-)Formung der *materia* beschrieben: Die Techniken der *amplificatio* und der *abbreviatio*. Das Stilprinzip der Kürze (*abbreviatio*) fungiert dabei als Gegenbegriff zur Kategorie der *amplificatio* bzw. *dilatatio materiae* (vgl. Worstbrock 1985, S. 1–30). Während für die Erweiterung insbesondere *descriptiones* von Personen, materieller Kultur und Architektur sowie *digressiones* in Form von Exkursen (vgl. Linden 2017) charakteristisch sind, bilden die im Schulunterricht geübten *argumenta* zu den antiken Epen ein frühes Beispiel für die *abbreviationes* poetischer Texte in gebundener Form (vgl. Munk Olsen 2009).

Sind Kürzungen im historischen Kontext als Pointierung von Sinn zu verstehen oder dienen sie vielmehr der Redundanzvermeidung? Wäre ihre Funktion in der bloßen Reduktion des Erzählten zu suchen oder durchaus in der Profilierung neuer Sinnhorizonte? Kurz: Bietet die Technik der *abbreviatio* in ihrer quantitativen wie qualitativen Tendenz die Grundlage für eine ›Poetik‹ der Kürzung, die eine historisch signifikante Semantik von Form und Inhalt generiert? Diese Frage zielt auf die historischen Abbreviationsbestimmungen und die volkssprachige Kürzungspraxis: Ausgehend von der Annahme, dass die lateinische Rhetorik die *brevitas* – zumindest in Übereinstimmung mit dem *aptum* und in Kombination mit den anderen beiden *virtutes elocutionis* – als Redetugend einstuft, wäre zu fragen, ob die mittellateinischen Poetiken die *abbreviatio* analog als Prägnanzgewinn oder eher als Abbau von Vermeidbarem und Überflüssigem beschreiben.<sup>2</sup>

Während Matthäus von Vendôme Kürze besonders für die Handlungsschilderung ansetzt (*utendum est breviloquio, ut materia clausulatim explanetur*, ›Ars versificatoria‹, IV,17–19), nennt Galfrid von Vinsauf die *amplificatio* und *abbreviatio* als zwei gleichwertige Parameter im Prozess des poetischen Schaffens, die in der *elocutio*, der sprachlich-stilistischen Gestaltung bzw. Einkleidung des Stoffes, zum Einsatz kommen können (vgl. ›Poetria nova‹, V. 60f.):

Curritur in bivio: via namque vel ampla vel arta,  
Vel fluvius vel rivus erit; vel tractius ibis,  
Vel cursim salies; vel rem brevitate notabis,  
Vel longo sermone trahes. Non absque labore  
Sunt passus utriusque viae [...].  
(›Poetria nova‹, V. 206–210)

Man geht auf zwei Wegen: Entweder wird der Weg breit oder schmal, ein Fluss oder Rinnsal sein; entweder wirst du ausladender gehen oder im Eilschritt springen; entweder den Gegenstand in Kürze beschreiben oder in langer Rede ausfalten. Nicht ohne Mühe sind die Schritte auf beiden Wegen.

Mit der Verbindung der beiden Verfahren von *amplificatio* und *abbreviatio* geht zwar einerseits eine konzeptuelle Verschiebung von einer quali-

tativen Ausrichtung (der Erhöhung und Aufwertung bzw. Minderung eines Gegenstandes), wie sie in der antiken Rhetorik dominiert, zu einem quantitativen Prinzip der Erweiterung bzw. Kürzung des Umfangs einher. Dabei steht den acht Techniken der *amplificatio* in der ›Poetria nova‹ eine (wohl in der Natur der Sache begründete) eher summarische Behandlung der *abbreviatio* gegenüber. Sie umfasst syntaktische Aspekte wie den Ablativus absolutus oder das Asyndeton, hebt aber auch auf inhaltliche Kürze ab (›Poetria nova‹, V. 690–696), z. B. die »bloße Anspielung als Mittel zur Andeutung eines umfassenderen Sachverhalts« (Klopsch 1980, S. 132). Andererseits wird durchaus die Funktion der Kürze, poetische Prägnanz gewissermaßen durch die *illuminatio* des Gehalts einer *materia* zu erzeugen, fokussiert:

Hac brevitate potes longum succingere thema,  
Hac cymba transire fretum. Narratio facti  
Eligit hanc formam verbi, quae facta modeste  
Non superinfundat nubem, sed nube remota  
Inducet solem.

(›Poetria nova‹, V. 702–706)

Mit dieser Kürze kannst du ein langes Thema umschließen, mit diesem Kahn über das Meer fahren. Die Erzählung des Geschehens wählt diese Gestalt des Wortes, die – wenn dies auf angemessene Weise geschieht – keine Wolke darüberlegen soll, sondern mit deren Entfernung die Sonne herbeiführen wird.

Eine dem *aptum* angemessene Handhabung der Kürze (*modeste*) legt keine undurchdringliche Wolke (*nubes*) der *obscuritas* über das Gesagte, sondern nimmt diese vielmehr hinweg und lässt den klaren Sinn der Worte hervorscheinen (*inducet solem*). Damit besitzt die *abbreviatio* eine doppelte Ausrichtung: Sie kennzeichnet eine konzeptuelle, die Quantität betreffende Komponente, ebenso wie sie als Stilcategory im engeren Sinne (Stichwort: *brevitas*) verstanden wird, die sich in der Modellierung des einzelnen sprachlichen Ausdrucks im Dienste der Profilierung und Schärfung des Gesagten äußert: *Sic breve splendet opus: nihil exprimit aut magis aequo / aut minus* (»So glänzt das kurze Werk: Es drückt nichts aus, das dem

Angemessenen etwas hinzufügt oder wegnimmt«, ›Poetria nova«, V. 730f.). Zugespielt formuliert: Kürze im Ausdruck bedingt Kürze der Form.

Als Exempel für eine pointierte Verwendung der Kürzungstechnik dient Galfrid der Themenkomplex zum ›Schneekind‹, der in zwei Hexametern verdichtet wird (vgl. Schupp 1987, Sp. 630–632): *De nive conceptum quem mater adultera fingit / Sponsus eum vendens liquefactum sole refingit* (›Denjenigen, von dem die ehebrüchige Mutter vorgab, er sei aus Schnee empfangen, hat der Verlobte verkauft und wiederum vorgegeben, er sei in der Sonne geschmolzen«, V. 733f.). Vor dem Hintergrund der Verwobenheit von Form und Inhalt, die gerade in der ›Poetria nova‹ eine zentrale Rolle für die Disposition der materia sowie für deren sprachliche Ausgestaltung spielt, steht die *abbreviatio*, wie das ›Schneekind‹-Beispiel eindrücklich zeigt, im Dienst einer spezifischen Sinnkomponente: In nur zwei Versen werden die Gegensätze (*mater adultera – sponsus*), z. T. in chiastisch (*De nive conceptum – liquefactum sole*), aber auch in parallel gestalteter Anlage und unter Verwendung der *Figura etymologica* (*fingit – refingit*) sowie in einer weitgehenden Beschränkung auf Nomina bzw. substantivier- te Partizipien kunstvoll ineinander verschränkt. Das eigentliche Skandalon, der in der Abwesenheit des Mannes gezeugte Sohn, wird zwar nicht explizit genannt; gleichwohl dominiert er als Bezugsinstanz in den Partizipial- sowie Pronominalkonstruktionen beider Verse. Die Form bleibt nicht nur transparent für den Sinn, sondern dient gewissermaßen als dessen Spiegelung, vor der die Aussage erst ihre volle Bedeutung entfalten kann.

### 3. Fallbeispiel: Retextualisierung in der mittelhochdeutschen Epik

Die mit den Parametern *amplificatio* und *abbreviatio* greifbare Gleichzeitigkeit narrativer Entwürfe bietet »hinsichtlich Konzeption und praktischer Handhabung den Hintergrund für eine Technik« (Henkel 1993, S. 40), die sich auch in volkssprachigen Texten des 12. und 13. Jahrhunderts beobachten lässt. Im Bereich der Überlieferungsvarianz der mittelhochdeutschen

Epik repräsentieren Lang- und Kurzfassungen zwei hinsichtlich ihrer Form unterschiedlich modellierte ›Aggregatzustände‹ eines Textes (vgl. Bumke 2005, S. 6–46; Bumke 1996, S. 47f. und S. 297). Als Erscheinungsformen mittelalterlichen Wiedererzählens innerhalb eines Spektrums mit fließenden Grenzen bilden sie zwei zu den genuinen Möglichkeiten der Gattung gehörende Erzählmodi, in denen die *materia* in jeweils unterschiedlicher Weise retextualisiert, d. h. immer auch in eine neue ›Textur‹ eingekleidet und damit auf eine spezifische Weise semantisiert wird (vgl. Worstbrock 1999, S. 128–142; Bumke/Peters 2005, S. 1–5). Mit dem Vorgang des *re-textere* geht zugleich eine Transformation der *materia* einher (vgl. Köbele 2017, S. 167f.; Hasebrink 299, S. 217), da sowohl Ausweitung als auch Reduktion einen »Spielraum prägnanter Sinnentfaltung« eröffnen (Worstbrock 1985, S. 12).

Die frühen auf der Technik der *abbreviatio* basierenden Kurzfassungen mittelhochdeutscher Epen repräsentieren ein literaturgeschichtliches Phänomen, das einen eigenständigen Typus von den Anfängen der Gattung an dokumentiert, der ein knapperes, stringenteres Erzählen neben den artifizialen, besonders den Bereich des stilistischen und rhetorischen *ornatus* betreffenden Gestaltungsmöglichkeiten eines Stoffes fokussiert (vgl. Frick 2018).

Doch lässt sich die Technik der Reduktion (*abbreviatio*), deren Funktionalisierung als semantische Formkategorie in den mittellateinischen Poetiken nachweisbar ist und maßgeblich auf der syntaktischen und grammatischen Struktur der lateinischen Sprache beruht, auch für volkssprachige Texte des Mittelalters als ›poetisches Konzept‹ beschreiben? Diese Frage soll im Folgenden anhand eines Fallbeispiels analysiert werden, um Perspektiven aufzuzeigen, mit denen sich spezifisch historische Poetiken der Kürzung erschließen lassen können.

Das unter der Gönnerschaft des Landgrafen Hermann von Thüringen entstandene ›Liet von Troye‹ des Herbort von Fritzlar bietet eine Retextualisierung des altfranzösischen ›Roman de Troie‹ Benoîts de Sainte-Maure.

Der in einer vollständigen Handschrift und drei Fragmenten überlieferte Text gilt in der Forschung als erster deutschsprachiger Trojaroman (vgl. grundlegend Bauschke 2014, S. 117–174; Herberichs 2010, S. 21; Bauschke 2003, S. 155–174). Aufschlussreich im Hinblick auf das Spannungsverhältnis von *amplificatio* und *abbreviatio* ist der Prolog, der unterschiedliche poetologische Aspekte geradezu zu einem ›Programmmentwurf‹ idealtypischen Dichtens kombiniert: *Swer siner kunst meister ist / Der hat gewalt an siner list* (›Liet von Troye‹, V. 1f.; dazu: Bauschke 2005, S. 119–131).<sup>3</sup> Die in der Eingangssentenz formulierte spezifische Leistung des Dichters liegt in der kompetenten Handhabung seiner *ars*, d. h. in der souveränen Beherrschung (*gewalt*) des eigenen Kunstvermögens (*list*), das den sachgerechten Umgang mit dem zu gestaltenden Wissen garantiert (vgl. Kellner 2006, S. 243; Herberichs 2010, S. 80f.; Schmid 1997, S. 199–220; Worstbrock 1963, S. 248–274). ›Im Vordergrund steht also nicht der Stoff, der aus einer bestimmten Quelle bezogen wird, sondern die Darstellung selbst« (Bauschke 2004, S. 352). Zugleich wird mit dem Verweis auf die Meisterschaft (*siner kunst meister*) die gelehrte Komponente lateinischer Bildung eingespielt (Bauschke 2004, S. 352), die Grundlage und Voraussetzung für eine an der Beschaffenheit des Stoffes orientierte ›handwerkliche‹ Arbeit am Text bildet und den *meister* vom *ungelerte[n]* (›Liet von Troye‹, V. 12) unterscheidet. Die sprachliche Formgebung der *materia* nach Maßgabe des rhetorischen Instrumentariums wird damit als zentrales Element des dichterischen *artificium* beschrieben.

Der kan si bekeren  
 Minren vnd meren  
 Witen vnd engen  
 Kvtzen vnd lengen  
 (›Liet von Troye‹, V. 3–6)

Vor dem Hintergrund der zeitgenössischen mittellateinischen Poetiken beschreibt Herbort mit den Parametern der Ausfaltung (*dilatatio*) und Kürzung (*abbreviatio*) »das Spektrum möglicher Bearbeitungsweisen«

(Herberichs 2010, S. 81), welche für die Retextualisierung des Stoffes zur Verfügung stehen. Diese zwei als gleichwertig vorgestellten Möglichkeiten der *tractatio materiae* werden in einer der äußeren Form nach parallel gebauten Versreihe präsentiert, die in ihrer inneren Anlage die Kategorien der Reduktion (*minren, engen, kurtzen*) und Erweiterung (*meren, witen, lengen*) chiastisch verknüpft. Die auf dem Nebeneinander »antonymer Verbpaare[]« (Herberichs 2010, S. 81) basierende semantische und syntaktische Kürze der Einzelverse erscheint in der Verdreifachung der Synonyme »aufgeschwollen« zu einer pleonastischen Worthäufung, die das durchaus ambivalente Potenzial des Verdichtens auf engstem Raum ausstellt.

Nach Ausführungen zur »Funktion des Dichters als Vermittler von Wissen« (Herberichs 2010, S. 87) erfolgt die Zuordnung zur Tradition der Troja-Dichtungen in einem *translatio*-Modell vom griechischen und lateinischen zum französischen Text als »verschiedenen sprachlichen Stufen der Stoffvermittlung« (Bauschke 2004, S. 353). Herbort setzt dabei den *sinn*[] (›Liet von Troye«, V. 66) seines Werkes als sprachliche Realisierung des in der Stoffgeschichte Vorgegebenen in der Mitte zwischen der lateinischen und altfranzösischen Version an (vgl. V. 65–68) und reklamiert damit den Prozess einer neuen Sinnstiftung im Akt dichterischer Formgestaltung für sich. In der Metapher von Weg und Wagen wird die substantielle Identität der *materia*, welche die vorgängigen Versionen des Troja-Stoffes auszeichnet, expliziert:

Sint ez [sc. daz buoch] aber von drin zvngen  
 Mit eime sinne ist her gescriben  
 Des bin ich dar zv beschiben  
 Daz ich si daz fierde rat  
 Daz ist rechte svs bestat  
 Sint ich von den drin quam  
 Daz man mich zv dem fierden nam  
 (›Liet von Troye«, V. 74–80)

Mit dem Bild vom vierten Rad am Wagen markiert Herbort einerseits seine Position innerhalb der »Kontinuität des Stoffes« (Herberichs 2010, S. 90).

Andererseits wird dieser Entwurf sogleich suspendiert und mit einer alternativen Akzentuierung konfrontiert, indem die Metapher vom fünften Rad am Wagen das eingeführte Bild ersetzt (*so zele man mich zu dem funften rade*, V. 83). Der Vorgang der *translatio* erscheint damit als eine im Rahmen der Stofftradition anzusetzende Pluralisierung von Sinn (vgl. Frick 2018, S. 413–435), die sich durch ein Spannungsverhältnis zwischen der stofflichen Identität und formalen Differenz konstituiert. Der darin greifbare Spielraum der Möglichkeiten sprachlich-literarischer Arbeit an der Textur verweist auf die fundamentale Kategorie der Form, deren Funktion darin besteht, »Sinnhorizonte [...] zu setzen und zu entfalten« (Kiening 1992, S. 445).

Ich buwe doch die strazzen  
 Die sie hant gelazzen  
 Manigem rat ane bane  
 (›Liet von Troye‹, V. 85–87)

»Das Befahren der Straße ist zugleich ein Bahnen des Weges« (Herberichs 2010, S. 94), den die Vorgänger ›ungebahnt‹ (*ane bane*) zurückgelassen haben, und impliziert die Möglichkeit, eigene Spuren in die Straße zu ziehen und damit die eigene Troja-Dichtung »mit spezifischem Sinn« zu füllen (Bauschke 2004, S. 354). Das Bild von der Straße dokumentiert den Novationsanspruch Herborts, der auf einem Gestaltungsfreiraum nach Maßgabe seiner *ars* basiert. Dass dieser Anspruch nicht unproblematisch ist, zeigt sich im ambivalenten Nebeneinander von Unterordnung unter die Stofftradition und eigenständigem Umgang mit dem Stoff.

Die poetologische Reflexion des Prologs schließt mit einer Aussage zum gewählten Erzählmodus Herborts, mit dem seine Retextualisierung der Troja-Erzählung einen neuen Sinn zu erzeugen vermag: *Sol mir dar ane gelingen / So lenge ich ez [sc. diz buoch] mit willen niht* (V. 96f.). In dieser erklärten Absicht, die Vorlage nicht in die Länge zu ziehen, hat die Forschung eine »Chiffre« (Kellner 2006, S. 244) für das Verfahren der *abbreviatio*, jedenfalls einen programmatischen Verzicht »auf eine amplifizie-

rende Bearbeitungstechnik« erkannt (Bauschke 2004, S. 355). Tatsächlich zeichnet sich Herborts Text durch eine kürzende Bearbeitung seiner Vorlage aus: von etwa 30.000 altfranzösischen auf rund 18.500 deutsche Verse. Nicht nur reduziert Herbolt Elemente, die traditionell für die *amplificatio* bzw. *dilatatio materiae* relevant sind: v. a. *descriptions*, Kataloge und Dialoge (vgl. Bauschke 2004, S. 355f.). Bemerkenswert ist, dass er das im Prolog angekündigte Erzählprogramm der *abbreviatio* in zahlreichen Kommentaren thematisiert, in denen Kürze-Topoi je nach Kontext als »Selektions-, Deutungs- und Bewertungsinstantz« (Herberichs 2010, S. 151) fungieren können. Daneben wird die rhetorische Stil­kategorie der *brevitas* auf der Ebene sprachlicher Gestaltung umgesetzt: durch asyndetische Reihungen, Ellipsen, Vermeidungen von Redundanz, knappe Anspielungen auf umfangreichere Sachverhalte (vgl. Bauschke 2004, S. 360). Dadurch wird der eigentlich auf der Produktionsebene liegende Gestaltungsparameter der Kürzung sowohl als rezeptionsästhetische Kategorie fokussiert als auch formal realisiert und geradezu als inhärente Poetik von Herborts Adaptation der Troja-Geschichte ausgestellt. Die Leistung der kürzenden Arbeit am Text erschöpft sich also nicht in reiner Programm-Rhetorik, sondern steht im Dienste einer spezifisch historischen Akzentuierung des Stoffes: Der »neue« Sinn von Herborts Bearbeitung zielt auf eine Demontage des höfischen Denkmodells, indem nicht nur elementare Komponenten des höfischen Diskurses, sondern auch die für diesen charakteristischen sprachlichen Muster bewusst suspendiert werden (vgl. Bauschke 2004, S. 351). Damit erweist sich die auf der Technik der *abbreviatio* basierende Formgebung selbst als essentielle Sinnkomponente.

#### 4. Kürzung als »poetisches Prinzip«?

Die Erscheinungsformen kürzender Bearbeitungen von längeren Narrativen bewegen sich in einem Spektrum mit nach unterschiedlichen Seiten hin offenen Grenzen. Ihre historische Signifikanz dokumentiert sich in einem

eigenständigen Profil der Texte, das ein bestimmtes Rezeptionsinteresse hervortreten lässt, wie es das Beispiel von Herborts von Fritzlar ›Liet von Troye‹ dokumentiert. Das Verfügen des Dichters über die sprachliche Form dient dabei der Herausarbeitung eines spezifischen Deutungsangebots und weist die Formsemantik damit als Mittel prägnanter Sinnkonstitution aus. Gerade für die volkssprachigen Texte ist dabei der besondere Status der Überlieferung im Spannungsfeld von Mündlichkeit und Schriftlichkeit sowie die im Vergleich mit der lateinischen Literatur gänzlich anderen sprachlich-formalen Modalitäten zu berücksichtigen.

Ein historisches ›poetisches Prinzip‹ der Kürzung scheint sich dort abzuzeichnen, wo der Textur, der sprachlichen Form, eine explizit indizierte oder implizit inhärente spezifische Semantik eignet, wie sie sich an die mittellateinischen Poetiken rückbinden lässt. Gleichwohl repräsentieren die Phänomene der *abbreviatio* im Bereich volkssprachiger Kurzfassungen umfangreicherer Narrative vielfältige, zum Teil auch ambivalente Formen und Funktionen, mit denen sich Fragen nach dem Verhältnis von Produktionsnormen (*brevitas*) und rezeptionslenkenden Eingriffen (*abbreviatio*) verbinden.

Zwar kann die Technik der *abbreviatio* als bewusster Vorgang der Reduktion und sinnstiftende Tätigkeit des Verdichtens von dem durchaus kontingenten Faktum ›bloßer‹ Kürze geschieden werden: Die verkürzten Versionen eines Textes verhalten sich relational zur jeweiligen ›Langfassung‹, d. h. dass sich die Charakteristika der Kürzungskategorien erst aus der Zusammenschau mit den umfangreicheren Bezugstexten der Gattung ergeben (vgl. Baumbach/Bär 2012, S. ix–xvi). Zugleich können jedoch auch Kürzungssignale fokussiert werden, die das Bearbeitungsmodell der *abbreviatio* für Rezipienten unmittelbar thematisieren. Aber auch dort, wo sich die den Kurzfassungen zugrundeliegenden Tendenzen nur ansatzweise fassen lassen, stellt die Frage nach intendierter versus kontingenter Kürzung ein besonders heikles Problemfeld dar; denn selbst hinter einer Kürzung »ohne erkennbare spezifische Zielsetzung« (Henkel 1993, S. 58) kann – ebenso

wie bei der planvollen Kurzredaktion – im Hinblick auf die rhetorische Ausgestaltung das Verfahren der *abbreviatio* aufscheinen.

Am Einzeltext wäre jeweils zu prüfen: Heißt Kürzung allein Fokussierung auf handlungsrelevante und -motivierende Inhalte, kurz: die *summa facti* (vgl. Schnell 1984, S. 214–248)? Oder liegen vielmehr andere Funktionstypen im Hinblick auf das Verhältnis von Text und Textur vor, welche die *abbreviatio* als prägnante Formkategorie ausweisen? Geht damit die Profilierung eines ›neuen‹ Sinnhorizonts oder vielmehr ein Sinndefizit einher? Eine präzise Differenzierung von Gegenstands- und analytischer Beobachtungsebene bietet die Möglichkeit, durch eine methodisch kontrollierte und historisch kontextualisierende Beschreibung der *abbreviatio* die Komplexität kürzender Bearbeitungen zu erfassen.

## Anmerkungen

- 1 Das ›Vor-Augen-Stellen‹ erfolgt so anschaulich, dass die schriftliche Darstellung in der Frühen Neuzeit zur Grundlage konkreter pikturaler Visualisierungen wurde, welche die im Text erzeugten mentalen Bilder als eine Reihe gewissermaßen ineinandergewobener Einzelszenen verdichten. Vgl. die von Sebastian Brant herausgegebene Gesamtausgabe der Werke Vergils: Publij Virgilij Maronis opera cum quinque vulgatis commentariis expolitissimisque figuris atque imaginibus nuper per Sebastianum Brant superadditis exactissimeque reuisis atque elimatis, Straßburg: Johann Grüninger 1502 (VD16 V 1332).
- 2 Ich danke Bent Gebert herzlich für die richtungsweisenden methodischen Hinweise zu dieser Thematik.
- 3 Hier und im Folgenden zitiert nach der Edition von Karl Frommann (1837), Abkürzungen werden aufgelöst, graphemische Spezifika (wie Schaft-s, geschweiftes z) normalisiert.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Marcus Tullius Cicero: *Epistulae ad familiares*, hrsg. von David R. Shackleton Bailey, Cambridge/New York 2004 (Cambridge classical texts and commentaries 16/17).
- Marcus Tullius Cicero: *Epistulae ad Quintum Fratrem et M. Brutum*, hrsg. von David R. Shackleton Bailey, Cambridge/New York 2004 (Cambridge classical texts and commentaries 22).
- Marcus Tullius Cicero: *Libros de oratore tres continens*, hrsg. von August Samuel Wilkins, Oxfors 1988.
- Galfrid von Vinsauf: ›Poetria nova‹, in: Faral, Edmond: *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris 1958, S. 197–262.
- Gottfried von Straßburg: *Tristan. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Nach dem Text von Friedrich Ranke neu hrsg., ins Neuhochdeutsche übers., mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort von Rüdiger Krohn*, 3. Bde., Stuttgart 2008 (RUB 4471–4473).
- Herbert von Fritslâr: *Liet von Troye*, hrsg. von Ge. Karl Frommann, Quedlinburg/Leipzig 1837 (Bibliothek der gesammten deutschen National-Literatur von der ältesten bis auf die neuere Zeit 5).
- Quintus Horatius Flaccus: *Epistles, Book II and Epistle to the Pisones (›Ars poetica‹)*, ed. Niall Rudd, Cambridge 1989.
- Matthäus von Vendôme: *Ars versificatoria*, in: Faral, Edmond: *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris 1958, S. 109–193.
- Marcus Fabius Quintilianus: *Institutionis oratoriae libri duodecim*. 2 Bde., hrsg. von Michael Winterbottom. Oxford 1970 (Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis).
- P. Vergili Maronis *Opera*. *Recognovit brevique adnotatione critica instruxit Roger A. B. Mynors*. Oxford 1969 (Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis).

### Sekundärliteratur

- Anderson, Elizabeth [u. a.] (Hrsg.): *Literarischer Stil. Mittelalterliche Dichtung zwischen Konvention und Innovation*. XXII. Anglo-German Colloquium Düsseldorf, Berlin/Boston 2015.
- Baumbach, Manuel/Bär, Silvio: *A Short Introduction to the Ancient Epyllion*, in: dies. (Hrsg.): *Brill's Companion to Greek and Latin Epyllion and Its Reception*, Leiden/Boston 2012, S. ix–xvi.

- Bauschke, Ricarda: Geschichtsmodellierung als literarisches Spiel. Zum Verhältnis von Geschichtswahrheit und gelehrtem Diskurs in Herborts ›Liet von Troye‹, in: Bertelsmeier-Kierst, Christa/Young, Christopher (Hrsg.): Eine Epoche im Umbruch. Volkssprachliche Literalität 1200–1300. Internationales Symposium in Cambridge vom 28.–31. März 2001, Tübingen 2003, S. 155–174.
- Bauschke, Ricarda: Strategien des Erzählens bei Herbort von Fritzlar. Verfahren interdiskursiver Sinnkonstitution und ihr Scheitern im ›Liet von Troye‹, in: Haubrichs, Wolfgang (Hrsg.): Erzähltechnik und Erzählstrategien in der deutschen Literatur des Mittelalters. Saarbrücker Kolloquium 2002, Berlin 2004 (Wolfram-Studien XVIII), S. 347–365.
- Bauschke, Ricarda: Die Edition von Herborts von Fritzlar ›Liet von Troye‹. Vorüberlegungen zum Projekt einer Neuauflage, in: Schubert, Martin (Hrsg.): Deutsche Texte des Mittelalters zwischen Handschriftennähe und Rekonstruktion. Berliner Fachtagung 1.–3. April 2004, Tübingen 2005 (editio 23), S. 119–131.
- Bauschke, Ricarda: Trojaroman (Benoit, Herbort, Konrad), in: Claassens, Geert H. M./Knapp, Fritz Peter (Hrsg.): Historische und religiöse Erzählungen, Berlin [u. a.] 2014 (Germania Litteraria Mediaevalis Francigena 4), S. 117–174.
- Bumke, Joachim: Die vier Fassungen der ›Nibelungenklage‹. Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik im 13. Jahrhundert, Berlin/New York 1996 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 8 [242]).
- Bumke, Joachim/Peters, Ursula (Hrsg.): Retextualisierung in der mittelalterlichen Literatur, Berlin 2005 (ZfdPh, Sonderheft zum Bd. 124).
- Bumke, Joachim/Peters, Ursula: Einleitung, in: dies. 2005, S. 1–5.
- Bumke, Joachim: Retextualisierungen in der mittelalterlichen Literatur, besonders in der höfischen Epik. Ein Überblick, in: ders./Peters 2005, S. 6–46.
- Campe, Rüdiger: Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung, in: Lethen, Helmut [u. a.] (Hrsg.): Auf die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften. Ein Reader, Frankfurt a. M./New York 2015 (Schauplätze der Evidenz 2), S. 106–136.
- Eigler, Ulrich: *Non enarrabile textum*. Servius und die römische Geschichte bei Vergil, in: *Aevum* 68 (1994), S. 147–163.
- Frick, Julia: *abbreviatio*. Zur historischen Signifikanz von Kürzungsfunktionen in der mittelhochdeutschen höfischen Epik des 13. Jahrhunderts. Eine Projekt-skizze, in: *PBB* 140 (2018), S. 23–50.
- Frick, Julia: Pluralisierung von Sinn. *Obscuritas* als textinterpretative Kategorie in Kommentar und Übersetzung der Frühen Neuzeit, in: Köbele/Frick, S. 413–435.
- Frick, Julia: *forma, materia, artificium*. Poetologische Formdiskurse und literarische ›Meisterschaft‹ im ›Tristan‹ Gottfrieds von Straßburg, in: dies./Coralie

- Rippl (Hrsg.): Dynamiken literarischer Form im Mittelalter, Zürich 2020 (Mediävistische Perspektiven 10), S. 13–30.
- Fuhrmann, Manfred: *Obscuritas*. Das Problem der Dunkelheit in der rhetorischen und literarästhetischen Theorie der Antike, in: Iser, Wolfgang (Hrsg.): *Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*, München 1966 (Poetik und Hermeneutik 2), S. 47–72.
- Gerok-Reiter, Annette: Individualität. Studien zu einem umstrittenen Phänomen mittelhochdeutscher Epik, Tübingen/Basel 2006 (Bibliotheca Germanica 51).
- Greber, Erika: Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik, Köln [u. a.] 2002.
- Hasebrink, Burkhard: Ambivalenz des Erneuerns. Zur Aktualisierung des Tradierten im mittelalterlichen Erzählen, in: Peters, Ursula/Warning, Rainer (Hrsg.): *Fiktion und Fiktionalität in den Literaturen des Mittelalters*, Jan-Dirk Müller zum 65. Geburtstag, München 2009 (Festschrift Jan-Dirk Müller), S. 205–217.
- Haug, Walter: Geheimnis und dunkler Stil, in: Assmann, Aleida/Assmann, Jan (Hrsg.): *Schleier und Schwelle*, Bd. 2: *Geheimnis und Offenbarung*, München 1998 (Archäologie der literarischen Kommunikation 5,2), S. 203–217.
- Henkel, Nikolaus: Kurzfassungen höfischer Erzähldichtung im 13./14. Jahrhundert. Überlegungen zum Verhältnis von Textgeschichte und literarischer Interessenbildung, in: Heinzle, Joachim (Hrsg.): *Literarische Interessenbildung im Mittelalter*. DFG-Symposion 1991, Stuttgart/Weimar 1993, S. 39–59.
- Henkel, Nikolaus: Reduktion als poetologisches Prinzip. Verdichtung von Erzählungen im lateinischen und deutschen Hochmittelalter, in: Holznagel, Franz-Josef/Cölln, Jan (Hrsg.): *Die Kunst der brevitatis*. Kleine literarische Formen des deutschsprachigen Mittelalters. Rostocker Kolloquium 2014, Berlin 2017 (Wolfram-Studien XXIV), S. 27–55.
- Herberichs, Cornelia: *Poetik und Geschichte*. Das ›Liet von Troye‹ Herborts von Fritzlar, Würzburg 2010 (Philologie der Kultur 3).
- Horster, Marietta/Reitz, Christiane (Hrsg.): *Condensing Texts – Condensed Texts*, Stuttgart 2010 (Palingenesia 98).
- Huber, Christoph: Wort-Ding-Entsprechungen. Zur Sprach- und Stiltheorie Gottfrieds von Straßburg, in: Grubmüller, Klaus [u. a.] (Hrsg.): *Befund und Deutung. Zum Verhältnis von Empirie und Interpretation in Sprach- und Literaturwissenschaft*, Tübingen 1979 (Festschrift Hans Fromm), S. 268–302.
- Huber, Christoph: Kristallwörtchen und das Stilprogramm der *perspicuitas*. Zu Gottfrieds ›Tristan‹ und Konrads ›Goldener Schmiede‹, in: Anderson [u. a.] 2015, S. 191–204.
- Klopsch, Paul: *Einführung in die Dichtungslehren des lateinischen Mittelalters*, Darmstadt 1980 (Das lateinische Mittelalter).

- Kellner, Beate: *daz alte buoch von Troye [...] daz ich ez welle erniuwen*. Poetologie im Spannungsfeld von ›wiederholen‹ und ›erneuern‹ in den Trojaromanen Herborts von Fritzlar und Konrads von Würzburg, in: Dicke, Gert/Eikermann, Manfred/Hasebrink, Burkhard (Hrsg.): *Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter*, Berlin 2006 (TMP 10), S. 231–262
- Kiening, Christian: Freiräume literarischer Theoriebildung. Dimensionen und Grenzen programmatischer Aussagen in der deutschen Literatur des 12. Jahrhunderts, in: DVjs 66 (1992), S. 405–449.
- Köbele, Susanne: Registerwechsel. Wiedererzählen, bibelepisch (›Der Saelden Hort‹, ›Die Erlösung‹, Lutwins ›Adam und Eva‹), in: Quast, Bruno/Spreckelmeier, Susanne (Hrsg.): *Inkulturation. Literarische Strategien bibelepischen Schreibens in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Berlin/Boston 2017 (Literatur – Theorie – Geschichte 12), S. 167–202.
- Köbele, Susanne/Frick, Julia (Hrsg.): *wildekeit*. Spielräume literarischer *obscuritas* im Mittelalter, Berlin 2018 (Wolfram-Studien XXV).
- Kraß, Andreas: *Geschriebene Kleider. Höfische Identität als literarisches Spiel*, Tübingen/Basel 2006 (Bibliotheca Germanica 50).
- Kuchenbuch, Ludolf: Einleitung, in: ders./Kleine 2006, S. 7–13.
- Kuchenbuch, Ludolf/Kleine, Uta (Hrsg.): ›Textus‹ im Mittelalter. Komponenten und Situationen des Wortgebrauchs im schriftsemantischen Feld, Göttingen 2006 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 216).
- Lauffer, Esther: Das Kleid der *triuwe* und das Kleid der Dichtung. *mære erniuwen* als Verfahren stilistischer Erneuerung bei Konrad von Würzburg, in: Anderson [u. a.] 2015, S. 157–175.
- Leidl, Christopher G.: Autor und Werk. Metaphern in der Konstitution literarischer Kategorien, in: Dictynna 2 (2005), S. 1–18.
- Linden, Sandra: *Exkurse im höfischen Roman*, Wiesbaden 2017 (MTU 147).
- Lutz, Eckart Conrad: Text und ›Text‹ – Wortgewebe und Sinngefüge. Zur Einleitung, in: ders. (Hrsg.): *Text und Text in lateinischer und volkssprachiger Überlieferung des Mittelalters*, Berlin 2006 (Wolfram-Studien XIX), S. 9–31.
- Munk Olsen, Birger: *L'étude des auteurs classiques latins aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles*. 6 Bde., Paris 1982/85/87/89/2009/14.
- Reitz, Christiane: Verkürzen und Erweitern – literarische Techniken für eilige Leser? Die ›Ilias Latina‹ als poetische Epitome, in: Hermes 135 (2007), S. 334–351.
- Rüdiger, Horst: *Pura et illustris brevitatis*. Über Kürze als Stilideal, in: Funke, Gerhard (Hrsg.): *Konkrete Vernunft*, Bonn 1958 (Festschrift Erich Rothacker), S. 345–372.

- Schmid, Elisabeth: Ein trojanischer Krieg gegen die Langeweile, in: Müller, Jan-Dirk/Harms, Wolfgang (Hrsg.): *Mediävistische Komparatistik*, Stuttgart/Leipzig 1997 (Festschrift Franz. J. Worstbrock), S. 199–220.
- Schmidt, Paul Gerhard: Die Kunst der Kürze, in: Stotz, Peter (Hrsg.): *Dichten als Stoff-Vermittlung. Formen, Ziele, Wirkungen. Beiträge zur Praxis der Versifikation lateinischer Texte im Mittelalter*, Zürich 2008 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 5), S. 23–40.
- Schnell, Rüdiger: Prosaauflösung und Geschichtsschreibung im deutschen Spätmittelalter. Zum Entstehen des frühneuhochdeutschen Prosaromans, in: Grenzmann, Ludger/Stackmann, Karl (Hrsg.): *Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter*, Stuttgart 1984 (Germanistische Symposien-Berichtsbände 5), S. 214–248.
- Schupp, Volker: ›Modus Liebinc‹, in: *VL 6* (1987), Sp. 630–632.
- Schwitzer, Raphael: *Umbrosa lux. Obscuritas* in der lateinischen Epistolographie der Spätantike, Stuttgart 2015 (Hermes Einzelschriften 107).
- Stolz, Michael: ›Tum‹-Studien. Zur dichterischen Gestaltung im Marienpreis Heinrichs von Mügeln, Tübingen/Basel 1996 (Bibliotheca Germanica 36).
- Wagner-Hasel, Beate: *Textus* und *texere*, *hyphos* und *hyphaein*. Zur metaphorischen Bedeutung des Webens in der griechisch-römischen Antike, in: Kuchenbuch, Ludolf/Kleine, Uta (Hrsg.): ›Textus‹ im Mittelalter. Komponenten und Situationen des Wortgebrauchs im schriftsemantischen Feld, Göttingen 2006 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 216), S. 15–42.
- Walde, Christine: Art. ›obscuritas‹, in: *HWRh 6* (2003), Sp. 358–368.
- Worstbrock, Franz Josef: Zur Tradition des Trojastoffes und seiner Gestaltung bei Herbot von Fritzlar, in: *ZfdA 92* (1963), S. 248–274.
- Worstbrock, Franz Josef: *Dilatatio 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 (Fortuna vitrea 16), S. 128–142.

### **Anschrift der Autorin:**

Dr. Julia Frick  
Universität Zürich  
Deutsches Seminar  
Schönberggasse 9  
CH – 8001 Zürich  
E-Mail: [julia.frick@ds.uzh.ch](mailto:julia.frick@ds.uzh.ch)

*Lina Herz*

## Auserzählen im Aventure-Modus

Noch einmal zum *erniuwen* in Konrads von Würzburg  
›Trojanerkrieg‹

*Abstract.* Zu Konrads im Prolog formuliertem Anspruch eine in Form und Gehalt brillante Meistererzählung über den Trojastoff schaffen zu wollen sowie zu seinem *erniuwen*-Begriff ist bereits viel gesagt worden. Diese Debatte resümierend wird im Folgenden versucht, an Konrads *erniuwen* eine weitere Dimension des Wiedererzählens aufzuzeigen. So scheint es nämlich, dass hier an den Generalthemen eines höfischen Epos schlechthin, nämlich *minne* und *strît*, die sequenziell erzählt werden und strukturierende, vor allem aber vernetzende Funktionen übernehmen, die Möglichkeit ergriffen wird, Binnenhandlungen oder Einzelepisoden auszuerozählen, um damit gleichzeitig strukturgebend für die Gesamthandlung zu sein.

Konrads von Würzburg ›Trojanerkrieg‹ als Mammutwerk zu bezeichnen, wäre wohl in allen literarischen Belangen – ob nun Länge, poetische Komplexität oder thematischer Gehalt – keine Untertreibung. Die mit vielen Nebenschauplätzen versehene Erzählung vom Untergang Trojas bricht nach gut 40.000 Versen ab, bis dahin ist aber erst gut ein Drittel der Geschichte erzählt. So schätzt Worstbrock (Worstbrock 2009, S. 155) nicht zu Unrecht auf Grundlage des Benoïtschen ›Roman de Troie‹, der Konrads Hauptquelle ist (zu den Quellen vgl. Lienert 1996, S. 30–34), dass der vollendete ›Trojanerkrieg‹ wohl einen sechsstelligen Versumfang gehabt haben könnte. Ein Roman von exorbitanter Größe, eine Meistererzählung aber im Sinne eines Metanarrativs?

Nichts anderes scheint der Autor zu beabsichtigen, folgt man seinen eigenen Auskünften im Prolog. *ein maere* zu dichten, *daz allen maeren ein her* [ist] und das wie *daz wilde tobende mer* (V. 234–236) erzählt, ist sein erklärtes Ziel, und insbesondere ein Aspekt ist daran gleich zu Beginn auffällig: Das *maere* soll ein *her* sein und die zweifache Lesart scheint hier kaum zufällig (vgl. dazu auch den Übersetzungsblog von Michael R. Ott zum ›Trojanerkrieg‹, [online](#)). Der Anspruch, eine in Form und artifizieller Ausführung nicht überbietbare Meistererzählung zu verfassen, die sich zum Herrn und damit gleichzeitig auch zum Vorbild aller seienden und künftigen Erzählungen mache, steht neben dem *maere* als das Heer, die Erzählung als eine sich formierende Armee, eine Kampfarmada, die alles niederwalzt. Diese kriegerische Lesart passt nicht nur zum Inhalt der Erzählung, dafür sprechen auch die sich anschließenden Verse:

ich wil ein maere tihten,  
daz allen maeren ist ein her.  
als in daz wilde tobende mer  
vil manic wazzer diuzet,  
sus rinnet unde fliuzeit  
vil maere in diz getihte grôz [...].  
(›Trojanerkrieg‹, V. 234–239)

Die Bildsprachlichkeit des Überflutens, in der für Konrad immer wieder beschriebenen, als besonderes Signum geltenden naturhaften Metaphorik, dem sogenannten geblühten Stil (vgl. Hübner 2000; Müller, 2006, Lechtermann 2008; Bleumer 2010; Gebert 2013; Laufer 2016; Friedrich 2018, Müller 2018a), unterstützt aber nicht nur die militärische Dimension der Selbstmotivation des Textes, sondern weist auch deutlich auf ein Zuviel hin. Denn wo etwas überflutet wird, ist zu wenig Raum, Platz, Kapazität, um es in Gänze zu erfassen; in der Konsequenz wird es überschwappen, verdrängen und zerstören. Das Spiel mit dem Zuviel scheint hier wiederum ein bewusstes, schließlich soll es, wie im Folgenden ausgeführt wird, ja genau darum gehen: das zerstörerische stoffliche Zuviel zu formieren und von vielen verschiedenen Geschichten in eine große zu führen, deren Verbindung

vor allem über Konrads poetischen Stil (vgl. dazu Laufer 2015) hergestellt und in Einklang gebracht wird. Zug zur Summe quantitativ und qualitativ. So könnte man wohl nicht unbegründet bereits an dieser Stelle von einem metanarrativen Bewusstsein über die eigene Erzählung sprechen. Die schon oft zitierte folgende Passage des Prologs, in der es um das *erniuwen* geht, kann diesen Eindruck zusätzlich stützen. So heißt es dort:

mîn herze in ganzen triuwen,  
daz ich ez welle erniuwen  
mit worten lûter unde glanz,  
ich bûeze im sîner brûche schranz,  
den kan ich wol gelîmen  
z'ein ander hie mit rîmen,  
daz er niht fürbaz spaltet.  
(Trojanerkrieg, V. 273–279)

Folgt man diesen durchaus programmatischen Aussagen, so zeigt sich, dass es einerseits um die geschickte Kompilation von Stoffen auch als Innovation geht (zum *compilatio*-Begriff Konrads vor allem: Kellner 2006, S. 250), was sich an den direkten Vorlagen Konrads zeigen ließe, aber andererseits auch um das ›Wie‹ des Zusammenstellens. Besonders kunstvoll und poetisch, nämlich *mit worten lûter unde glanz* (V. 275), sollen etwaige Brüche *mit rîmen* (V. 278) geleimt (V. 277) werden, auf dass sie nicht mehr aufbrechen mögen (V. 279). Eine *erniuwen*-Programmatik (zum *erniuwen* im ›Trojanerkrieg‹: Kellner 2006; Worstbrock 2009; Laufer 2015), die sich bei aller Handwerklichkeit der Metaphorik, die auch einer Profilierung des Dichters als Monteur und Reparatteur, vor allem wohl aber als Meister dienen kann, hier klar die Ästhetisierung und Poetisierung einer bereits bestehenden Textstruktur zur Aufgabe macht und stark auf das Schaffen einer Großerzählung *ze tiutscher worte schîne* (V. 306) ausgerichtet ist. Bis hier könnte man im Hinblick auf die Textmotivationsaussagen thesenhaft festhalten: Es soll nicht der Trojanische Krieg, sondern das Erzählen von Troja erzählt werden.

Diese Annahme stützt vor allem auch der erste Teil des Prologs – in der Forschung meist weniger berücksichtigt und als große *captatio benevolentiae* verstanden (Monecke 1968, S. 24; Ehlert 1988/89, S. 92; Kokott 1989, S. 258–261; Lienert 1996, S. 19–20) –, in dem Konrad die Frage diskutiert, welchen Sinn Erzählen heute noch habe, die Frage, mit der die gesamte Erzählung eingeleitet wird (V. 1): *Waz sol nû sprechen unde sanc?* Schon im ersten Vers also wird sowohl Dichtung als solche in ihrem sozialen Raum und in ihrer Funktion thematisiert als auch die Frage nach dem Wert von Erzählen gestellt. Was folgt, ist eine Gegenwartsanalyse, in der Konrad die Geringschätzung und Seltenheit wahrer Kunst anprangert und sich selbst mit der Nachtigall vergleicht, die auch ohne Publikum – nur aus Freude am Gesang – singe.

ich tæte alsam diu nahtegal,  
diu mit ir sanges dône  
ir selben dicke schöne  
195 die langen stunde kürzet:  
swenn über si gestürzet  
wirt ein gezelt von loube,  
sô wirt von ir daz toube  
gefilde lûte erschellet.  
200 ir dôn ir wol gefellet,  
durch daz er trûren stœret.  
ob si dâ nieman hœret,  
daz ist ir alsô mære,  
als ob ieman dâ wære,  
205der si vernemen kûnde wol.  
(Trojanerkrieg, V. 192–205)

Auch wenn sehr wohl mit zu bedenken ist, dass es sich um eine von Konrad nur zum Schein aufgerufene Kritik an der zeitgenössischen Literatur- und Kunstproduktion handelt, schließlich schreibt er selbst meisterhaft (V. 259) und nennt auch in der Folge seinen Mäzen Dietrich von Basel an dem Orte (V. 246-247) als einen Kenner wahrer Kunst, spielen bildungspessimistische Gegenwartsanalysen aber auch in anderen Texten Konrads eine Rolle und sind hier nicht neu. So thematisieren die ersten 200 Verse des ge-

samten Romans also nur das Erzählen selbst und den zeitgenössischen Literaturbetrieb, die Geschichte der Geschichte, die *historia*, spielt zunächst keine Rolle.

Ein gewichtiger Punkt im weiteren Verlauf des Prologs setzt das ›Wie‹ des Erzählens erneut ins Zentrum, wenn nicht die *materia* thematisiert wird, sondern die Erzählweise, die hier beabsichtigt wird: Das Geschehen von Troja soll als *âventiure* [...] *uf ein ende* (V. 310–311) gebracht werden und die zweifache Wortsemantik von *Aventiure* als ›Ereignis‹ und als ›Erzählung davon‹ scheint hier auch doppelt zu greifen (zur *Aventiure*-Semantik: Schnyder 2002; Wegera 2002; Lebsanft 2006; zur literarischen Dimension doppelter Wortsemantik: Bleumer 2006, Strohschneider 2006). Denn dass Konrad sich mit der Beschreibung der Geschichte als *Aventiure* deutlich in die Literaturtradition des höfischen Romans stellt (zum ›Trojanerkrieg‹ als höfischer Roman: Basler 1910; Cormeau 1979; Lienert 1996; Schulz 2010; Hübner 2014), zeigt sich auch am aufscheinenden Umgang mit den Hauptthemen der folgenden Erzählung.

So hat alles, was bis zu diesem Zeitpunkt erzählt wird, zunächst nichts mit dem Stoff zu tun, um den es eigentlich gehen soll. Zwar erfährt der Rezipient nach 269 Versen, dass *daz alte buoch von TROIE* (V. 269) *wider blüejen* (V. 271) soll, inhaltlich ist sonst fast nichts zu erfahren, was für einen Prolog auch zunächst nicht weiter ungewöhnlich ist. Ebenso wenig auffällig erscheinen die inhaltlichen Handlungsfelder, die dann aber doch im Prolog genannt werden: *minne* und *strît* – eine thematisch eher globale Einordnung, wenig innovativ und Basis nahezu jeder Geschichte. Interessant ist daran aber das Verhältnis, in das *minne* und *strît* zueinander gestellt werden: nämlich über Helena, die einzige Figur, die im Prolog genannt wird.

wie daz vil keiserliche wîp  
 HELÈNE manigen werden lîp  
 biz ûf den tôt versêrte  
 und waz man bluotes rêrte,  
 daz durch si wart vergozzen.  
 ir klârheit was geflozzzen

vür alle frouwen ûzerkorn.  
des wart vil manic lîp verlorn,  
der von ir minne tût gelac [...].  
(Trojanerkrieg, V. 312–320)

In der Helenafigur laufen die beiden großen Handlungsfelder des Textes zusammen, wenn ihre fatale Schönheit zur Liebe des Paris und zu ihrem kriegsauslösenden Raub führt (vgl. Lienert 1996, S. 310). Schon mit diesem Hinweis im Prolog ist die Meistererzählung benannt: In der Paris und Helena-Geschichte werden Liebe und Krieg praktisch eins, auch wenn die »programmatische Harmonisierung« (Lienert 1996, S. 310) von *minne* und *strît* eines höfischen Romans nicht aufgeht, denn sie ist im ›Trojanerkrieg‹ schlichtweg unmöglich. Wie ist diese Unmöglichkeit zu denken, wenn sie doch offensichtlich programmatisch ist? Der ›Trojanerkrieg‹ als *aventure*, als konzeptuelle Sollbruchstelle bzw. eben als Metanarrativ: als Erzählung, die einer bewährten Erzählweise folgt, dabei den literarischen Diskurs adaptiert, erweitert und erneuert, vor allem aber *a u s e r z ä h l t*? Das Beispiel der vier im ›Trojanerkrieg‹ erzählten Liebeshandlungen scheint dies besonders gut zu verdeutlichen, denn gerade an ihnen zeigt sich die agonale oder andersherum die harmonisierende Spannung von *minne* und *strît* so eindrücklich sowohl inhaltlich als auch strukturell.

In der Folge wird sich zeigen, dass alles, was sich im ›Trojanerkrieg‹ abspielt, genau von diesen beiden Seiten her bestimmt ist. Diese Leitthemen werden an einer Reihe von Minnepaaren und an einer endlosen Folge von Kampfsituationen in verschiedenen Variationen durchgespielt. Die *minne* bildet zunächst scheinbar eine Art Gegengewicht zur Größe des historisch-heroischen Stoffes, es wird sich herausstellen, dass sie den gleichen Gesetzen gehorcht wie Kampf und Krieg (vgl. Lienert 1996, S. 289). Auf eine Minnehandlung folgt strukturell ein *strît*, dabei folgen die zentralen Themen, die in beiden Komplexen verhandelt werden, immer dem gleichen Muster und stehen gleichzeitig auch für das Erzählen von Troja insgesamt: Auf Wettbewerb, Neid oder Gewinn folgen Ehrverletzung, Untreue oder das Verlassenwerden, sie führen zu Rache bis zur Wiederherstellung der *êre* bzw. der

endgültigen Zerstörung oder dem Untergang. Das changierende Erzählen von Minnehandlung und Kriegsszene im thematisch gleichen Syntagma erweist sich als Möglichkeit, ein Fallspektrum an Einzelerzählungen zu entfalten, diese zu parallelisieren und die »partielle Gleichförmigkeit« (Haferland 2015, S. 71) für den Gesamterzählzusammenhang fruchtbar zu machen.

So wird im ›Trojanerkrieg‹ abseits von Paris und Helena anhand von vier Paaren jeweils eine Liebeshandlung erzählt, die Untreue in immer gleicher Konstellation, nämlich Mann verlässt Frau zugunsten von anderer Frau, neu variiert (vgl. Kokott 1989, S. 277–280; Pfennig 1995, S. 110–120; Lienert 1996, S. 299; Haferland 2015; Zimmermann 2018). Gerahmt und eingebettet sind die Paarepisoden immer in verschiedene Kampf- und Streit-handlungen, wobei im Hintergrund ohnehin permanent das große Kriegsszenario aufscheint. Metastrukturell ergibt sich so eine Reihe von abwechselnden *minne*- und *strit*-Handlungen in der Abfolge: Paris und Oenone – Streit der Göttinnen; Jason und Medea – Erste Trojazerstörung; Achill und Deidamia – Rache an den Griechen (Entführung Helenas); Hercules und Deianira – Dritte Schlacht um Troja (Zweikampf Hector versus Achill).

Die Geschichte des ersten Minnepaares des ›Trojanerkrieg‹ übernimmt Konrad von Ovid (vgl. Lienert 1996, S. 40). Während die Liebesbeziehung zwischen Paris und der Nymphe Oenone dort rückblickend erzählt wird, wird sie hier in den Handlungsverlauf integriert. In bukolischer Idylle, während Paris das Vieh hütet, verlieben sich die beiden und diese Liebe wird einzig von Oenones berechtigter Furcht vor Paris' Untreue überschattet, auch wenn Paris ihr diese Furcht immer wieder nehmen kann. Trotz seiner Treueschwüre wird Paris Oenone verlassen und sie nach seiner Begegnung mit Helena sogar völlig vergessen. Durch die von Konrad hinzugefügte Eifersucht Oenones und die explizite Vorausdeutung auf Paris' bevorstehende Untreue wird so bereits das verbindende Thema der Liebeshandlungen insgesamt formuliert, wie sich in der Folge zeigen lässt: Jason wird Medea durch Kreusa ersetzt, Achill wird am Ende des ›Trojanerkrieg‹ – das liegt außerhalb des Konrad-Textes und wird nur »mager«

(Haferland 2015, S. 57) vom Fortsetzer erzählt – aus Staats- und Friedensrason Polixena zur Frau nehmen und nie zu Deidamia, die er eigentlich liebt und mit der er bereits ein Kind hat, zurückkehren. Und Hercules wird seine Frau Deianira für seine Jugendliebe Iole verlassen. Dass all diese Geschichten etwas eint, ist offensichtlich, und dass Konrad mit ihnen etwas zeigen will, lässt sich vor allem daraus schlussfolgern, dass keine davon in Konrads Hauptquelle von Benoît vorkommt (vgl. Haferland 2015, S. 57). Das ist besonders interessant, weil Benoît die höfische Liebesthematik überhaupt erst in den Trojastoff in seinem Roman eingeführt hat, bei ihm die Sitzengelassenen Oenone und Deidamia aber nicht vorkommen, ebenso wenig Jasons Geliebte Kreusa, über Hercules Liebesleben wird gar nichts erzählt. Die Angst der Frauen vor dem untreuen Mann sowie die Tatsache, dass die Männer tatsächlich stets gehen und eine andere Frau nehmen werden (vgl. Zimmermann 2018), führt Konrad neu in die Geschichte ein. Dies erscheint dabei insofern für das Gesamtnarrativ von Bedeutung, als dass sich so – bei allen sonstigen Unterschiedlichkeiten der vier einzelnen Liebesgeschichten – die Möglichkeit ergibt, die zentralen Themen der Trojageschichte, nämlich Untreue und ihre leidbringenden Auswirkungen, immer wieder neu zu erzählen und präsent zu machen bzw. auf die Erzählzeit hin gedacht auch präsent zu halten, so sind etwa alle vier Liebespaare in ihrer Konstellation von Anfang an defizitär. Geschichten vom Scheitern, falsches, allenfalls scheinbares Gelingen oder schlichtweg das Nicht-Gelingen – so Worstbrock (2009) – sind nicht nur ein erzählerisches Problem des gesamten Romans, sondern auch dessen handlungslogische Begründung: der – wenn man so will – Bauplan des *erniuwens* einer Untergangserzählung (vgl. vor allem Worstbrock 2009, S. 165, mit Bezug auf die Minnepaare Kellner 2010, S. 104–115; Gebert 2013, S. 34–35; 370–371; Haferland 2015). So weit, so bis zu diesem Punkt bekannt und damit zurück zur Ausgangsfrage: Was ist im Hinblick auf eine mögliche Erzählkonzeption als Meistererzählung daran nun interessant?

Konrad nutzt das Auserzählen einerseits sehr verschiedener, aber andererseits grundständig thematisch und in der groben Struktur immer gleicher Liebeshandlungen, um das Verhältnis von der gesetzmäßigen narrativen Gleichheit von Krieg und Liebe auszuloten, und dies – so zumindest seine deklarierte Absicht im Prolog – in der Handlungsform einer bekannten Erzählweise, der Aventure nämlich. Dies zeigt sich geradezu mustergültig bei zentralen Beschreibungsweisen höfisch-epischen Erzählens: Vor allem ist Konrads besonderer Stil, der Schein und Glanz seines »blühenden Verfahrens« (Müller 2006, S. 293), im Hinblick auf Struktur und Ausführung des ›Trojanerkrieg‹ immer wieder diskutiert worden, gerade weil dieser den Kontrast zu Untergang und Katastrophe, die ja eigentlich erzählt werden sollen, besonders deutlich hervortreten lässt (vgl. Hasebrink 2002, S. 210). Es ist der Ästhetisierungsbegriff, der hier immer wieder Verwendung findet, gemeint ist damit das höfische Erzählen, in dem Konrad die Ritterwelt in ein kunstvolles, hoch poetisches »Gemälde aus Farben und eine Sinfonie von Klängen« (Müller 2006, S. 293) verwandelt.

Gerade diese sprachliche Fülle und Exzellenz bei gleichzeitiger Fatalität des Geschehens lässt einerseits an eine Poetik des Zerfalls glauben, die den Sinn des Glanzes als entscheidendes Moment der Überdeckung von Sinndefiziten versteht (vgl. Monecke 1968; Cormeau 1979; tendenziell auch Haug 1992, S. 351, 357–363; Worstbrock 1996, S. 284). Weniger kontrovers scheinen andererseits die jüngeren Überlegungen zur Ästhetik Konrads als Sinnstiftung, wenn sich durch diese spezielle und eben nicht ausschließlich vom Überbietungsgestus getriebene Beschreibungskunst eine Vieldeutigkeit zeige, der es gelingt, die thematische Pluralität von Antikem, Geistlichem und Weltlich-Höfischem changieren zu lassen, und sich gerade so Sinnbezüge vervielfältigen (vgl. Hasebrink 2002, S. 216).

Dies lässt sich besonders deutlich an der naturhaften Beschreibsprache der Liebeshandlungen zeigen, während gleichzeitig das Liebesschicksal bzw. dessen Konsequenz geradezu naturalistisch-eindrücklich dargestellt wird (zur Naturalisierung bei Konrad: Gebert 2013, S. 504–517): Bei Paris und

Oenone ist es der *locus amoenus* der bukolischen Idylle, bei Jason und Medea die Minne als Krankheit und als naturhaftes bzw. naturgewaltiges Ereignis, Achill ringt um die sexuelle Erfüllung seiner Liebe zu Deidamia oder Hercules erliegt letztlich einem qualvollem Todeskampf.

Diese völlig unterschiedlichen Handlungen teilen sich die wuchtige sprachliche Ausprägung, das ist höfisches Erzählen auf höchstem Niveau und gerade hier sind die großen Plusstellen Konrads im Vergleich zu seinen direkten Vorlagen. Das Zuviel des Stoffes wird hier zusätzlich mit einem vermeintlichen Zuviel in der Ausführung versehen, es zeigt sich eine »Überfülle des Sichtbaren« (vgl. dazu insgesamt auch Müller 2018b, S. 184), mit der Konsequenz, dass die »vollständige Visualisierung« dessen, was gerade beschrieben und erzählt wird, offenbar »gezielt obskur« (Bleumer 2010, S. 217) wird. Die »Überpointierung der Sichtbarkeit« (Bleumer 2010, S. 212) ruiniert dann die Sichtbarkeit selbst. »Die Menge von Informationen, die sich in einem Kanal übermitteln läßt, wird bei ihrer Übersteigerung problematisch, denn dann beginnt der quantitative Informationszuwachs den Informationswert zu vernichten« (Bleumer 2010, S. 120). Wird die Wahrnehmung so übersteuert (so argumentiert auch Gebert 2013, S. 487) bzw. – um im Bild des Prologs zu bleiben – überflutet, passt sich das in die Gesamterzählung insgesamt gut ein: Die Präsenz der unvermeidbaren Katastrophe scheint so permanent auf. Dies ist aber nur eine, die poetologische Seite der metanarrativen Anlage des ›Trojanerkrieg‹.

Weniger beachtet wird bislang die thematische Vielfalt aventiurehaften höfischen Erzählens, an der sich Konrad gerade durch die exkurshaften Episoden auch stark intertextuell abarbeitet (vgl. Lienert 1996, S. 206–207). Diese ermöglichen ihm eben nicht nur, viermal Liebe sprachlich illuminiert und höfisch-episch meisterhaft zu erzählen, sondern sehr souverän das gesamte Register höfischen Lebens in den literarischen Topoi der Epik abzubilden und so Aventiure immer wieder als narratives Strukturmerkmal und nicht als tendenziell offene lexikalische Einschreibung (vgl. Friedrich 2018, S. 290) aufzurufen und einzubringen. Bei Paris und Oenone zeigt sich

dies beispielsweise in der Liebesgartensequenz, wenn Paris die Ewigkeit der Liebe der beiden in einen Baum einritz, in der Achill und Deidamia-Episode ist es vor allem das Spiel um die Identität Achills zwischen heroischem Krieger und Minnequalen erleidendem Ritter bei Hof (zur doppelten Heldenidentität des Achill: Sieber 2002; Barton 2009; Gebert 2013, S. 504–517; Schneider 2016) und bei der Hercules und Deianira-Episode wäre der Vater-Tochter-Schwiegersohn-Konflikt (Quinlan 2013) um die einstige Wigerung des Euratius, seine Tochter Iole mit Hercules zu verheiraten, zu nennen, der zunächst wenig mit der eigentlichen Episode zu tun hat, in dem aber eine typische Brautwerbungsschwierigkeit als Thema noch eingeholt und auserzählt werden kann. Besonders deutlich lassen sich diese höfisch-literarischen Topoi an der Argonauten-Episode um Jason und Medea aufzeigen, denn dort wird die Geschichte vom Goldenen Vlies »zu einer Urzene ritterlicher Aventure umgestaltet« (Schulz 2010, S. 292). Denn dass es Konrad offensichtlich um den Konnex von ritterlichem Abenteuer und höfischer Liebe geht, zeigt sich allein dadurch, dass er gegen seine Vorlagen die Auslösung der Argonautenfahrt aus genau dieser Erzählmotivation heraus perspektiviert. Während in den antiken Texten und noch bei Benoît Pelias Jason losschickt, um das Goldene Vlies zu holen, weil er seinetwegen um die eigene Herrschaft fürchtet, erzählt Herbort von Fritzlar, dass sich Pelias durch Jasons Ruhm in seiner Ehre zurückgesetzt fühle und ihn deshalb loswerden wolle. Konrad synthetisiert diese Peliasfigur mit dem Thetis-Ehemann Peleus, der durch Jason die Fama des eigenen Sohnes Achill in Gefahr sieht und Jason bei der Ehre packt, indem er betont, dass derjenige, der das goldene Fell des Widders, der *von wilder âventure* (V. 6688) dorthin gelangt sei, erringen könne, der ruhmreichste Mann der Welt sein könnte. Durch diesen Ehrkonflikt, der gleichzeitig deutlich mit dem Haupt Handlungsstrang um Achill verleimt wird, wird Jason als Aventureuritter freigesetzt, er wird als *hübsche[r] betschelier* (V. 9565) beschrieben, als vollendeter höfischer Ritter und schöner Mann (vgl. Schulz 2010, S. 299; Müller 2018a, S. 300). Als solcher in die Geschichte eingeführt, scheint

dann auch nicht mehr verwunderlich, dass Jason während der Aventurefahrt auch noch gegen wilde Ochsen und einen Drachen siegreich kämpfen muss, bis er dann allerdings recht unspektakulär und nur mit Medeas magischer Hilfe das Vlies erlangen kann (zur Medeafigur: Lienert 1989; Hasebrink 2002; Sieber 2008; Müller 2018a). Mit heroischer Stärke lässt sich das Vlies allerdings nicht erringen, die Aventure hat von Anfang an einen Makel, der sich in der Liebesbeziehung zu Medea verdoppelt, insofern sie zumindest in ihrem Anfang von Lug und Trug um den Erwerb des Goldenen Vlieses beeinflusst sowie das Kräfte- und Handlungsverhältnis des Paares von Beginn an außer Kraft gesetzt ist.

Es ließen sich noch weitere Punkte aufzeigen, die die Anlage der Episode als Aventurefahrt verdeutlichten, stets bleibt aber klar, dass Konrad hier mit all diesen Referenzen insofern spielt, als dass Jason eben nicht der heldenhafte Heilsbringer, nicht Witwenröster, Situationsklärer, Wahrer von Recht- und Gerechtigkeit ist, wie es die Aventure Ritter der Helden- und Artusepen in der Regel sind. Der Keim der Katastrophe ist hier von Anfang an eingegeben, der glückliche Ausgang der Geschichte ist in Anbetracht des Handlungsrahmens insgesamt nicht möglich, aber eben auch nicht notwendig.

Dies lässt sich auch am *strît*, dem zweiten höfisch-epischen Generalthema des Textes demonstrieren, Aventure ganz stilgemäß am mehrfach erzählten, musterhaften Zweikampf.

Ein Beispiel bietet die Figur des Hector, die – so will es der Handlungsverlauf der Geschichte – erst mit Beginn der kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen Griechenland und Troja stärker in den Fokus des Geschehens rückt. Dabei ist metastrukturell nicht nur interessant, dass Hector als kriegerischer Agent stets antagonistisch zu Achill entworfen bzw. abwechselnd eine kriegerische Handlung von ihnen erzählt wird. Zunächst erfolgt in zwei längeren Erzählpassagen die Installation der beiden ersten Kriegsmänner und ihrer jeweiligen Parteien: Nach der ausführlichen Einführung Hectors als perfekter Krieger und Heros, ein Status, der ihn zum perfekten

Anführer der Trojaner macht, liegt der Fokus auf Achill, der erst von Deidamia getrennt und trickreich überzeugt werden muss, ins Kriegsgeschehen einzugreifen. In den dann folgenden Schlachtenpassagen werden Hector und Achill als Krieger insofern gespiegelt, als dass immer eine richtungsweisende Aktion des einen – unterbrochen von Schlachtgetümmel oder ganz anderen Handlungssträngen (z. B. durch die Hercules und Deianira-Episode) – auf die des anderen folgt. So gelingt es auch, eine ausgleichende, tendenziell neutrale Erzählhaltung im Hinblick auf beide Parteien zu schaffen, eine Tendenz, die sich auch deutlich an der Erzählerfigur des ›Trojanerkrieg‹ insgesamt aufzeigen lässt (vgl. Lienert 1996, S. 261–268).

So wird in den drei von Konrad erzählten Schlachten (während der Ausführungen zur dritten Schlacht endet der Text in V. 40424) je eine Zweikampfhandlung Hectors, abseits seiner Kämpfe gegen Achill, auserzählt. Während der ersten Schlacht tötet Hector Protheselaus, in der zweiten Patroclus und in der dritten Schlacht Meriôn. Was diese Beschreibungen eint, ist inhaltlich der jeweilige Turnierablauf, es wird zunächst tjestiert und Hector siegt im darauffolgenden Schwertkampf am Boden, indem er den Gegner erschlägt. Dass diese Kampfszenen aufs Engste miteinander verknüpft sind, liegt nicht nur am gemeinsamen Protagonisten, sondern vor allem daran, dass hier stark wiederholend, fast gleichlautend erzählt wird:

**Hector gegen Protheselaus**

dô kam er z' im gerennet  
vil snellicliche, als ob er flüge.  
man seit, daz er daz swert ûz züge  
mit sîner ritterlichen hant.  
kopf unde helmes nasebant  
schriet er enzwei dem künige wert,  
alsô daz im daz scharpfe swert  
durch stahel und durch houbet dranc  
und im zetal durch beide sanc  
biz ûf sîn ellentrîche Brust:  
dâ von wuohs im toetlich verlust  
und endelôser smerze,

**... gegen Patroclus**

HECTOR mit blanker hende wert  
ûz sîner scheiden ein guot swert,  
daz lûter sam ein spiegel schein.  
den KRIECHEN durch daz ahselbein  
sluoc er zetal entwerhes,  
daz sînes edeln ferhes  
ein wunder wart gehertet  
in einer guoten smitten:  
PATROCLUS wart enmitten  
enzwei dâ mite gespalten.  
den klâren wolgestalten  
HECTOR des tôdes dô beriet,

**... gegen Meriôn**

HECTOR, der künic lobelich,  
was überkreftic sîner maht,  
dâ von er in ze tôde faht  
mit sîner ellentrîchen hant:  
er sluoc in ûf daz nasebant  
des helmes mit der klingem,  
daz im entwerhes dringen  
daz swert begunde durch den kopf,  
diu stirne wart im und der schopf  
sô gar verschrôten überal,  
daz des helmes boden und diu schal  
des hirnes fielen ûf daz gras

## Herz: Auserzählen

sîn küeneclichez herze,  
und endelöser smerze,  
sîn küeneclichez herze,  
daz in den êren bluote,  
spielt im HECTOR, der guote,  
in sînem klâren lip enzwei.

(*Trojanerkrieg*, V. 26022–37)

ros unde man er dô verschriet  
mit eime grimmedlichen slage.

(*Trojanerkrieg*, V. 30981–95)

und MERIÛN erstorben was,  
ê daz diu waeren beide  
gefallen zuo der heide.

(*Trojanerkrieg*, V. 36568–82)

Die parallelen Konstruktionen der hier aufgezeigten Beispiele der Tötung im Kampf stehen jedoch in jeweils unterschiedlichen Rahmungen, die auch etwas mit der Episode selbst, vor allem aber mit der Metastruktur des Textes zu tun haben. Die Ähnlichkeiten der Beschreibungen scheinen an diesem Punkt kaum zufällig, denn dadurch wird eine Vergleichbarkeit evozierende Projektionsfläche für die Hectorfigur geschaffen, über die dann immer andere Facetten des Helden inszeniert werden können. Vor allem wird so aber am Gesamtnarrativ des immer stärker herannahenden Untergangs Troja gearbeitet: So steht bei der Tötung des Protheselaus zunächst die Installation der Heldenfigur Hector im Vordergrund. Auch wenn er vorher schon in die Handlung eingegriffen hat, wird er hier als erster Kriegsmann quasi neu und durchweg positiv skizziert. Der Nennung seines Namens folgt in dieser Episode stets eine auszeichnende Attribuierung, so wird er als *der reine* (V. 25924), *der hōchgeborne* (V. 25927), *der küene helt* (V. 25968, 26052, 26081), *der guote* (V. 26036) bezeichnet, hinzu kommt eine ausführliche Beschreibung seiner kostbaren und prächtigen Ausrüstung sowie die Gleichsetzung mit dem Löwen: Er führt diesen nicht nur als Wappentier (*daz er den lōuwen fuorte, / daz was im wol gemaeze. / sō frech und alsô raeze / wart nie grimmer lōuwe als er*, V. 25970–73), sondern verfügt auch über dessen Eigenschaften wie kämpferische Exorbitanz bei uneingeschränkter Redlichkeit. Der Kampf Hectors in der zweiten Schlacht gegen Patroclus ist insofern programmatischer, als dass so bereits die finale agonale Figuration Achill versus Hektor erzeugt wird, während die anderen beiden Gegner Hectors eher für die grundsätzliche Opposition Griechen versus Trojaner stehen. Die zugeschriebenen Anlagen Hectors sind hier

dementsprechend gedreht: Aus dem guten, reinen, kühnen trojanischen Königssohn wird Hector, *der strîtegerende man* (V. 30825), *der aller tugenden list / in sîme herzen truoc begraben* (V. 30952–53) und dessen kriegesisches Handeln *wart der schade bitter* (V. 30956). Die sich anschließende Klage des trauernden Achill um seinen Verwandten unterstützt zusätzlich diesen Eindruck bezüglich Hectors Funktion in dieser Episode. Aber auch wenn Hector in diesem Zweikampf eine andere Rolle zugeschrieben wird – hier ist er eindeutig der Widersacher –, geht es kaum um die gut / böse-Opposition im Hinblick auf die sich bekriegenden Parteien. Nachdem Hector Patroclus zwar *mit eime grimmeclichen slage* (V. 30995) getötet hat, balanciert der Erzähler dies sogleich wieder aus:

man seit, daz im HECTOR, der helt,  
den harnasch abe dem lîbe züge,  
daz wil ich hân für eine lüge,  
daz er sîn hete niht gegert,  
swie doch vil manger marke wert  
sîn glanz gesmîde waere.

(Trojanerkrieg, V. 31010–15)

Diese permanente Nicht-Positionierung des Erzählers auf eine Seite bzw. seine ausgleichenden Bemerkungen in Bezug auf beide Lager sind klares Signum der Erzählhaltung im ›Trojanerkrieg‹ insgesamt. Vielmehr wird die Ausweglosigkeit der Situation schon hier aufgezeigt, am Ende wird keine Figur nur ›gut‹ oder nur ›böse‹ sein können; eine Kriegserzählung, die im Falle Trojas ja von Beginn an stark durch Katastrophe und Untergang motiviert ist, könnte dies kaum konfigurieren, gleichwohl aber die krisenhafte Zuspitzung und die sich verdichtende Eskalation über Handlung und Akteure steuern.

Diese klimaktische Tendenz zeigt sich besonders deutlich im Beispiel der dritten Schlacht, dort erschlägt Hector Meriôn im Zweikampf. Anders als bei den vorher genannten Beispielen geht diesem Zweikampf voraus, dass Hector um seinen in der Schlacht gefallenen Halbbruder Cassibilân trauert und er zornerfüllt Rache für dessen Tod nehmen will. Hector, nun

wieder mit den Zusätzen *helt* (V. 36563) oder *künic lobelich* (V. 36568) beschrieben, erschlägt Meriôn im hier topisch angelegten Modus des Heldenzorns (vgl. Millet 2011): [*HECTOR*] *îlte ûf in mit zorne hin / alsam ein tobesühtic man* (V. 36554–55). Denn auch wenn die Tötungsbeschreibung wieder ganz parallel zu den vorherigen erfolgt, ist hier doch die Diktion deutlich martialischer: Der Kopf wird *verschrôten* (V. 36577), *diu schal des hirmes* (V. 36578–79) fällt zu Boden. Der Krieg hat nun Spuren hinterlassen.

Interessant an dieser Zusammenschau ist, dass die Zuspitzung der gesamten Erzählung, die mehr und mehr der Katastrophe entgegengeht, immer von einer Figur ausgehend und jeweils über nahezu gleiche Sequenzen gesteuert wird. Das über Figur, Syntagma des Kampfes und sprachliche Analogien miteinander verflochtene Netzwerk der gleichen, aber strukturell relativ weit voneinander entfernt erzählten, Zweikämpfe Hectors zeigt sich in allen drei Schlachten. Dass sich hieran vielleicht noch stärker als in den tendenziell episodisch abgeschlossenen Liebeshandlungen die strukturelle Entwicklung der Geschichte insgesamt aufzeigen lässt, wird nicht nur durch den Protagonisten als wiederkehrende Figur in einer schon einmal erzählten Sequenz möglich, sondern auch durch die sich handlungstechnisch zuspitzende Kriegssituation. Die planvolle Struktur und Verfasstheit scheint sich auch am Beispiel aventurehafter Zweikampfschilderungen, also auch am *strît*, dem zweiten Generalthema des Textes, zu manifestieren und zu bestätigen.

Ebenso wie die Liebeshandlungen zeigt das Beispiel der Zweikämpfe Hectors die erzählerische Arbeit am Untergang, dem Metathema des Trojastoffs, auf, denn gerade wenn Untergangsgeschichten selten Entwicklungspotenzial im Hinblick auf Handlungsspielräume und Figuren haben, bieten sie im Gegenzug dafür große erzählerische Perspektivierungsmöglichkeiten: diverses und differenziertes Auserzählen des unendlichen Immergleichen.

Welche Möglichkeiten dies im Hinblick auf Konrads *erniuwen* als metatextuelle Erzählkonzeption im Bewusstsein zwischen epischer Tradition,

stofflicher Renovation und Sprachkunst eröffnet, zeigen die hier angeführten Beispiele höfisch-strukturierenden Erzählens zu *minne* und *strît*, all dies lässt sich aber bereits dem Erwartungshorizont des Prologs entnehmen: Die Tradition, in die sich Konrad stellt, und um was es ihm geht, hat er dort aufgezeigt und ist allen Dimensionen seines im Prolog formulierten Anspruchs an die Erzählung nachgekommen. Und vielleicht braucht das *maere* dann auch nicht zwangsläufig ein Ende, weil Aventure unbegrenzt zu erzählen weiß. Beim tendenziell unendlich Immergleichen einer Untergangserzählung wäre dann das Ende des Konrad'schen Textes kein schlecht gewähltes, die letzten Verse konstatieren lakonisch:

ouch sach man si [die Kämpfenden, L.H.]  
beswaeren  
sêr an ir grôzen ritterschaft,  
wan ir werlichiu kraft  
in tet dô vil ze leide  
ûf der gebliemten heide.

(Trojanerkrieg, V. 40420–24)

Und ohne Konrad hier zu einem postmodernen Autor des bewussten Fragments machen zu wollen, erzählt er doch bewusst um des Erzählens willen von Minne und Krieg als kulturellen Konstanten allen menschlichen Seins: »[d]er Sinn ist das Erzählen, Konrads ›Trojanerkrieg‹ ein Metaroman. Das ist textspezifisch« (Lienert 2018, S. 340.) So ist möglicherweise genau diese Kontextualisierung von kulturellen Realitäten im Hinblick auf die Generalthemen, die stets – und dies eben im Roman selbst sichtbar gemacht – Aktualisierungsprozessen unterworfen sind, die Konrad eigene Spezifik des *erniuwen* (vgl. dazu Friedrich 2007): das Auserzählen zwischen sinnstiftender Übersteigerung und thematischer Aktualität als Übertragungsmöglichkeit, als (eine weitere) Dimension des Wiedererzählens.

So wird die Nachtigall aus dem Prolog, die auch singt, wenn niemand mehr zuhört, vielleicht kein Ende finden können, wenn es doch immer weitergeht, zumindest wird sie es nicht müssen. Wenn Worstbrock in seinen Überlegungen zum Wiedererzählen des ›Trojanerkrieg‹ über Konrad von

Würzburg resümiert, dieser habe sich stets als Autor einer *historia* gesehen und »die wahre Geschichte gewährleisten wollen«, sei aber schließlich »doch nur der brillante Erfinder eines neuen Trojaromans geworden« (Worstbrock 2009, S. 173), wäre doch im Hinblick auf die hier angestellten Überlegungen zu fragen, inwieweit so ein stoff-, struktur- und umsetzungsbe-wusster wie in der poetischen Ausführung und Gestaltung brillanter Er-finder von überzeitlichen Troja-Aventiuren sichtbar wird, der qua Stoff eben nicht endorientiert erzählen muss, sondern prozessual, unabschließbar-episodenhaft, gewissermaßen paradigmatisch und ohne Ende erzählen kann.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Konrad von Würzburg: Trojanerkrieg und die anonym überlieferte Fortsetzung. Kritische Ausgabe von Heinz Thoelen und Bianca Häberlein, Wiesbaden 2015 (Wissensliteratur im Mittelalter 51).
- Le Roman de Troie de Benoît de Sainte Maure. Traduction et présentation par Emmanuèle Baumgartner, Paris 1987 (Bibliothèque médiévale 10/18).
- Herbort von Fritzlar, Liet von Troye. Hg. von Ge. Carl Frommann, Quedlinburg/Leipzig 1837 (Nachdruck Amsterdam 1966).

### Sekundärliteratur

- Basler, Karl: Konrads von Würzburg ›Trojanischer Krieg‹ und Benoîts de Ste. Maure ›Roman de Troie‹, Berlin 1910.
- Bleumer, Hartmut: Im Feld der *aventure*. Zum begrifflichen Wert der Feldmetapher am Beispiel einer poetischen Leitvokabel, in: Dicke/Eikermann/Hasebrink 2006, S. 347–367.
- Bleumer, Hartmut: Zwischen Wort und Bild. Narrativität und Visualität im ›Trojanischen Krieg‹ Konrads von Würzburg (mit einer kritischen Revision der Sichtbarkeitsdebatte), in: ders. (Hrsg.): Zwischen Wort und Bild. Wahrnehmungen und Deutungen im Mittelalter, Köln 2010, S. 109–156.
- Barton, Ulrich: *Manheit* und *minne*. Achills zweifache Erziehung bei Konrad von Würzburg, in: Lähnemann, Henrike (Hrsg.): Dichtung und Didaxe. Lehrhaftes Sprechen in der deutschen Literatur des Mittelalters, Berlin 2009, S. 189–204.

- Cormeau, Christoph: Quellenkompendium oder Erzählkonzept? Eine Skizze zu Konrads von Würzburg ›Trojanerkrieg‹, in: Grubmüller, Klaus (Hrsg.): Befund und Deutung. Zum Verhältnis von Empirie und Interpretation in Sprach- und Literaturwissenschaft, Tübingen 1979, S. 303–319.
- Dicke, Gerd/Eikermann, Manfred/Hasebrink, Burkhard (Hrsg.): Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter, Berlin/New York 2006 (TMP 10).
- Gebert, Bent: Mythos als Wissensform. Epistemik und Poetik des ›Trojanerkriegs‹ Konrads von Würzburg, Berlin 2013 (Spectrum Literaturwissenschaft 35).
- Ehlert, Trude: Zu Konrads von Würzburg Auffassung vom Wert der Kunst und von der Rolle des Künstlers, in: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft 5 (1988/1989), S. 79–94.
- Friedrich, Udo: Diskurs und Narration. Zur Kontextualisierung des Erzählens in Konrads von Würzburg ›Trojanerkrieg‹, in: Müller, Jan-Dirk (Hrsg.): Text und Kontext. Fallstudien und theoretische Begründungen einer kulturwissenschaftlich angeleiteten Mediävistik, München 2007 (Schriften des Historischen Kollegs 64), S. 99–120.
- Friedrich, Udo: Wilde Aventure. Beobachtungen zur Organisation und Desorganisation des Erzählens in Konrads von Würzburg ›Trojanerkrieg‹, in: Köbele/Frick 2018, S. 281–295.
- Haferland, Harald: Die Kontingenz der Innenwelt. Liebesbetrug in Konrads von Würzburg ›Trojanerkrieg‹, in: Meyer, Matthias/Sager, Alexander (Hrsg.): Verstellung und Betrug im Mittelalter und in der mittelalterlichen Literatur, Göttingen 2015 (Aventiuren 7), S. 53–73.
- Hasebrink, Burkhard: Rache als Geste. Medea im ›Trojanerkrieg‹ Konrads von Würzburg, in: Meyer, Matthias/Schwiewer, Hans-Jochen (Hrsg.): Literarische Leben. Rollenentwürfe in der Literatur des Hoch- und Spätmittelalters, Tübingen 2002 (Festschrift Volker Mertens), S. 209–230.
- Haug, Walter: Literaturtheorie im deutschen Mittelalter, 2., überarbeitete und erweiterte Aufl., Darmstadt 1992.
- Hübner, Gert: Lobblumen. Studien zur Genese und Funktion der ›Geblühten Rede‹, Tübingen 2000 (Bibliotheca germanica 41).
- Hübner, Gert: Der künstliche Baum. Höfischer Roman und poetisches Erzählen, in: PBB 136 (2014), S. 415–471.
- Kellner, Beate: *daz alte buoch von Troye...daz ich ez welle erniuwen*. Poetologie im Spannungsfeld von ›wiederholen‹ und ›erneuern‹ in den Trojaromanen Herborts von Fritzlar und Konrads von Würzburg, in: Dicke/Eikermann/Hasebrink 2006, S. 231–262.
- Kellner, Beate: Konrads von Würzburg ›Trojanerkrieg‹. Kontinuitäten und Diskontinuitäten zwischen Antike und Mittelalter, in: Poetica 42 (2010), S. 81–116.

- Köbele, Susanne/Frick, Julia (Hrsg.): *wildekeit*. Spielräume literarischer *obscuritas* im Mittelalter, Berlin 2018 (Wolfram-Studien XXV).
- Kokott, Hartmut: Konrad von Würzburg. Ein Autor zwischen Auftrag und Autonomie, Stuttgart 1989.
- Laufer, Esther: Das Kleid der *triuwe* und das Kleid der Dichtung. *maere erniuwen* als Verfahren stilistischer Erneuerung bei Konrad von Würzburg, in: Andersen, Elizabeth [u. a.] (Hrsg.): Literarischer Stil. Mittelalterliche Dichtung zwischen Konvention und Innovation. XXII Anglo-German Colloquium Düsseldorf, Berlin 2015, S. 157–175.
- Laufer, Esther: *Mit Worten lüter unde glanz*. Metapoetics in Konrad von Würzburg's ›Trojanerkrieg‹, London 2016 (Bitshell Series of Dissertations 45).
- Lebsanft, Franz: Die Bedeutung von altfranzösisch *aventure*. Ein Beitrag zu Theorie und Methodologie der mediävistischen Wort- und Begriffsgeschichte, in: Dicke/Eikermann/Hasebrink 2006, S. 311–337.
- Lechtermann, Christina: Figuren der Abhebung. Schillerndes Erzählen im ›Trojanischen Krieg‹, in: Wenzel, Horst (Hrsg.): Deixis und Evidenz, Freiburg 2008 (Rombach-Wissenschaften, Reihe Scenae 8), S. 43–64.
- Lienert, Elisabeth: Helena – Thematisches Zentrum von Konrads von Würzburg ›Trojanerkrieg‹, in: Jahrbuch der Oswald-von Wolkenstein-Gesellschaft 5 (1988/89), S. 409–420.
- Lienert, Elisabeth: Geschichte und Erzählen. Studien zu Konrads von Würzburg ›Trojanerkrieg‹, Wiesbaden 1996 (Wissensliteratur im Mittelalter 22).
- Lienert, Elisabeth: *wildekeit* und Widerspruch. Poetik der Diskrepanz bei Konrad von Würzburg, in: Köbele/Frick 2018, S. 323–341.
- Millet, Victor: Zornige Helden?, in: Keller, Johannes (Hrsg.): Mittelalterliche Heldenepik. Literatur der Leidenschaften. 11. Pöchlerner Heldenliedgespräch, Wien 2011 (Philologica Germanica 33), S. 137–147.
- Monecke, Wolfgang: Studien zur epischen Technik Konrads von Würzburg. Das Erzählprinzip der *wildekeit*. Mit einem Geleitwort von Ulrich Pretzel, Stuttgart 1968 (Germanistische Abhandlungen 24).
- Müller, Jan-Dirk: *schîn* und Verwandtes. Zum Problem der ›Ästhetisierung‹ in Konrads von Würzburg ›Trojanerkrieg‹. Mit einem Nachwort zu Terminologie-Problemen der Mediävistik, in: Dicke/Eikermann/Hasebrink 2006, S. 287–307.
- Müller, Jan-Dirk: Häutungen und neue Kleider. Zum ›wilden‹ Subtext der Medea-Episode in Konrads von Würzburg ›Trojanerkrieg‹, in: Köbele/Frick 2018, S. 297–322. [Müller 2018a]
- Müller, Jan-Dirk: Überwindern – überwildern. Zur Ästhetik Konrads von Würzburg, in: PBB 140 (2018) S. 172–193. [Müller 2018b]
- Ott, Michael: Tronajerkrieg ([online](#))

- Pfennig, Martin: *erniuwen*. Zur Erzähltechnik im Trojaroman Konrads von Würzburg, Frankfurt a. Main [u. a.] 1995 (Europäische Hochschulschriften, Rh 1: Deutsche Sprache und Literatur 1537).
- Quinlan, Jessica: Vater, Tochter, Schwiegersohn. Die erzählerische Ausgestaltung einer familiären Dreierkonstellation im Artusroman französischer und deutscher Sprache um 1200, Heidelberg 2013 (Studien zur historischen Poetik 7).
- Schneider, Amut: *jâ, zwâre ich bin Achilles*. Identität und Narration im ›Trojanerkrieg‹ Konrads von Würzburg, in: Grenzmann, Ludger/Hasebrink, Burkhard/Rexroth, Frank (Hrsg.): *Geschichtsentwürfe und Identitätsbildung am Übergang zur Neuzeit. Paradigmen personaler Identität*, Bd. 1, Berlin 2016 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen 41), S. 266–286.
- Schnyder, Mireille: *Âventiure? waz ist daz?* Zum Begriff des Abenteurers in der deutschen Literatur des Mittelalters, in: *Euphorion* 96 (2002), S. 257–272.
- Schulz, Armin: Das Goldene Vlies und das mythische Außerhalb des Höfischen. Narrative Spekulationen über das Andere von Minne und Aventure in Konrads von Würzburg ›Trojanerkrieg‹, in: Däumer, Matthias/Gerok-Reiter, Annette/Keuder, Friedemann (Hrsg.): *Unorte. Spielarten einer verlorenen Verortung. Kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Bielefeld 2010 (Mainzer Historische Kulturwissenschaften 3), S. 291–310.
- Sieber, Andrea: *daz frouwen cleit nie baz gestount*. Achills Crossdressing im ›Trojanerkrieg‹ Konrads von Würzburg und in der ›Weltchronik‹ des Jan Enikel, in: Bennewitz, Ingrid/Kasten, Ingrid (Hrsg.): *Genderdiskurse und Körperbilder im Mittelalter. Eine Bilanzierung nach Butler und Laqueur*, Münster 2002 (Bamberger Studien zum Mittelalter 1), S. 49–76.
- Sieber, Andrea: *Medeas Rache. Liebesverrat und Geschlechterkonflikte in Romanen des Mittelalters*, Köln [u. a.] 2008 (Literatur – Kultur – Geschlecht 46).
- Strohschneider, Peter: *âventiure-Erzählen und âventiure-Handeln. Eine Modellskizze*, in: Dicke/Eikermann/Hasebrink 2006, S. 377–383.
- Wegera, Klaus-Peter: *mich enhabe diu âventiure betrogen*. Ein Beitrag zur Wort- und Begriffsgeschichte von *âventiure* im Mittelhochdeutschen, in: Ágel, Vilmos (Hrsg.): *Das Wort. Seine strukturelle und kulturelle Dimension*, Tübingen 2002 (Festschrift Oskar Reichmann), S. 229–244.
- Worstbrock, Franz Josef: Der Tod des Hercules. Eine Problemskizze zur Poetik des Zerfalls in Konrads von Würzburg ›Trojanerkrieg‹, in: Haferland, Harald/Mecklenburg, Michael (Hrsg.): *Erzählungen in Erzählungen. Phänomene der Narration in Mittelalter und Früher Neuzeit*, München 1996 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur), S. 273–284.
- Worstbrock, Franz Josef: Die Erfindung der wahren Geschichte. Über Ziel und Regie der Wiedererzählung im ›Trojanerkrieg‹ Konrads von Würzburg, in: Peters,

- Ursula/Warning, Rainer (Hrsg.): Fiktion und Fiktionalität in den Literaturen des Mittelalters, Paderborn 2009 (Festschrift Jan-Dirk Müller), S. 155–173.
- Zimmermann, Julia: Eifersucht. Konfigurationen triangulären Begehrens im ›Trojanerkrieg‹ Konrads von Würzburg, in: Poetica 49 (2017/18), S. 64–91.

**Anschrift der Autorin:**

Dr. Lina Herz  
Ruhr-Universität Bochum  
Germanistisches Institut  
Universitätsstr. 150  
44801 Bochum  
E-Mail: [lina.herz@rub.de](mailto:lina.herz@rub.de)

*Florian Kragl*

## *Dilatatio materiae?*

### Heldensage latein im ›Waltharius‹

*Abstract.* Die germanistische Forschung zum Wiedererzählen konzentriert sich seit einigen Jahrzehnten intensiv darauf, wie Stoffe aus ganz verschiedenen Zusammenhängen – nicht selten herstammend aus dem französischen Romanerzählen des 12. Jahrhunderts – in (mittelhoch-)deutsche Sprache gebracht werden. Ungleich seltener hat man sich damit befasst, wie das Wiedererzählen im ›benachbarten‹ lateinischen Bereich funktioniert, noch seltener damit, was geschieht, wenn dort genuin ›volkssprachliche‹ Stoffe verarbeitet werden. Diese Forschungslücke – am Beispiel des ›Waltharius‹ – ein Stück weit zu füllen, ist das Anliegen dieses Beitrags. Im Vergleich dieses spezifischen Modus eines lateinischen Wiedererzählens mit dem ›deutschen‹ Wiedererzählen vor allem des 12. und 13. Jahrhunderts treten die Charakteristika sowohl des lateinischen als auch des deutschen Wiedererzählens umso deutlicher hervor. Poetische Bereiche, die im Folgenden bedacht werden, sind in Anlehnung an die lateinischen Poetiken des Hochmittelalters sowie an den bisherigen Forschungsdiskurs zum Wiedererzählen: Stil und Ornat, Deskription und Digression sowie Probleme der Handlungslogik.

#### **1. Einleitung**

›*Dilatatio materiae*‹ lautet bekanntlich der Titel eines epochemachenden Aufsatzes von Franz Josef Worstbrock (Worstbrock 1985), der sich anschickt, die Poetik des deutschen Romanerzählens des 12. und 13. Jahrhunderts zu umreißen; in seinem knapp 15 Jahre jüngeren Beitrag zum ›Wiedererzählen‹ (Worstbrock 1999) werden die zentralen Überlegungen nochmals aufgegriffen und präzisiert. Der Kerngedanke der beiden Aufsätze ist dieser:

Wenn die deutschen Dichter vorliegende ›Materien‹ traktieren – in erster Linie französische Artusromane des mittleren und späteren 12. Jahrhunderts (Chrétien), daneben auch antike Stoffe (›Roman d’Eneas‹ mit Vergils ›Aeneis‹ als Nebenquelle) –, tun sie dies im Wesentlichen auf Grundlage jener poetischen Strategien, die in den lateinischen Poetiken des 12. und 13. Jahrhunderts normativ vorgegeben werden. Diese Schulpoetiken richten sich nicht an den volkssprachlichen Bereich, sondern beschäftigen sich primär mit der Frage der poetischen Behandlung vorgegebener Stoffe in mittellateinischer Dichtung. Der präzise Vergleich der deutschen Romane mit ihren französischen (und antiken) Vorlagen aber legt nahe, dass die deutschen Dichter dennoch diesen Maximen folgen wollten und gefolgt sind. Dass in der volkssprachlichen Dichtung diese Strategien zur Anwendung kommen, die in zeitgenössischen lateinischen Poetiken gleichsam kodifiziert sind, ist, soweit ich sehe, heute ebenso unstrittig wie die Beobachtung, dass dieses Wiedererzählen im Bereich der Volkssprache einigen Eigengesetzlichkeiten unterliegt, die den resultierenden Texten ein typisches Profil geben.

Charakteristisch für dieses ›Wiederzählen‹ im Sinne Worstbrocks ist, dass die poetische Energie gleichsam punktuell eingesetzt wird. Die Dichter arbeiten nicht an makrostrukturellen Phänomenen wie Handlungsgang oder weiter ausgreifenden Problemen der Motivationslogik, sondern sie ändern, wenn sie ihre Vorlage – die ja nie ungeformte Materie, sondern selbst schon poetisch geformt ist – nacherzählen und (in der Regel auch) übersetzen, fast ausschließlich am Detail. Worstbrocks Kardinalfall ist der ›Erec‹ Hartmanns von Aue im Vergleich zu dessen Vorlage, ›Erec et Enide‹ Chrétiens de Troyes. Handlungsgang und Handlungsfügung bleiben völlig unangetastet, sodass sich, abgesehen von wenigen geänderten oder neu dazugekommenen Figurennamen, eine Zusammenfassung des französischen Romans von einer des deutschen bei mittlerer Auflösung des Inhaltsreferats praktisch nicht unterscheidet. Auch der Stil<sup>1</sup> – worauf Worstbrock allerdings nicht eingeht – bleibt im Wesentlichen unverändert, was daran

liegen wird, dass mit dem Import des ›Erec‹ zugleich auch ein Import der neuen Kunstform des höfischen Erzählens in die deutschsprachigen Gebiete stattfindet und es also kontraproduktiv wäre, wenn Hartmann den Stil vehement umgekrempelt hätte: Versform und Reimstruktur bleiben erhalten, der rhetorische Ornat ist vergleichbar, doch auch komplexere semantische Konzepte wie jenes des Hofes oder des Ritters werden prinzipiell übernommen, wenn sie auch im Detail modifiziert erscheinen (können).

Diese Notizen machen überdeutlich, dass man die deutschen Romanentwürfe durchaus nicht Neuschöpfungen nennen kann. Nicht minder verkürzend aber wäre es, die deutschen Romane ›Übersetzungen‹ im modernen Sinne zu nennen. Trotz aller Ähnlichkeiten und Identitäten zwischen den französischen und den deutschen Romanen gibt es eine Reihe von Änderungen, die Hartmann und seine deutschen Dichterkollegen bewusst oder halbunbewusst vorgenommen haben und denen Worstbrock mit seinem Begriff vom ›Wiedererzählen‹ ein griffiges Label gegeben hat. Ins Wort gefasst ist damit, dass nicht (oder nur passagenweise) Wort für Wort oder Vers für Vers übersetzt, dass daneben aber, wo immer es sich anbietet, frei nach-erzählt wird. Die Lizenzen der Bearbeitung sind nicht gleichmäßig über die textuellen Ebenen verteilt, sondern funktional gebunden: Im Wesentlichen ohne Änderung bleiben Handlungsfolge und Handlungsreferat, und wo die mittelalterlichen Dichter ihre Originaltreue betonen, rekurren sie auf diese stofflichen Größen. Geändert wird an den retardierenden Passagen: an Deskriptionen und (im weiteren Sinne) Digressionen, die aufgeschwellt, ausgearbeitet oder manchmal auch überhaupt erst neu installiert werden.

Diese Technik vermag Worstbrock mit den lateinischen Poetiken der Zeit zu synchronisieren, und dass damit die Bearbeitungstechnik der deutschen Romandichter zentralmotivisch erfasst ist, steht heute, soweit ich sehe, außer Zweifel. Nicht minder evident ist, dass dieses punktuelle Eingreifen auch gleichsam indirekte Auswirkungen auf makrostrukturelle Belange hat – in erster Linie auf solche der Figurenkonstitution, der Handlungsführung und des hermeneutischen Angebots. In dem Maße nämlich,

wie Eingriffe punktuell z. B. eine Figur oder ein *setting* ausführend beschreiben oder (in der Regel in Erzählerrede) kommentieren, laufen sie – mit oder ohne Absicht<sup>2</sup> – immer wieder Gefahr, frühere oder spätere Elemente des Textes zu irritieren. Gerade darin, dass die Eingriffe häufig die Tendenz zum Superlativischen haben – der beste Ritter, die schönste Dame, der grünste Wald, die glänzendste Burg –, liegt ein erhebliches Risiko, insofern diese charakteristische *adaptation courtoise*, die die frühere Forschung als reinen Dienst am Original sehen wollte (z. B. Huby 1968; Kritik bei Worstbrock 1985, S. 1f.), sehr leicht das axiologische Gleichgewicht eines Textes aus dem Lot zu bringen vermag.<sup>3</sup> Wo beispielsweise dieselbe oder eine analoge deskriptive Energie und Modalität für Pro- und Antagonisten verwandt wird, droht ein Text, dessen ganze Tektonik auf Agonalität aufruhrt, handlungslogisch zu kollabieren (vgl. Kragl 2012), weil starre Konzepte von Figur und Erzählwelt latent in Frontstellung stehen zu einer dynamisch sich entfaltenden Handlung.

Ich erinnere an einen besonders drastischen Fall: die hartmannsche Installation von 80 Witwen in der *Joye de la curt*. Bei Chrétien gibt es diese Witwen nicht; Hartmann erfindet sie, wohl um – im Grunde ist es eine erweiterte *descriptio* – das Leid und die Not zu illustrieren, die Mabonagrins sonderbare *coutume* auslöst. Die 80 Witwen waren die 80 Frauen jener Ritter, die bei der *Joye de la curt* ihr Leben lassen mussten und deren Köpfe rund um den Baumgarten aufgespießt sind. Die Witwen sind alle in derselben Trauer befangen, alle tragen sie schwarze Trauerkleidung: Statistinnen eines düsteren Ambientes, nicht mehr. Punktuell ist diese Installation schlüssig und dient dem Zweck der Szenenbildung nicht schlecht. Zum Problem werden diese Witwen dadurch, dass sich Erec und Mabonagrins – der Schlächter ihrer Männer – im und nach dem Kampf versöhnen und nun ein umfassendes Happy End auf Brandigan und später am Artushof walten will. In ein solches wollen sich die 80 Witwen nicht gut einfügen, denn davon, dass man ihre Männer (deren Köpfe?) bestattet, wird ihr Leid nicht zerstreut.

Hartmann hätte diese Witwen einfach vergessen können, und es scheint nicht unwahrscheinlich, dass ihm ein größerer Teil seines Publikums darin gefolgt wäre. Doch diese billige Lösung weist der Text ab. Hartmann lässt Erec die Witwen an den Artushof bringen, und dort nehmen sich Artus und Erec dieser Witwen an, die inzwischen das Frauengemach bevölkern. Die Lösung bringt eine rhetorische Pointe; Artus sagt, vor den Witwen, zu Erec:

»Êrec, lieber neve mîn,  
dû solt von schulden immer sîn  
geprüset unde gêret,  
wan dû hâst wol gemêret  
unsers hoves wünne.  
swer dir niht guotes gînne,  
der enwerde nimmer mêre vrô.«  
(>Erec<, V. 9944–50)

Wenn man diese zentrale Aussage spiegelt, heißt das: Wer nicht fröhlich wird, vergönnt Erec nicht das Glück, das ihm obwaltet. Was bleibt den Witwen also anders übrig, als sich in die Freude einzufinden? Sie werden festlich neu eingekleidet, die Trauer wird zugedeckt: ein typischer höfischer Kompromiss, der alles Schale und Ambigue mit dem Mantel der *courtoisie* verhängt. Wenn man diesem und vergleichbaren Handlungsproblemen nachsinnt, bekommt der axiologische Kosmos des höfischen Romans schnell Risse oder droht gar einzustürzen. Dass es zum Einsturz nie kommt, dafür tragen die Erzähler Rechnung, die diese Probleme so offensiv kaschieren, wie sie sie in die Handlungen werfen. Sie sind als Irritationen greifbar; teils sind sie mit Absicht eingetragen, teils zufällig entstanden, teils bereichern sie die Romane um zusätzliche poetische Angebote, teils scheinen sie einfach nur störend. Dominant aber werden sie niemals.

Worstbrocks Arbeiten – und die Germanistik scheint ihm auch darin nach wie vor zu folgen – insinuierten, dass mit diesem wiedererzählenden Modus ein zentrales Charakteristikum des hochmittelalterlichen oder gar des mittelalterlichen Dichtens überhaupt beschrieben sei, und zwar ungeachtet einer gedachten Grenze zwischen Latinität und Volkssprache (vgl. Worst-

brock 1985, S. 9–12 und 27–30). Tatsächlich weist die höfische Romanliteratur in genau diese Richtung, sodass man auch den zuletzt beschriebenen Systemfehler als einen typisch mittelalterlichen verbuchen möchte. Natürlich sind davon solche poetischen Phänomene radikal unterschieden, die nicht auf das Wiedererzählen eines vorgegebenen Handlungszusammenhangs zielen, sondern aus vorliegenden (z. B.) Episoden eine neue Handlung formen. Chrétien de Troyes, der anonyme Dichter des ›Nibelungenlieds‹ – man könnte ihn einen ›deutschen Chrétien‹ nennen, der freilich keine nennenswerte Nachfolge gefunden hat –, der Stricker mit seinem ›Daniel‹, Heinrich von dem Türlin mit der ›Krone‹, später vielleicht Dichter wie der Pleier – sie haben nicht oder nicht nur wiederzählt, sondern wesentlich auch eine neue Handlung, eine neue Geschichte komponiert. Wo immer aber eine Handlungsfolge wiedererzählt wird, und in der einstmals so genannten ›Blütezeit‹ ist das die Norm, scheint der von Worstbrock beschriebene Modus zu herrschen. Gefahr dieser Perspektive ist, dass die Charakteristik eines volkssprachlichen, deutschen Wiedererzählens, wie wir es in den höfischen Romanen des späteren 12. und 13. Jahrhunderts beobachten können, in der Allgemeingültigkeit einer Poetik des Wiedererzählens unterzugehen droht. Nicht an ihrer Brisanz verloren hat also die leise Warnung von Ernst Robert Curtius, die freilich nicht auf die moderne Forschung (die es da noch nicht gab), sondern auf die Poetiken des Hochmittelalters gemünzt ist:

Für die lateinische Dichtungstheorie um 1200 stellen sich die Dinge also so dar: die Kunst des Dichters hat sich in erster Linie an der rhetorischen Behandlung seines Stoffes zu bewähren; dabei kann er zwischen zwei Verfahren wählen: entweder zieht er die Sache kunstvoll in die Länge oder er macht sie möglichst kurz. Die Sinnlosigkeit dieser so über Gebühr verallgemeinerten Anweisung scheint den Theoretikern nicht ins Bewußtsein getreten zu sein. (Curtius 1948/93, S. 482; zit. auch bei Bezner 2005, S. 205)

Dies ist der Punkt, an dem das vorliegende Experiment ansetzt. Während nämlich die Evidenz für Worstbrocks ›Wiedererzählen‹ im deutschen Romanerzählen regelrecht erdrückend ist, scheint es mir durchaus nicht

ausgemacht, dass dieses gleichsam konservative, die poetische Energie punktuell konzentrierende Wiedererzählen eine universale ›mittelalterliche‹ Geltung beanspruchen darf. In anderen Bereichen der mittelalterlichen Dichtung stellt es nur eine von mehreren verfügbaren Optionen dar, die man zwar auch ›Wiedererzählen‹ nennen mag, die aber mit ungleich größeren poetischen Lizenzen begabt sind. Dass es sich dabei auch um kategoriale Unterschiede handelt, zeigt sich daran, dass man Worstbrocks ›Wiedererzählen‹ unreflektiert mit ›Übersetzen‹ glossieren kann (»Hartmann übersetzt Chrétien's ›Erec‹« wäre eine gängige literarhistorische Aussage), während man diese anderen Phänomene des ›Wiedererzählens‹, deren Betreiber wesentlich freier und dann auch im Detail ganz anders mit ihren Stoffen operieren, ›Übersetzungen‹ kaum nennen würde.

Es ist diese These, die ich im Folgenden exemplarisch ausfalten möchte. Das gewählte Beispiel ist zu Worstbrocks ›Erec‹ gegensätzlich programmiert: Im Zentrum stehe der ›Waltharius<sup>4</sup>‹ und damit ein Text, in dem nicht eine ›fremde‹ Materie ›verdeutscht‹ wird, sondern in dem eine (mutmaßlich auch) in deutscher Sprache umlaufende Heldensage in lateinische Hexameter gegossen wird. Auch dies ist eine Art des Wiedererzählens. Doch ist sie von dem Wiedererzählen, das zwischen dem französischen und dem deutschen Erec-Roman vermittelt, so grundverschieden, dass das Beispiel dazu angetan sein mag, jenes sozusagen worstbrocksche ›Wiedererzählen‹ wo nicht in neuem Lichte erscheinen zu lassen, so doch völlig neu zu kontextualisieren. Am Beispiel des ›Waltharius‹ sei also überlegt, welchen Modalitäten des ›WeiterDichtens‹ und ›AndersErzählens‹ ein vernakulärer Stoff ausgesetzt ist, wenn er in vergilischen Hexametern traktiert wird.

Es steht außer Frage, dass die so beschriebene Thesenbildung einem literarhistorischen Laborversuch gleichkommt. Der Grund dafür liegt in der schwierig zu fassenden literarhistorischen Position des ›Waltharius‹ (vgl. Berschin 1968, S. 17–31), die das Folgende nochmals unsicherer macht als ›gewöhnliche‹ literarhistorische Arbeit an alten, mittelalterlichen Gegenständen. Die erhaltenen Handschriften definieren eine Zeitspanne vom

letzten Drittel des 10. bis ins 15. Jahrhundert.<sup>5</sup> Entstanden ist er vermutlich in St. Gallen im 9. oder 10. Jahrhundert, vielleicht hat ihn Ekkehart I. verfasst, vielleicht auch nicht.<sup>6</sup> Der Entstehungskontext bleibt opak, von einer literatursoziologischen, kultur- oder sozialgeschichtlichen Situierung gar nicht zu reden. Nur dass der ›Waltharius‹ über einige Zeit ein beliebter Schultext blieb und war, können wir der Überlieferung mit einer gewissen Sicherheit entnehmen.

Damit ist immerhin eine der Voraussetzungen zu plausibilisieren, die die folgende Argumentation tragen: dass nämlich der ›Waltharius‹ vor dem Hintergrund einer ähnlichen Schulbildung wohl entstanden, sehr sicher aber rezipiert worden ist, wie man ihn – nach Worstbrocks Arbeiten – auch für die deutschen höfischen Romane annehmen darf. Zwar sind die lateinischen Poetiken, die Edmond Faral zusammengetragen und erstmals gründlich untersucht hat (Faral 1923), allesamt jünger als der ›Waltharius‹, aber nichts scheint mir ernsthaft dagegen zu sprechen, dass deren wichtigste Prinzipien (*dilatatio* bzw. *amplificatio*, aber auch, wenngleich deutlich randständiger, *abbreviatio*) schon in den Jahrhunderten davor, nämlich seit der Spätantike (Curtius 1948/93, S. 481–484; Worstbrock 1985, S. 28–30), bereits Geltung im Schulunterricht hatten, zumal die Poetiken ihrerseits intensiv auf (spät-)antike Vorbilder rekurrieren, die auch in den Jahrhunderten davor ständig im Umlauf waren (Horazens ›Ars poetica‹, ›Rhetorica ad Herennium‹). Die Persistenz der lateinischen Bildungstradition steht dafür Bürge.

Voraussetzungsreicher ist die Frage, woher und wovon der Autor des ›Waltharius‹ seinen poetischen Ausgang genommen hat.<sup>7</sup> Dass es so etwas wie eine Walthersage gegeben hat, wird man annehmen dürfen. Davon zeugen neben dem ›Waltharius‹ der fragmentarisch erhaltene altenglische ›Waldere‹ genauso wie die (stoffgeschichtlich weiter entfernten) mittelhochdeutschen Fragmente von ›Walther und Hildegund‹ sowie Anspielungen auf diese Sage in anderen Zeugnissen vornehmlich der germanischen Heldendichtung und Heldenepik (›Nibelungenlied‹, ›Thidrekssaga‹). Wir

wissen aber nicht, was genau dem Walthariusdichter vorlag, ob ihm überhaupt etwas vorlag, oder ob er nicht vielmehr auf Basis mündlicher Dichtung operiert hat. Die Heldensage ist vor ›Nibelungenlied‹ und Dietrichepik nur in Ausnahmen (im deutschen Bereich im ›Hildebrandslied‹) aufgeschrieben und kodifiziert, im Übrigen scheint sie sich ganz auf dem Feld des mündlichen Dichtens und mündlichen Tradierens abzuspielen.

Wenn wir also das Wieder-, Neu-, Anders- oder Umerzählen des ›Waltharius‹ beschreiben wollen, müssen wir uns dessen bewusst sein, dass bereits die Annahme, dass es sich um ein Wiedererzählen dergestalt gehandelt habe, dass eine fertige Geschichte ohne makrostrukturelle Eingriffe in eine andere Sprache gebracht und neu poetisch behandelt wird, eine hypothetische ist. Die konkrete Vorlage des ›Waltharius‹ fehlt und wir wissen noch nicht einmal präzise, wie die Walthersage des früheren Mittelalters ausgesehen haben könnte. Betrachten wir freilich die erhaltenen Heldendichtungen abseits des ›Nibelungenlieds‹ und dessen evident episodentartige Struktur, dazu noch Zeugnisse wie des Marners Spruch über heldenepische Erzählstoffe (dazu Kragl 2013, S. 2–10), liegt nichts näher, als dass auch eine germanische Walther-Dichtung jenes episodentartige, kompakte Aufmaß hatte, wie wir es im Plot des ›Waltharius‹ heute greifen können, und dass der ›Waltharius‹ einen spezifischen Modus des lateinischen Wiedererzählens einer vernakulären ›Materie‹ repräsentiert.

So wahrscheinlich diese Grundannahme sein mag, bleibt das Experiment dennoch ein Vergleich mit etwas, das irgendwann sehr wahrscheinlich existent war, heute aber verloren und nur noch tentativ zu erschließen ist. Wir können diesen Vergleich nur führen, indem wir uns eine hypothetische Vorstellung davon machen, was gewesen sein könnte, und den ›Waltharius‹ dann vergleichend gegen diese Folie werfen. Immerhin liefert uns die erhaltene Heldendichtung und -epik aber eine einigermaßen konzise Vorstellung, wie eine Walther-Dichtung des 9. oder 10. Jahrhunderts ausgesehen haben möchte, zumal die poetischen Strukturen der Heldendichtung und -epik in vielfacher Hinsicht – Stoffe, Geschichten, Form, Stil,

Figurenzeichnung, Handlungsführung – von enormer Langlebigkeit sind. Wie die Konturen dessen, was da gewesen sein könnte, ausgesehen haben mögen, wird im Folgenden zu entwickeln sein, wobei die basale Unsicherheit, die diese Hypothesenbildung prägt, für jede poetische Kategorie neu und im Einzelnen zu verhandeln ist.

## 2. Stil und Ornat

›Stil‹ ist ein literaturwissenschaftlicher Gummibandbegriff. Er kann charakteristische Details der poetischen Gestaltung – z. B. den Wortschatz oder rhetorische Tropen – genauso benennen wie den Habitus eines Textes, eines Autors, eines Genres oder gar einer Epoche im Ganzen. Insofern taugt er nicht als präzise analytische Kategorie. Allerdings deutet seine hartnäckige Omnipräsenz darauf hin, dass in dieser enigmatischen Gemengelage etwas (im Wortsinne) Wesentliches verborgen liegt. Insbesondere die Sprunghaftigkeit des Stilbegriffs von mikrostrukturellen Feinheiten zum Reden über das große Ganze möchte ein Indiz dafür sein, dass der Eindruck, den ein Text (ein Autor, ein Genre etc.) hinterlässt, von diesen Feinheiten maßgeblich bestimmt wird und dass die Ähnlichkeit verschiedener poetischer Entwürfe nicht zuletzt auch daran bemessen wird. Daraus leite ich die Lizenz ab, in den folgenden Absätzen über Stilphänomene des Wiedererzählens zu handeln, diese Verhandlung aber am Kleinklein des rhetorischen Ornats zu führen. Dass ich dabei den Stilbegriff weit fasse – im Wesentlichen als Genrestil, nie als Autorstil –, ist oben bereits gesagt.<sup>8</sup>

Das ›klassische‹ Wiedererzählen rechnet damit, dass zwischen den älteren, vorliegenden Gestaltungen eines Stoffes und seiner wiedererzählenden Neugestaltung keine grobe stilistische oder gar eine grundlegende generische Differenz besteht. Dies gilt für die Beispiele der lateinischen Poetiken des Hochmittelalters genauso wie für das Verhältnis der französischen zu den deutschen höfischen Romanen des 12. und des angehenden 13. Jahrhunderts. Wenn in den Poetiken darüber nachgedacht wird, wie ein antiker

Stoff wieder neu behandelt werden könnte, ist die stilistische Vorgabe das Latein der späten Republik und der frühen Kaiserzeit, also im Wesentlichen das Latein Vergils; wenn hinwiederum Hartmann den Erec-Roman Chrétien wiedererzählt, tut er dies im Modus des höfischen Romans. Die Sache ist so offensichtlich, dass sie hier nicht eigens ausgeführt zu werden braucht; ich erinnere beispielhaft nur an das charakteristisch höfische Vokabular (das teils aus dem Französischen importiert oder lehnübersetzt wird), an Versmaß und Reim, nicht zuletzt aber an charakteristische Techniken des rhetorischen Schmucks (vor allem auch das sprachliche Bildwerk, also Metaphern), die diese Romane entschieden prägen. Hartmann schreibt keinen Chrétien, der Autorstil ist ein ganz anderer. Aber in grobkörnigerer Auflösung ist eine stilistische Nähe, die man in der Forschung traditionell als ›höfisches‹ Erzählen auf den Begriff bringt, gegeben (nach wie vor grundlegend für diese Prozesse der Adaptation ist die Studie Pérennec 1984).

Beim ›Waltharius‹ ist dies radikal anders. Seine Vorlage – ob dies nun eine konkrete Walther-Dichtung oder ein Sammelsurium an Walther-Dichtungen gewesen sei, spielt keine Rolle – wird mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit ein germanisches Heldenepos in stabreimenden Langzeilen gewesen sein. Im 9. oder auch im 10. Jahrhundert ist anderes nicht denkbar, denn germanische Heldendichtung ist bis zu dieser Zeit nur in dieser Form belegt. Die altenglischen ›Waldere‹-Fragmente,<sup>9</sup> überliefert um 1000 – das Gedicht könnte auch älter sein (man weiß das nicht) –, stützen nicht nur diese Annahme, sie vermitteln auch einen Eindruck davon, wie so eine Dichtung (und sei es in einem althochdeutschen Dialekt) ausgesehen haben könnte. Erhalten haben sich lediglich zwei Fragmente, deren eines (man nennt es das ›erste‹) 32, das andere (›zweite‹) 31 Verse zählt, wobei die jeweils ersten und letzten Verse unvollständig sind. Die Partien sind so kurz, dass man sie noch nicht einmal mit Sicherheit an eine bestimmte Position des Handlungsverlaufs stellen kann. Sicher ist, dass beide im Kampfkontext anzusiedeln sind. Im ›ersten‹ Fragment spricht

jemand, vielleicht Hiltgunt, die oder der auf Walthers Seite steht – denn Gunther wird gescholten – ermunternd zu Ælfheres Sohn, also Walther, sie oder er rühmt, rückschauend auf Kämpfe (vielleicht sind sie gerade geschehen, vielleicht liegen sie länger zurück) und prospektiv auf anstehende weitere Kämpfe, Walthers Mut, es geht um das von Wieland geschmiedete Schwert Miming, vielleicht noch um ein anderes Schwert, auf das Walther sich verlassen könne; sinnvoll ist dieses Fragment nur zu Beginn der Kampfreihe oder in einer Kampfpause (wenn denn der Handlungsgang des ›Waldere‹ dem des ›Waltharius‹ geglichen hätte). Das andere ›Fragment‹ bietet ein Heldengespräch, sicher ist (aufgrund der Inquit-Formel; ›Waldere‹ II,11–13), dass eine längere Passage von Walther gesprochen wird, er dürfte sich an Gunther und Hagen wenden, Hagens ambivalente Position wird gestreift, die Rede hat den Charakter einer Reizrede. Man kann sie sich gut vor dem Kampf Walthers gegen Gunther und Hagen gesprochen denken, aber zwingend ist das nicht.

Die beiden Fragmente tragen alle Charakteristika früher germanischer Heldendichtung:

- stabreimende Langzeilen mit vielfachen poetischen Lizenzen
- hoher Anteil an Figurenrede (›Waldere‹ I,2–32; II,14–31; wahrscheinlich auch II,1–10)<sup>10</sup>
- Allusionen auf heldenepische Geschichten (Wieland und Miming, I,2f.; Dietrich und vor allem Widia, II,1–10) und namentlich Gegenstände (Heldenschwerter, I fast passim und II,1–9)
- germanisch-heldenepischer Wortschatz mit typischen heldenepischen Metaphern (Kenningar) wie Schwert = *hildefroffre* ›Kampftrost‹ (II,12), (erfolgreicher, erfahrener) Kämpfer = *heaðuwerizan* ›Kampfmüder‹ (II,17), Leben = *feorhord* ›Lebensschatz‹ (II,22)
- typische deskriptive Elemente (etwa formelhaft erwähnter Goldschmuck von Waffen, II,7. 19)

- Formelhaftigkeit und Variationsstil (z. B. ... *foehtan sohtest / mæl ofer mearce*, I,18f. und ... *foehtan sohtest / æt ðam ætstealle, oðres monnes / wizrædenne*. I,20–22 u. v. a. m.)
- Reizreden (II,14–31)
- heldenepische Themen wie Tapferkeit, Ruhm, Nachruhm durch Kampf, Feigheit (mehr oder minder passim).

Der ›Waltharius‹ hat praktisch nichts von diesen stilistischen Eigenarten bewahrt. Dies liegt natürlich zuallererst an der banalen Tatsache, dass er nicht in einem germanischen Dialekt steht, sondern in Latein. Damit wechseln automatisch Wortschatz und poetische Form, denn lateinisch stabende Langzeilen wären vermutlich unerträglicher noch als germanische oder deutsche Hexameter. Nicht selbstverständlich hingegen (wenn auch wenig überraschend) ist, dass auch die übrigen benannten stilistischen Charakteristika mit diesem Wechsel des poetischen Bezugssystems über Bord gehen. Zwar ist auch die Sprache des ›Waltharius‹ eine durch und durch epische, aber eben keine germanisch-epische, sondern eine epische mit Blick auf die epische Dichtung der lateinischen Antike und Spätantike und ihr Nachleben, also vornehmlich Vergil, auch Prudentius und die Folgen.<sup>11</sup> Wie intensiv der ›Waltharius‹ von diesen Vorlagen beeinflusst ist, zeigt der reichhaltige Similienapparat der Ausgaben Streckers, der voll ist von Zitaten aus diesen ›Klassikern‹ und ›Nachklassikern‹, die man im Mittelalter nicht nur sehr gut kannte, sondern mit denen man ja auch Latein lernte (zum Stil vgl. Brinkmann 1928/66, S. 150).

Dies ist der Stil, dem der ›Waltharius‹ über sehr weite Strecken stur folgt, und damit ist eigentlich alles gesagt: Der Bezugsrahmen rund um Figuren und Gegenstände fällt weg, wenn der Text nicht in der intertextuellen Gemeinschaft mit anderen heldenepischen Texten platziert wird. Alle Lanzen und Schwerter und Schilde und Helme treten mit denselben Begriffen und mit demselben Glanz, im selben Kampfeinsatz, mit denselben Beschädigungen auf (und zwar schon lexematisch), sie sind vergilisch. Kenningar finde ich keine. Formelhaft ist der ›Waltharius‹ nur in dem

Sinne, dass er sprachliche Bausteine aus Vergil und anderen (spät-)antiken Epen importiert, nicht aber im Sinne einer semioralen oder oralen Dichtung, die von Improvisation (z. B. Bäuml/Ward 1967; Bäuml/Bruno 1972) und Memorieren (Haferland 2004) lebt. Die elegante Prägnanz des bemüht-klassischen Lateins, das kein Wort zu viel erträgt, verbietet jeden Variationsstil. Das Ethos der Heldendichtung wiederum ist empfindlich gebrochen, vielleicht aus einer christlichen, wahrscheinlicher noch aus einer dezidiert parodistischen Warte (dazu unten mehr; vgl. generell Kratz 1980), wobei das eine das andere nicht ausschließt; stilistischen Niederschlag findet diese programmatische Neuausrichtung darin, dass mit den germanischen Wörtern auch die mit ihnen benannten Konzepte weitgehend aus dem Text fallen.

Als Beispiel greife ich das, wenn man so will, Präludium zum Kampf zwischen Walther, Gunther und Hagen heraus, das strukturell vielleicht ungefähr dem zweiten ›Waldere‹-Fragment entspricht. Hören wir, was Walther und Hagen einander da zu sagen haben; es redet zuerst Walther, der von Gunther aggressiv angesprochen worden ist, der diesen aber einfach ignoriert und sich stattdessen an seinen alten Freund Hagen wendet:

- ›Ad te sermo mihi, Haganone, subsiste parumper!  
 1240 Quid, rogo, tam fidum subito mutavit amicum,  
 Ut, discessurus nuper vix posse revelli  
 Qui nostris visus fuerat complexibus, ultro,  
 Nullis nempe malis laesus, nos appetat armis?  
 Sperabam, fateor, de te (sed denique fallor),  
 1245 Quod, si de exilio redeuntem nosse valeres,  
 Ipse salutatum mihimet mox obvius ires  
 Et licet invitum hospitii requiete foveres  
 Pacificeque in regna patris deducere velles,  
 Sollicitusque fui, quorsum tua munera ferrem;  
 1250 Namque per ignotas dixi pergens regiones:  
 »Francorum vereor Haganone superstite nullum.«  
 Obsecro per ludos, respiscito iam, pueriles,  
 Unanimes quibus assueti fuimusque periti  
 Et quorum cultu primos attrivimus annos.

- 1255 Inclita quonam migravit concordia nobis  
Semper in hoste domique manens nec scandala noscens?  
Quippe tui facies patris obliviscier egit,  
Tecum degenti mihi patria viluit ampla.  
Numquid mente fidem abradis saepissime pactam?
- 1260 Deprecor, hoc abscede nefas neu bella lacesas,  
Sitque invulsum nobis per tempora foedus.  
Quod si consentis, iam nunc ditatus abibis  
Eulogiis, rutilo umbonem complebo metallo.<  
Contra quae Hagano vultu haec affamina torvo
- 1265 Edidit atque iram sic insinuavit apertam:  
›Vim prius exerces, Walthari, postque sopharis.  
Tute fidem abscederas, cum memet adesse videres  
Et tot stravisses socios immoque propinquos.  
Excusare nequis, quin me tunc affore nosses.
- 1270 Cuius si facies latuit, tamen arma videbas  
Nota satis habituque virum rescire valebas.  
Cetera fors tulerim, si vel dolor unus abesset:  
Unice enim carum rutilum blandum pretiosum  
Carpisti florem mucronis falce tenellum.
- 1275 Haec res est, pactum qua irritasti prior alium,  
Iccircoque gazam cupio pro foedere nullam.  
Sitne tibi soli virtus, volo discere in armis,  
Deque tuis manibus caedem perquiro nepotis.  
En aut oppeto sive aliquid memorabile faxo.<  
(›Waltharius‹, V. 1239–79)

›Mit dir habe ich zu reden, Hagen. Verziehe ein wenig! Was hat, frage ich, den so treuen Freund plötzlich umgestimmt, daß der, der unlängst bei seiner Flucht kaum aus meinen Armen sich losreißen zu können schien, nunmehr ohne alle Veranlassung, wahrhaftig durch nichts Böses gekränkt, mit den Waffen gegen uns losgeht? Ich setzte, wie ich gestehe, auf dich die Hoffnung – doch ich täuschte mich eben –, daß du, wenn du in die Lage kämest, von dem Heimkehrer aus der Fremde zu erfahren, mir sofort entgegenkämest, um mir den Gruß zu entbieten, mich, wenn ich auch nicht wollte, in der Geborgenheit der Gastfreundschaft hegtest und pflegtest und den Wunsch hättest, mich friedlich in meines Vaters Land zu geleiten. Ich war schon in Sorge, wohin ich deine Geschenke schaffen sollte. Auf meinem Zuge durch unbekannte Gegenden sagte ich mir: Wenn Hagen noch lebt, so fürchte ich keinen der Franken. Komm zur Besinnung, ich beschwöre dich bei unseren Jugendspielen, an die

wir einträchtig gewöhnt waren, die wir gelernt hatten und denen hingegeben wir die Kindheitsjahre verbrachten! Wohin ist denn unsere gerühmte Eintracht gegangen, die uns stets vor dem Feinde und daheim beseelte und kein Ärgernis kannte? Fürwahr, dein Antlitz ließ mich des Vaters vergessen; solange ich mit dir zusammenlebte, war mir die große Heimat wenig wert. Willst du denn aus deinem Herzen die so oft gelobte Treue ganz auslöschen? Ich bitte dich inständig: laß ab von diesem Unrecht und fange keinen Streit an! Unzerrissen bleibe zwischen uns auch weiterhin unser Freundschaftsbund! Wenn du dem beipflichtest, dann sollst du schon jetzt reich beschenkt mit Gaben von hinnen ziehen. Ich werde deinen Schild mit rötlich strahlendem Golde füllen.<

Demgegenüber erwiderte Hagen mit finstern Gesicht folgende Worte und gab so unverhohlen seinen Zorn zu erkennen: ›Zuerst, Walther, begehest du Gewalttat, und dann machst du Redensarten. Du hast die Treue gebrochen, da du mich anwesend sahest und doch so viele meiner Gefährten, ja sogar Verwandten dahinstrecktest. Du kannst zu deiner Entschuldigung nicht vorbringen, du habest nicht gewußt, daß ich da war. Wenn auch mein Gesicht verborgen war, so sahest du doch die dir wohlvertrauten Waffen und konntest den Mann an seinem Äußeren erkennen. Alles andere würde ich vielleicht ertragen, wenn wenigstens der eine Schmerz fehlte: Die einzige liebwerte, strahlende, kostbare Jugendknospe hast du mit des Schwertes Sichel dahingemäht. Das ist es, wodurch du als erster dem heiligen Treuegelöbnis seinen Wert nahmst, und darum will ich zwecks Herbeiführung eines Vergleichs keinerlei Geschenk. Ob dir allein Mannestüchtigkeit eigen ist, begehre ich mit den Waffen zu erfahren, und aus deinen Händen fordere ich das Blut meines Nefen. Wohlan, entweder falle ich oder werde etwas Rühmlches vollbringen.<

Auch diese Reden sind nicht frei von Aggression, aber der Modus der Reizrede ist ein gänzlich anderer. Es fehlt die germanisch-heldenepische Brachialironie;<sup>12</sup> sie ist ersetzt durch eine spitzfindige (wie Hagen andeutet: V. 1266) Argumentation, über deren rhetorischen Status uns der Text im Unklaren läßt. Walther trägt seine Anschuldigung in gestelzter und vorsichtiger Rede vor, als wollte er den Vorwurf, den er Hagen macht, zugleich rhetorisch kaschieren (V. 1241f.), dann ergeht er sich in einer Eloge der alten Freundschaft, von der man nicht zu sagen weiß, ob sie ernst oder ironisch gemeint ist. Ist die Sorge um die Geschenke (V. 1249) ernstes Referat eines alten Gedankens oder boshafte Spitze (verbunden mit dem *Et*

*licet invitum*, V. 1247)? Artikuliert Walther echte Bitten an Hagen, sich der alten Freundschaft zu erinnern und sie nicht zu brechen (V. 1252–62), oder ist das unterschwellige Provokation? Wie ist der Hinweis zu verstehen, dass er sich bei Hagen sicher fühle (V. 1251)? Kann das Angebot von Geschenken (V. 1262f.) ernst gemeint sein, oder ist das eine boshafte Kränkung, und wie verhält es sich zur Sorge um die Geschenke? All dies möchte ironisch sein, aber so feinsinnig, dass man die Ironie nicht mehr sicher greift, was ihre Wirkung verunsichert und – würde sie wahrgenommen – zugleich stärkt (vgl. zu Walthers Reizreden Schwab 1979, S. 234). Auch ob Hagen sie hört, ist unklar: Er ist offen zornig (V. 1265), vielleicht deshalb, vielleicht auch wegen des vorangegangenen Todes seines Neffen. Seine Argumentation liest sich völlig ernst; anders als bei Walthers Rede scheint er die Schuldfrage ganz witzlos zu stellen. Dass er aber wenige Verse zuvor gegenüber Gunther – und ganz ohne Not – erklärt, er würde sich nun an dem Kampf gegen Walther beteiligen, doch dies für den König und durchaus nicht um seinen Neffen zu rächen – diese harte Diskrepanz lässt auch Hagens Rede an Walther im Modus der *dissimulatio* schillern (zu diesem Widerspruch Gäbe 1986, die ihn freilich als sagengeschichtliche Kollision zweier Motive erklären mag).

Vom germanisch-heldenepischen Gehabe sind wir hier weit entfernt. So sprechen Stabreim-Helden nicht. So sprechen Figuren der klassisch-lateinischen Dichtung, denen die Worte auf derselben stilistischen Goldwaage liegen wie ihren Dichtern auch.

Freilich folgt der ›Waltharius‹ nicht überall dem vergilischen Stil. Es ist aber gerade bezeichnend, dass er selbst dort, wo er von diesem abweicht, eben nicht dem Stil der stoffspendenden Dichtungen nachhängt, sondern ganz eigene Wege beschreitet. Wo nämlich der ›Waltharius‹ die epischen Gefilde der lateinisch-hexametrischen Dichtung verlässt, tendiert er nicht selten zu einer Welthaltigkeit, die dem Heldenepos gleich welcher sprachlich-stilistischer Manier grundfremd ist. Dazu gehören einige sehr seltene Vokabeln, die der ›Waltharius‹ aus der Lebenswelt des Mittelalters in den

getragenen vergilischen Stil importiert (*wantis* ›Handschuhe‹, V. 1426; *Wahl*, V. 1429<sup>13</sup>), mehr noch aber die rhetorisch ungebremste Gewalttätigkeit der Figuren, die vor allem die Verletzungen, die im Text beschrieben werden, realistisch anmuten lässt (zum Realismus andeutungsweise auch Brinkmann 1928/66, S. 141f.). Ein Höhepunkt dieser Strategie liegt darin, dass Walther seinen unterlegenen Gegnern recht konsequent die Köpfe abschlägt, am Ende der Kampfreihe aber und beim Aufbruch aus dem Versteck, vor dem abschließenden Kampf gegen Gunter und Hagen, diese Köpfe wieder fromm (Walther betet in der Szene) den entsprechenden Rumpfen aufsetzt (V. 1157f.). Gerade weil die Kämpfe selbst kurz ausfallen und nur wenig idealisierend gezeichnet sind, wirkt der Text ungemein blutrünstig und grausig.

Wir können festhalten: Der ›Waltharius‹ ›renoviert‹ den germanisch-heldenepischen Stil, den dieser Stoff davor und daneben gehabt haben muss, in einer Weise, die man poetisch brutal wird nennen dürfen. Es unterscheidet ihn diese Brutalität deutlich von jenem Wiedererzählen des höfischen Romans, wo mit dem Stoff auch ein Stil übernommen wird. Der ›Waltharius‹ erzählt einen vorliegenden Stoff neu. Aber er schneidet ihm ein Gewand, dass man ihn kaum wiedererkennt.

### 3. Deskription und Digression

Wenn es zu den Prinzipien des höfischen Wiedererzählens gehört, dass die Handlung, die *materia*, unangetastet bleibt, bedeutet dies automatisch, dass die poetische Energie in *descriptio* und *digressio* kanalisiert wird. Beide werden von den zeitgenössischen Poetiken, natürlich für die lateinische Dichtung, ausführlich behandelt (vgl. Faral 1923, bes. S. 74–84), und beide sollen sie dazu dienen, dass die *materia* schmuckreicher, aber auch besser verständlich wiedergegeben wird. Die deutschen Texte halten sich offenbar an dieses Prinzip: Sie ändern an den großen Handlungslinien wenig bis nichts, doch schwellen sie die Texte über Beschreibungen und

(kleinere oder größere) Exkurse bisweilen enorm auf. Kardinalbeispiel ist Hartmanns ›Erec‹, doch genauso gut könnte man an Wolframs ›Parzival‹ denken, die beide erheblich länger sind als ihre altfranzösischen Vorlagen. Die Prinzipien, die bei diesen Prozessen walten, sind seit langem gesehen. Zum einen tendieren die deutschen Texte dazu, den höfischen Firmis noch weiter zu verstärken, wohl auch, um das neue Konzept der Höflichkeit und des höfischen Erzählens einem damit noch nicht vertrauten Publikum nahezubringen (*adaptation courtoise*; wichtig waren die Arbeiten der französischen Altgermanistik, vgl. abermals Pérennec 1984); zum anderen aber entwickeln die Beschreibungen und vor allem die Digressionen eine Art Eigenleben dergestalt, dass sie kommentargleich neben die Handlung treten und im selben Maße Rezeptionszeugnis der Vorlage wie poetische Zutat sind (erinnert sei etwa an den *güete*-Exkurs im ›Iwein‹ oder Enites Pferd in Hartmanns ›Erec‹). Effekt ist, dass sie – anders als von den Poetiken, die sich freilich nicht an volkssprachliche Dichter wenden, gewollt – eben nicht nur die Handlung weiter ausschmücken, illustrieren und plausibilisieren, sondern dass *descriptio* und *digressio* zu autonomen poetischen Bezirken werden, die sich gegen die wiedererzählte *materia* ein Stück weit verselbständigen, sie mitunter auch – wie bei Erecs 80 Witwen – latent konterkarieren.

Diese Prozesse sind auch deshalb mit solcher Deutlichkeit zu sehen, weil sie beim Vergleich der deutschen Texte mit ihren Vorlagen schon rein quantitativ ins Auge springen. Beim ›Waltharius‹ ist dies anders: Nicht nur ist seine heldenepische Vorlage – so es sie in Gestalt eines einzelnen Gedichts gegeben hat – verloren; wir haben noch nicht einmal eine einigermaßen präzise Vorstellung davon, wie *descriptions* und *digressiones* in der frühmittelalterlichen germanischen Heldendichtung eingesetzt worden sind. Das ›Hildebrandslied‹ geht damit eher sparsam um, doch ist das Fragment ja sehr kurz; der ›Heliand‹, der diesem Stil (wenn auch nicht den Stoffen) verpflichtet scheint, ist kein Text, der sich allzu lange mit Beschreibungen aufhält, Erzählerkommentare gibt es nur äußerst punktuell; der ›Beowulf‹

wiederum hat mehr Interesse an der Beschreibung der monströsen Antagonisten als der oder des Helden. Es scheint nicht so zu sein, als hätte es so etwas wie einen elaborierten heroischen Modus der Beschreibung und der Digression gegeben.

Durchaus möglich ist es aber, den ›Waltharius‹ daraufhin zu untersuchen, wie in ihm *descriptio* und *digressio* eingesetzt werden, und zwar zunächst unbesehen der Frage, wovon sein Dichter dabei ausging. Besonders schnell ist die *digressio* abzuhandeln: Sie tritt praktisch nicht auf, ist doch das (über einzelne Satzfragmente hinausgehende) Hervortreten des epischen Erzählers traditionell eine Sünde, die auch im stilgebenden Vorbild Vergil mehr oder minder fehlt. Wohl gibt es im ›Waltharius‹ zahlreiche Passagen, in denen Figuren über die Entwicklung der Ereignisse, an denen sie teilhaben oder von denen sie betroffen sind, reflektieren; der Erzähler aber bleibt fast passim im erzählerischen Off. Beschreibungen wiederum gibt es durchaus. Anders aber als im deutschen höfischen Roman entwickeln sie kein autonomes Faszinations- oder gar Störpotential, sondern stehen – im Grunde ganz im Sinne der lateinischen Poetiken – fest im Dienste des Handlungswollens und seiner Entfaltung (vgl. mit anderen Beispielen als die folgenden Brinkmann 1928/66, S. 140f.). Sie wuchern nicht, und was in ihnen bildhaft entfaltet wird, bereitet dem Handlungsgang motivationalen Boden. Es sei dieses Prinzip kurz illustriert anhand der Handlungseinführung der drei wichtigsten Figuren des ›Waltharius‹: Walther, Hagen und Gunther. Ich folge der Reihenfolge des Textes, die klimakterisch angelegt ist:

1) Gunther: Nach wenigen (wenn man vom Prolog absieht) eröffnenden Zeilen des Epos, die der Hunnen Herrschaft und Ruhm feiern, wird Volk um Volk mit seinen Königen und Königskindern vorgestellt, die von den kriegerischen Agenden der Hunnen betroffen sind. Zuerst trifft Attilas Expansionsstreben die Franken:

Attila rex quodam tulit illud tempore regnum,  
Impiger antiquos sibimet renovare triumphos.  
Qui sua castra movens mandavit visere Francos,  
Quorum rex Gibicho solio pollebat in alto,  
Prole recens orta gaudens, quam postea narro:  
Namque marem genuit, quem Guntharium vocitavit.  
(>Waltharius<, V. 11–16)

Einstmals führte Attila als König in [diesem Königreich] das Regiment, rastlos darauf bedacht, sich den alten Kriege-ruhe zu erneuern. Er zog zu Felde und befahl, die Franken heimzuseuchen, deren König Gibicho auf hohem Thron seines Amtes waltete, sich des kürzlich geborenen Sprößlings freuend, von dem ich nachher berichte; er hatte nämlich einen Sohn gezeugt, dem er den Namen Gunther gab.

Mehr als den Namen erhält dieser Königssprössling nicht. Im Übrigen scheint diese Vorstellung nicht ohne erzählerische Ironie zu sein: Zu Gunther wird im Modus der *praeteritio* auf später verwiesen, seine erste Nennung aber erfolgt im falschen grammatikalischen Geschlecht (*prole orta*), das vielleicht nicht auffiele, wenn es nicht im Folgevers (*marem*) richtig gestellt würde. Gunther – ein Mädchen? Im heroischen Kontext kann das (muss nicht!) ein Witz sein.

## 2) Hagen:

Nobilis hoc Hagano fuerat sub tempore tiro  
Indolis egregiae, veniens de germine Troiae.  
Hunc, quia Guntharius nondum pervenit ad aevum,  
Ut sine matre queat vitam retinere tenellam,  
Cum gaza ingenti decernunt mittere regi [*scil.* Attilae].  
(>Waltharius<, V. 27–31)

Zu dieser Zeit lebte der edelgeborene Hagen, ein Knabe von vortrefflicher Veranlagung, aus trojanischem Stamme entsprossen. Ihn beschloß man, da Gunther noch nicht das Alter erreicht hatte, daß er ohne Mutter sein zartes Leben zu fristen vermochte, mit einem unermeßlichen Schatze dem König zu senden.

Er gehört irgendwie zu den Franken, er ist ein *nobilis tiro indolis egregiae* und außerdem von (äußerst edler, nämlich) trojanischer Abstammung. Schon darin übertrifft dieser Gefolgsmann den Prinzen Gunther. Dazu kommt,

dass dieser – die Sottisen gegen Gunther finden ihre Fortsetzung – eine Spur jünger ist, ein Bub, der ohne seine Mutter nicht sein kann, vielleicht Säugling, vielleicht Muttersöhnchen, sodass er mit seinem ›zarten Leben‹ noch nicht einmal als Geisel taugt. Die Stellvertreter-Relation zwischen Hagen und Gunther gilt von Anfang an.

3) Walther:

[...]

Attila in occiduas promovemat agmina partes.

Namque Aquitanorum tunc Alphere regna tenebat,

Quem subolem sexus narrant habuisse virilis,

Nomine Waltharius, primaevo flore nitentem.

(›Waltharius‹, V. 76–79)

[...] ließ Attila sein Heer weiter nach Westen vorrücken. Über die Aquitanier herrschte damals Alpher, der, wie man berichtet, einen Sprößling [männlichen Geschlechts] hatte, Walther mit Namen, der in erster Jugendblüte erstrahlte.

Auch dies ist nicht viel. Als ginge es aber darum, dem Mädchen Gunther nochmals zuzusetzen, wird Walthers biologisches Geschlecht *expressis verbis* betont, auch steht er – anders als Gunther, der noch seiner Mutter bedarf – in der Blüte seiner Jugend. Er ist männlich und selbständiger. Auf ein Später wird nicht verwiesen; dafür wird es ein solches geben, denn als Walther in hunnischen Diensten Kriege führt, wird man nochmals ausführlich seine Waffenstärke beschrieben sehen (ab V. 173). Auch von Gunther wird man später im Text durchaus noch hören, nichts mehr aber von seiner Person, nur von seinen defizitären Handlungen.

Man mag sich fragen, ob die Bezeichnung dieser sehr kurzen Passagen als *descriptiones* nicht eine verzerrende sei. Dies alleine aber schon zeigt, wie sparsam der ›Waltharius‹-Dichter dieses Mittel gebraucht. Die poetische Wirkung ist vielleicht auch wegen dieser prägnanten Kürze eine höchst präzise. In wenigen Worten erhält ein Hörer oder Leser eine sehr genaue Vorstellung davon, was diese drei Figuren ausmacht und wie sie zueinanderstehen: der Weichling Gunter, sein tapferer Vasall Hagen, sein Gegenspieler und Gegenpol Walther: der Held. Der Text liefert nicht mehr Infor-

mation, als es braucht, um die kommende Handlung vorzubereiten und die Figuren so weit zu zeichnen, wie man sie kennen muss, damit plausibel ist, was durch sie geschehen wird.<sup>14</sup> Alles, auch die Sottisen gegen Gunther,<sup>15</sup> steht im Dienste der Handlungsführung. Krasser könnte der Kontrast zu den beschreibungsverliebten und digressiophilen höfischen Romanen des deutschen Mittelalters nicht sein.

#### 4. Handlungslogik

Hartmann von Aue konnte, wenn er Chrétiens Romane nacherzählte, sich verlassen auf eine stabile und stringente Handlungsführung, die der Erzählstoff durch den Franzosen erhalten hatte. Dass es dann just die Germanistik war, die sich für den ›Doppelweg‹ im arthurischen Roman begeistern konnte (Kuhn 1948), muss im Nachhinein als ein Treppenwitz der Fach- und Literaturgeschichte erscheinen (vgl. Schmid 1999), denn die deutschen Autoren wie Hartmann tragen wenig zu diesem Strukturmodell bei; vielmehr gefährden sie es latent in der Art und Weise, wie sie die Vorlage übersetzend nacherzählen. Dies hat, wie eingangs ausgeführt, zu tun mit den Deskriptionen und Digressionen, die die deutschen Erzähler mit großer Begeisterung in die Handlung einschalten. Doch auch wenn die deutschen Dichter diese Praxis eines exuberanten Handlungsritardandos nicht betrieben hätten, dürfte man festhalten, dass handlungslogische Stimmigkeit nicht ihr primäres Anliegen war. Selbst jene Texte, die vermutlich erst von deutschen Dichtern centoartig aus vorliegenden Motiven und Stoffen zusammengesetzt werden – Heinrichs von dem Türlin ›Krone‹ und der ›Daniel‹ des Stricker dürften die ältesten Beispiele sein –, zeugen nicht auch nur annähernd von der handlungslogischen Weitsicht, die wir in Chrétiens Romanen fassen können.

Wie steht es um den ›Waltharius‹? Insofern er das Faible für sich selbstständigende, ausladende Deskriptionen und Digressionen nicht teilt, versteht sich von selbst, dass der Handlungslogik von dieser Seite keine

Gefahr droht. Allerdings beruht er auf Sagenmaterial, und ab dem Moment, wo die germanische Heldensage im deutschsprachigen Raum schriftlich greifbar wird, zeigt sich, dass sie ihrerseits – von einem modernen Standpunkt aus gesprochen – von erheblichen handlungslogischen Defiziten geprägt ist. Die Widersprüche und Unsinnigkeiten des ›Nibelungenlieds‹ sind in der Forschung sprichwörtlich geworden, und wenn man auch nicht weiß, wie man sie ästhetisch zu bewerten hätte (ob es ›Leerstellen‹ oder ›Löcher‹ wären; Müller 1998 vs. Heinze 2009), so ist doch unstrittig, dass es sie gibt. Sie dürften irgendwie damit zu tun haben, dass das ›Nibelungenlied‹ – ohne dass man wüsste, wie genau man sich diesen poetischen Vorgang vorzustellen hätte und von welcher Dauer er wäre – aus einzelnen, kürzeren Handlungsbausteinen geklittert ist. Für den Vergleich mit dem ›Waltharius‹ eignen sich kürzere Texte der Dietrichepik folglich besser, weil diese wie jener episodengleich meist nur einen Handlungsgang erzählen und damit in jenes Messer, das dem Nibelungendichter aufklappte, gar nicht laufen konnten. Widerspruchsfrei sind diese – freilich dann mitunter sehr späten – Texte der Dietrichepik dennoch nicht, aber es siedeln die Widersprüche stärker als beim ›Nibelungenlied‹ im motivationalen Detail.

Ein Beispiel könnte das ›Eckenlied‹ sein, das – in der Gestalt, die es in der Donaueschinger Handschrift hat – unter diesen Dietrichertexten gewiss noch zu den artifiziiellern gehört, und in ihm konkret die Frage, bei welchem Problem die Handlung ihren Ausgang nimmt. Nicht weniger als vier Varianten werden geboten: Erstens, der Riese Ecke neidet Dietrich von Bern seinen Ruhm und will ihn dafür strafen. Zweitens, Ecke will Dietrichs Ruhm im Kampf testen. Drittens, Ecke will sich gegen Dietrich – den Besten der Helden – beweisen, um selbst Ruhm zu gewinnen. Viertens, eine Königin namens Seburg provoziert Ecke, gegen Dietrich zu ziehen und diesen zu ihr einzuladen; sie habe von Dietrichs Ruhm gehört und wolle ihn kennenlernen (›Eckenlied‹ E<sub>2</sub> 1–27).

Hier wird nicht nur Grund auf Grund gehäuft und gegen das poetische Prinzip verstoßen, dass – anders als in der ›wirklichen‹ Welt – eine Vielzahl

an Motivationen der einen prägnanten Motivation unterlegen sind; hier geht auch allerhand durcheinander: Wenn beispielsweise Ecke den Ruhm Dietrichs bezweifelt, weshalb will er sich an diesem messen und sich so bewähren? Wenn Ecke den Dietrich maßregeln möchte, wie verträgt sich dies mit Seburgs Anliegen? Steht Eckes Annahme, Dietrich trage seinen Ruhm zu Unrecht, nicht gegen den Auftrag, den er erhält und auch annimmt? Je länger man diesen Fragen nachgeht, desto wirrer wird die Angelegenheit, auf die der Text selbst freilich keine Zeile verschwendet. Ecke zieht irgendwann einfach aus, um Dietrich zu suchen, damit ist die Sache erledigt.

Es lässt sich schwer absehen, ob germanische Heldendichtung des 9. oder 10. Jahrhunderts auch von solchen Phänomenen durchsetzt gewesen wäre. Die Zeugnisse sind schmal, das Meiste ist nur fragmentarisch erhalten, was das Nachdenken über Handlungslogik und Handlungsführung empfindlich erschwert, der ›Beowulf‹ wiederum ist so eklatant von klerikaler Buchschriftlichkeit infiziert, dass er als Zeugnis wenig taugt. Sicher zu sagen aber ist, dass der ›Waltharius‹ solchen Wirrnissen denkbar fernsteht. Seine Handlung ist novellenhaft straff durchgezogen, das Motivationsnetz ist frei von Lücken und Knäueln, was immer die Figuren tun, sie tun es aus einem klar benennbaren und auch vom Text meist benannten Grund. Dabei ist das Handlungsskelett durchaus heldenepisch: Nicht nur die Namen der Protagonisten, auch das handlungszentrale Motiv des Reihenkampfes gegen ein Dutzend Gegner ist sonst gut bezeugt (z. B. im ›Rosengarten‹). Durchaus ›unheldenepisch‹ (aus Sicht der deutschen Heldenepik des hohen und späteren Mittelalters) aber ist die Art und Weise, wie dieses Skelett ausgewogen disponiert<sup>16</sup> und mit motivationalen Funktionen<sup>17</sup> bestückt ist. Schon ein Blick auf den Handlungsgang vermag dies zu illustrieren:

Attila fällt mit seinen Hunnen über Europa her und zwingt die Herrscher, sich zu untergeben. Es unterwerfen sich – kampfflos! – der Franke Gibicho, der (wie gesagt: weil sein Sohn Gunther noch zu jung ist) den jungen Hagen, der Burgunder Heriricus, der seine Tochter Hiltgunt, und der Aquitanier Alpher, der seinen Sohn Walther als Geisel stellt. Die drei

Kinder werden von Attila in Pannonien wie Adoptivkinder behandelt, Walther und Hagen werden enge Gefährten und Freunde. Als aber Gunther seinem Vater Gibicho als König nachfolgt und beschließt, die Zinszahlungen an die Hunnen einzustellen, muss Hagen fliehen. Das hunnische Herrscherpaar sorgt sich, dass Walther es Hagen gleichtäte, und tatsächlich schmiedet Walther einen Plan, gemeinsam mit Hiltgunt – die Eltern hatten die Kinder von Geburt an einander versprochen – zu fliehen. Die Flucht gelingt mit allerlei hunnischen Schätzen im Gepäck. Auf dem Weg durch Gunthers Reich aber wird man dort auf die Flüchtlinge aufmerksam, Gunther stellt Walther mit einem kleinen Trupp, es kommt zu den erwähnten Reihenkämpfen, die Walther alle für sich entscheiden kann. Nur Gunther und Hagen (der sich wegen seiner Freundschaft zu Walther aus den Kampfhandeln heraushält) kämpfen nicht und ziehen, als alle ihre Gefährten den Tod gefunden haben, kampfflos und zum Schein ab, um Walther zum Weiterreiten gen Aquitanien zu bewegen. Walther sorgt sich, ob es eine Falle sein möchte, reitet dann aber doch mit Hiltgunt weiter und wird von Gunther und Hagen (der nun doch mitmacht, auch um seinen von Walther erschlagenen Neffen zu rächen) überfallen. Im Kampf zwei gegen einen werden alle drei Männer schwer verletzt, versöhnen sich aber am Ende. Walther und Hiltgunt ziehen in ihr Reich.

Die Inhaltsskizze hat die wesentlichen Motivationen schon benannt. Zum Teil rekurrieren sie auf Weltwissen (die Hunnen stürmen über Europa), zum Teil resultieren sie aus *common sense*-Argumenten (Walther will nicht ein Leben lang Geisel sein), zum Teil weisen die Figuren ein charakteristisches Verhaltensprofil auf (Gunther ist feige, schwach, geizig und gierig<sup>18</sup>), zum Teil folgt eins aus dem anderen (Hagen muss flüchten, weil Gunther den Zins verweigert). Besonders ins Auge stechen jene motivationalen Details, die den Text von jenem Sagenwissen und jenem Sagenerzählen abheben, das wir aus der späteren Zeit kennen:<sup>19</sup> Die Reihenkämpfe im ›Waltharius‹ sind nicht, wie etwa in den ›Rosengarten‹-Dichtungen des Hoch- und Spätmittelalters, inszeniertes Reckenschauspiel, sondern sie beruhen auf

einer topographischen Besonderheit (ein Engpass), die Walther bewusst nutzt, um sich und Hiltgunt zu schirmen und nicht gegen mehrere Feinde zugleich antreten zu müssen; der Text gibt kein Signal, dass man andernfalls nicht im Dutzend über Walther hergefallen wäre, im Gegenteil (Gunthers Skrupellosigkeit, der ungleiche finale Kampf zwei gegen einen). Und mit Gunthers Rolle ist das heldenepische Setting ganz neu programmiert. Gunther ist – anders als überall sonst – Franke,<sup>20</sup> dies zerschneidet auch die verwandtschaftlichen Bande mit Hiltgunt, sodass als (neues?) Motiv für den Konflikt mit Walther die – vom Text konsequent negativ bewertete<sup>21</sup> – Raffgier (nach dem Hunnenschatz) herhalten muss. Gerade weil der ›Waltharius‹ sich in diesen Punkten sehr wahrscheinlich entschieden von der Sagenvorgabe löst,<sup>22</sup> können wir an ihnen beobachten, wie souverän der Dichter seine Handlung – teils auch in zahlensymmetrischer Präzision – komponiert und organisiert.<sup>23</sup>

Zu diesen makrostrukturellen Phänomenen der Kohärenzbildung treten mikrostrukturelle Elemente, die uns lehren, dass der Dichter auch kleinste Details der Handlung weiträumig vorbereitet und ungerne vergisst. Man ist versucht, dieses poetische Verfahren ein höchst ökonomisches zu nennen. Kaum etwas wird im ›Waltharius‹ erzählt, das nicht irgendeine Funktion für die Entfaltung und Plausibilisierung der Handlung hätte. Als Walther sich, noch bei den Hunnen, rüstet, wird darauf hingewiesen, dass er nach pannonischer Art ein einschneidiges Schwert rechts umgürtet; es ist für die linke Hand gedacht (V. 336f.). Im finalen Kampf wird es, etwa tausend Verse später, handlungsentscheidend: Walther verliert die rechte Hand durch einen Schwertstreich Hagens. Indes: *Incolomique manu mox eripuit semispatam, / Qua dextrum cinxisse latus memoravimus illum* (V. 1390f.; »riß mit der unversehrten Hand sogleich das Halbschwert heraus, mit dem er, wie wir berichteten, die rechte Seite gegürtet hatte«). Nicht minder oberlehrerhaft ist, dass die Zählung von Walthers Gegnern penibel durchgehalten wird (V. 1008–13 u. ö.), selbst die erbeuteten oder entlaufenen Pferde werden nicht vergessen und numerisch erfasst (V. 1168–71). Dass

Walther die Köpfe und Gefallenen sortiert (V. 1157–60), ist oben schon angedeutet.

Wer die mittelalterliche Literatur primär am Beispiel der deutschen Texte wahrnimmt, verfällt schnell auf den Gedanken, dass dort radikal andere, sozusagen alteritäre poetische Strategien der Motivation und der narrativen Kohärenzstiftung walten, die aus moderner Perspektive manches Mal rätselhaft, manches Mal auch schlicht kurzfristig und defizitär wirken. Der ›Waltharius‹ führt uns vor, dass diese Konzentration auf einen doch recht schmalen Ausschnitt der mittelalterlichen Erzählkultur ein falsches Vorstellungsbild einträgt. Die Art, wie im ›Waltharius‹ Handlung erzählt und begründet wird, stellt sich unterschiedslos neben antike genauso wie neuzeitliche Erzählverfahren. Der ›Waltharius‹ ist deshalb hinsichtlich seiner Handlungsführung durchaus nicht genialisch zu nennen: Zwar unterscheidet er sich krass von den wiedererzählenden höfischen Romanen und krasser noch von der motivationslogisch doch sehr eigensinnigen, stark muster geprägten deutschen Heldendichtung, wie sie ihm vielleicht als Stoffspender diente. Betrachtet aber als Teil einer langlebigen abendländischen Erzähltradition, ist er, in diesem Punkt, schlicht gewöhnlich und konventionell.

## 5. Fazit

Man mag sich lange darüber streiten, ob jene Phänomene, die ich am Beispiel des ›Waltharius‹ plausibel zu machen versucht habe, überhaupt unter dem Etikett des Wiedererzählens zu verhandeln wären. Es geht hier aber nicht um Begriffe, sondern um Phänomene, und in phänomenologischer Hinsicht nun lassen sich beim Vergleich des ›Waltharius‹ als stofflichem Ausläufer der germanischen Heldensage mit dem deutschen Romanerzählen des 12. und 13. Jahrhunderts doch einige markante Ergebnisse formulieren. Grundlage des Vergleichs ist und war, dass wir es – so gut es sich heute absehen lässt – in beiden Fällen mit einer poetischen Neu- und Umgestaltung einer Vorlage zu tun haben, die in makrostruktureller Hinsicht

ohne Änderung bleibt; man mag vorreflexiv davon sprechen, dass die ›Geschichte‹ dieselbe ist. Auf Basis dieser Identitätsbeziehung zwischen ›Erec‹ und ›Erec‹ oder eben zwischen ›Waltharius‹ und Walthersage lassen sich die Differenzen – beim ›Erec‹: im gegenständlichen Vergleich, beim ›Waltharius‹: im Modus der Hypothese – vermessen. Das sich ergebende Bild ist deutlich; ich fasse die wichtigsten Ergebnisse kurz zusammen:

1) Während der deutsche ›Erec‹ sich gegenüber dem französischen kaum ›stilistische Lizenzen‹ zu nehmen wagt, ›renoviert‹ der ›Waltharius‹, was immer da heldendichtend gewesen sein mag, in stilistischer Hinsicht von Grund auf, nicht nur weil er deutsche (Stabreim-?)Verse durch lateinische Hexameter ersetzt, sondern weil er den ganzen Stil der Heldenepik eintauscht gegen eine mehr oder weniger vergilische (vgl. Katscher 1971) epische Darstellungsweise, die, als buchepische Form, von jener mündlichen der germanischen Dichtung denkbar weit absteht.

2) Während Hartmann gegen Chrétien fast passim beschreibend aufschwellt und auserklärt, gibt sich der ›Waltharius‹ in diesen Punkten sparsam. Deskriptionen bleiben im Rahmen dessen, was der kurze Text narrativ einfordert, niemals verselbständigen sie sich, sondern sie sind stets auf den Moment der Handlung bezogen. Dasselbe gilt für Digressionen, die im ›Waltharius‹ fast völlig fehlen, wenn man von den Figurenreflexionen absieht, die aber eben auch keine klassischen Digressionen sind, sondern plausibel auf die Handlungs- und Figurenführung abgestimmt werden.

3) Im Gegenzug hat es den Anschein, dass der ›Waltharius‹ nicht nur frei ist von jenen charakteristischen Widersprüchen, wie sie das hochmittelalterliche Wiedererzählen auswirft – dies ergibt sich automatisch aus der Sparsamkeit der Deskriptionen und Digressionen –, sondern dass er auch das motivationslogische ›Wirrwarr‹, das wir aus der Heldenepik sonst kennen, feinsäuberlich aussortiert. Natürlich wissen wir nicht, wie viel hier schon auf das Konto seiner Vorlage geht. Zumindest im Vergleich mit Texten wie dem ›Eckenlied‹ aber ist die handlungslogische Stimmigkeit des ›Waltharius‹ verblüffend, sodass der Verdacht im Raum steht, dass sein

Autor ihn auch in motivationslogischer Sicht gleichsam in (lateinische) Form gebracht hat. Damit aber hätte er sich an Eingriffen jener Art (mutmaßlich durchaus sehr erfolgreich) versucht, gegen die ein Hartmann von Aue offenbar weitgehend abstinent war oder sein wollte.

Nimmt man diese drei Punkte zusammen, stellt sich das Wiedererzählen des ›Waltharius‹ als der exakte Gegenentwurf zum Wiederzählen à la ›Erec‹ dar: Wo hier der Stil stabil bleibt, wird er dort renoviert; das beiderseitige Verhältnis zwischen redaktionellen Eingriffen ins Detail und solchen in die Logik der Handlungsführung wiederum bildet einen Chiasmus. Über die Gründe für diese Dissonanz können wir nur mutmaßen. Zumindest die folgenden Faktoren scheinen mir für diese Mutmaßungen von Relevanz zu sein:

1) Genre: Während, wie oben ausgeführt, mit der ›Verdeutschung‹ der höfischen Romanstoffe auch eine *translatio* des höfischen Romanerzählens stattfindet, reißt der ›Waltharius‹ einen heldenepischen Stoff aus seinem angestammten generischen Habitat und dekliniert ihn neu.<sup>24</sup> Der ›Waltharius‹ ist weder »das erste Heldenepos der Deutschen« (Stach 1943), noch ist er eine durch christliche »Interpolationen« »entstellte« »Übersetzung« eines sozusagen echt-germanischen Heldenliedes (so noch die fachgeschichtlich reichlich zu spät gekommene Studie Brunhölzl 1988). Folge ist eine ungleich größere poetische Distanz zur vorgeformten Materie, die vielleicht den Autor mit entsprechend größeren Freiheiten der poetischen Arbeit begab.

2) Mediale Situation: Wir gehen heute davon aus, dass auch die höfische Romanliteratur, zumindest über lange Jahrzehnte hin, eine mündlich vorgetragene war. Der ›Waltharius‹ ist ein lateinisches Buchepos, und seine Überlieferung situiert ihn im Kontext des lateinischen Schulbetriebs, dessen Lektürepraxis von einer laikalen Vortragsmündlichkeit grundlegend verschieden gewesen sein wird. In der Konsequenz sind die Rezipientenerwartungen verschieden. Der mündliche Vortrag auch eines schriftlich entworfenen Textes stellt andere, nämlich geringere Anforderungen an weiter ausgreifende Phänomene der Handlungslogik, während er die konkrete Situation mit großen Freiheiten ausstattet, die gerade mit statischen, retar-

dierenden, die Konzentration der Zuhörerschaft auch schonenden oder entspannenden Momenten (wie eben Beschreibungen und Kommentaren) gefüllt werden können. Diese Freiheiten gibt es beim lateinischen Buchepos in ungleich geringerem Maße, nicht nur weil die Auffassungsgabe eine andere, stärker auf logische Stringenz angelegte sein mag, sondern auch weil die stagnierenden Momente keinen rezeptionsästhetischen Profit eintragen.

Dazu kommt, dass im mündlichen Vortrag der Vortragende vieles regulieren kann, was beim Buchepos der Text allein zu verantworten hat. Ob die 80 Witwen in Hartmanns ›Erec‹ ein dummer Fehler oder eine ingeniöse, abgründige, womöglich metapoetische Pointe wären, ist ohne die Stimme eines Vortragenden schlechterdings nicht zu hören. Darum tun wir uns ja oft so schwer, diese Texte zu verstehen oder ihnen lesend gerecht zu werden. Beim ›Waltharius‹ haben wir dieses Problem selten, weil seine Erzählerstimme im Text festgehalten ist, der Text jedenfalls keine ergänzende Vortragsstimme braucht.

3) ›Sitz im Leben‹ und poetische Absicht: Sie berühren einander schon deshalb, weil die – aufgrund fehlender Rezeptionszeugnisse – Thesenbildung immer nach diesen beiden Richtungen zugleich ausgreifen muss. Der erste Faktor führt darauf hin, dass zumindest der deutsche Roman des ausgehenden 12. Jahrhunderts auf ganz spezifische literatursoziologische Situationen und auf ganz spezifische sozialgeschichtliche Belange, nämlich auf ein neues Konzept von Hof und Höflichkeit, reagiert. Die Romane Hartmanns und seiner deutschen Kollegen importieren ein neues Genre mit samt seinem medialen Setting in den deutschsprachigen Raum, und sie tun dies für ein Publikum, das mutmaßlich auch den französischen Vorlagen (wie indirekt oder direkt, wissen wir nicht) zugeneigt war.

Beim ›Waltharius‹ ist die Situierung im Raum der lateinischen Schultradition unverkennbar, anders kann man sich dieses kleine Epos nicht entstanden denken (vgl. bes. Wolf 1989 und Vogt-Spira, Ausg., bes. S. 19f.). Damit einher geht aber eine gewisse Unsicherheit, was die Stellung des adressierten Publikums und auch des Dichters zu den stoffpendenden Be-

reichen, also der Heldendichtung, betrifft. Zum einen müssen wir davon ausgehen, dass man gerade die Heldendichtung auch im klerikalen Kontext nicht nur kannte, sondern auch genoss und praktizierte. Eine Koexistenz verschiedener poetischer Gestaltungen desselben Stoffes im monastisch-klerikalen ›Raum‹ ist nicht unwahrscheinlich. Zum anderen aber scheint dieser Kontaktbereich zwischen dem klerikal-gelehrten Bezirk und der Heldendichtung kein reibungsfreier gewesen zu sein. Von beidem zeugt der Brief Meinhards von Bamberg,<sup>25</sup> und auch der hexametrische ›Prolog‹ eines Geraldus zum ›Waltharius‹, den man vielleicht besser ein Widmungsschreiben nennen würde, weist in diese Richtung: Das Werk (gemeint ist vielleicht eine konkrete Abschrift?<sup>26</sup>) wird Bischof Erkanbald von Mainz (gest. 1021, seit 1011 Bischof) zugeeignet (V. 6) und als Mittel gegen Langleweil dem Glaubensdienst entgegengesetzt (V. 19f.). Es scheint im klerikalen Bereich eine gewisse Faszination für diese Stoffe bestanden zu haben, und zugleich aber stand man ihnen mit einer skeptischen, vielleicht könnte man sagen: ironischen Haltung gegenüber.

Der ›Waltharius‹ fügt sich gut ein in ein solches Modell, und dies nicht nur deshalb, weil ihm in der Überlieferung bald dieser ›Prolog‹ beigegeben worden ist. Er verfremdet den heldenepischen Stoff nicht nur – wie oben gezeigt – mit poetischen Mitteln, sondern diese Verfremdungsleistung scheint ein erhebliches parodistisches Potential<sup>27</sup> aufzuweisen; und es ist nicht unwahrscheinlich, dass dabei ein heroisches Ethos (nicht nur der Antagonisten, sondern auch des Protagonisten) aus christlicher Warte<sup>28</sup> attackiert wird, wenn auch der ›Waltharius‹ deshalb noch lange nicht moralinsauer wird<sup>29</sup> oder zur generellen Kritik an (antiker und/oder germanischer) Heldendichtung geriete.<sup>30</sup> Wir wissen im Einzelnen nicht, wo überall diese Parodie gegen die Heldendichtung greift, ob also etwa schon grundlegende poetische Strategien wie die Wahl des lateinischen Hexameters parodistisch zu werten wären; es sind dies stark rezeptionsabhängige Fragen, die im Grunde auf das Problem zulaufen, dass wir zwar eine poetische Friktion beschreiben können, nicht aber mit Sicherheit fassen, wer diese wann auf

welche Weise evaluiert hätte. Allerdings gibt es sehr wohl einige poetische Phänomene im ›Waltharius‹, bei denen der parodistische Gestus so aufdringlich wird, dass man sich schwer vorstellen kann, dass man ihn nicht immer schon bemerkt hätte. Die Forschung ist auf diese Eigenart des Textes längst aufmerksam geworden,<sup>31</sup> ich trage nur einige Stichproben zusammen:

Der Handlungseingang (V. 1–3) gibt sich chronikal-weltgeschichtlich-geographisch und vergleicht sich dem Eingang von Caesars ›Gallischem Krieg‹. Die Hunnen (!) aber – über die die spätantike und mittelalterliche Geschichtsschreibung traditionell nichts Gutes zu vermelden weiß – werden dann eingeführt als die besseren Römer, das Hunnenreich erstrahlt in tausendjährigem Glanz (V. 4–10)!<sup>32</sup>

Dass sich sämtliche (erwähnten) Herrscher und Völker den Hunnen ängstlich und kampflös ergeben, ist im Kontext eines heldenepischen Stoffes grotesk. Dass dies auch für das Haus des Titelhelden gilt, wiegt umso schwerer. Dazu gegenläufig ist, dass jedes dieser Völker mit einem durchaus heldenepischen Handlungseingang bedacht wird (›es saß ... es herrschte‹ etc.). Für nur e i n e n Text sind dies freilich etwas zu viele Exordialformeln in sehr kurzer Folge (V. 13f., 34f., 77).

Die Hunnen (als ›Avaren‹) ziehen gen Aquitanien, wohlgeordnet, in langem Zug – aber wenige Verse später zerstreut sich der *cuneus* ›Heerkeil‹, um zu plündern (*ad praedandum*, V. 51).

Eine aufrührerische *gens – tyranni* – werden von den Hunnen (unter Walthers Führung) besiegt, dann aber werden sogleich (im nächsten Vers!) die ›befreiten‹ Gebiete mit *terror* überzogen (V. 177f. – freilich ist es gut möglich, dass dieses ›den Teufel mit Beelzebub Austreiben‹ nur aus Perspektive einer modernen Ethik sichtbar wird).

Nach der Schlacht gegen ebendiese *gens* (V. 215–221) freuen sich alle über Walthers Rückkehr,<sup>33</sup> man hilft ihm aus dem Sattel, fragt ihn, wie die Sache gelaufen wäre, doch er verliert nur wenige Worte (*aliquid modicum narrans*, V. 219), von Fest oder Triumph keine Rede: *Lassus enim fuerat* (V. 220; »er war nämlich ermüdet«); die anderen Kriegsteilnehmer sind

schon vorher auf ihre *sedes* zurückgekehrt (V. 213f.). Schnurstracks eilt er ins *cubile regis* (V. 220), ins königliche Schlafgemach, wo er aber Hiltgunt trifft und mit ihr den Plan zur Flucht schmiedet. Belangloser und desinteressierter lässt sich von einem strahlenden Kriegshelden kaum erzählen.

Das unmittelbar folgende Gespräch zwischen Walther und Hiltgunt schließt daran an: Die Propositionen sind so hart gefügt, dass sie an der Parodie vorbeischrappen,<sup>34</sup> etwa: Walther leert den Becher, den sie ihm reicht, und gibt ihn ihr zurück: *Ambo etenim [!] norant de se sponsalia facta* (V. 229; »beiden war nämlich das ihretwegen abgeschlossene Verlöbnis bekannt«); die Belanglosigkeit der Geste und das gewichtige Versprechen laufen gegeneinander. Dann äußert Walther seine Fluchtpläne so abrupt und unerwartet, dass die *Virgo per hyroniam meditans hoc dicere sponsum / paulum conticuit* (V. 235f.; »Die Maid, in dem Glauben, ihr Verlobter sage das nur aus Verstellung, schwieg zuerst ein Weilchen«).

Das von Walther – zu Fluchtzwecken – initiierte Gelage bei den Hunnen ist, was die Gegenstände angeht, von größter Noblesse: linnenes Tischtuch, Gold überall, ein gleichsam heldenepischer Becher, der die Taten der Vorfahren ins Bild setzt, von den pathetischen Versen nicht zu reden; und mit genau diesen Utensilien und unter diesem epischen Wortklang säuft man sich unter die Tische, bis niemand mehr stehen kann (V. 290–321). Dass später Attila mit erstaunlich realistischem Katerkopfweg sein Gemach verlassen wird, passt ins Bild (V. 362f.).

Natürlich stehen Gunthers Mannen ihrem König an Feigheit um nichts nach (z. B. V. 417f.), und als Gunther im Schlusskampf seine Lanze schleudert, tut er dies *pectore magno, / sed modica vi* (V. 1294f.; »mit großer Leidenschaft, aber nur mit mäßiger Kraft«).

Subtiler und komplexer ausgearbeitet ist eine ironische Volte mit und gegen Walthers und Hiltgunts keusche Ausfahrt. Zuerst erfahren wir, dass er sich in löblicher Enthaltbarkeit übt: *Namque fugae toto se tempore virginis usu / Continuit vir Waltharius laudabilis heros* (V. 426f.; »Während der ganzen Zeit der Flucht enthielt er sich des Umgangs mit der Maid, der

Recke Walther, der rühmliche Held«). Wenige Dutzend Verse später aber, als er sich endlich ausruhen kann, liegt er ›hingegossen‹ in ihrem Schoß (*Virginis in gremium fusus*, V. 504; »hingestreckt [besser: ›hingegossen‹, F. K.] in den Schoß der Maid«). Man mag einwerfen, dass es gehöriger Derbheit bedürfte, um darin eine sexuelle Anspielung zu sehen, und dass diese stilistisch dem Ton dieses kleinen Epos durchaus unangemessen wäre. Dem entgegen steht, dass die zuletzt zitierte Stelle ein Vergil-Zitat ist. Dort ist es Vulcan, der von seiner Gemahlin Venus verführt wird, um Aeneas eine Rüstung zu schmieden, und der nach dem Gespräch mit ebendieser in ihrem Schoß hingegossen ist:

[...] ea uerba locutus  
optatos dedit amplexus placidumque petiuit  
coniugis infusus gremio per membra soporem.  
(›Aeneis‹, VIII,404–406)

Diese Worte gesagt, gab er die erwünschten Umarmungen und suchte, hingegossen in den Schoß der Gattin, nach angenehmem Schlaf für die Glieder.

Offene Ironie waltet, als Gunther Hagen endlich zum Kampf bewegen will. Gunther hatte ihn – der vom Kampf gegen Walther abgeraten hatte – zuvor beleidigt und ihn und sein Geschlecht als Feiglinge geziehen (V. 629–631), weshalb Hagen sich von den Kämpfen zurückgezogen und das Geschehen aus der Ferne beobachtet hat. Hagen entgegnet dem bittenden Gunther:

›Me genus infandum prohibet bellare parentum,  
Et gelidus sanguis mentem mihi ademit in armis.  
Tabescebat enim genitor, dum tela videret,  
Et timidus multis renuebat proelia verbis.  
Haec dum iactasses, rex, inter te comitantes,  
Extitit indignum nostri tibi quippe iuvamen.‹  
(›Waltharius‹, V. 1067–72)

›Mich hält vom Kampfe ab das schmachbedeckte Geschlecht meiner Ahnen, und mein frostiges Blut nahm mir den Mut zum Streite; denn mein Vater verging vor Angst, sobald er nur Waffen schaute, und in seiner Furcht drückte

er sich mit vielen Worten vor dem Kampfe. Als du dies, o König, im Beisein deiner Gefolgsmannen dahinwarfst, da war dir doch meine Hilfe ganz und gar nichts wert.<

Gut bekannt ist die Schlusszene, in der sich Walther und Hagen mit ironischem Spott über ihre Wunden – Walther verliert die rechte Hand, Hagen ein Auge und ein paar Zähne – lustig machen (V. 1424–42). Der Text gibt diesen Habitus schon einleitend zu erkennen: *Inter pocula scurrili certamine ludunt* (V. 1424; »scherzten ... miteinander beim Becher in lustigem Streite«). Vielleicht wird man, von dieser Szene herkommend, auch daran denken, dass just Walther von Ekkehard IV. in seinen ›Casus Sancti Galli‹ (c. 80) als *Waltharius manu fortis* (!) bezeichnet wird.<sup>35</sup> Sei dies eine Pointe der Chronik, sei es eine stehende Formel; beides passt gut zum ironisch-parodistischen Habitus, der im einen Fall adaptiert und fortgesetzt, dessen Grundlage aber im anderen Fall benannt wäre.

Man könnte auf den Gedanken verfallen, dass diese ironisch-parodistischen Tendenzen einer Diskussion des ›Waltharius‹ unter dem Label des Wiedererzählens ausschließen. Denn wenn das Verhältnis zur Vorlage gleichsam ironisch gepolt ist, ändert sich ganz natürlich auch der Modus des Wiederzählens, das man vielleicht dann besser gleich anders nannte. Allerdings dürfen wir dabei zweierlei nicht übersehen. Erstens impliziert Wiedererzählen immer auch einen funktionalen Bezug auf eine Vorlage; ein ›neutrales‹ Wiedererzählen gibt es nicht, es ist stets auch Neugestaltung (so auch passim bei Worstbrock 1985). Zweitens aber – und dies ist das eigentlich Bemerkenswerte – scheint, im Falle des ›Waltharius‹, die poetische Konfiguration im Modus der Parodie an Schlüssigkeit zu gewinnen. In vielen Fällen der Literaturgeschichte ist dies anders, weil dort die Parodie auch die Handlungslogik ironisch zersetzt. Der ›Waltharius‹ hingegen ist als Text kompakter, ausgewogener, griffiger, als man es von den erhaltenen Heldendichtungen des deutschen Mittelalters kennt. Dass der ›Waltharius‹ einen Stoff der germanischen Heldensage vergilisch traktiert, mag also parodistisch sein, und dazu gehören auch bestimmte Anforderungen an die

Handlungslogik. Die Stringenz der Handlungslogik selbst aber wird kaum einen parodistischen Effekt erzielen. *U n a b h ä n g i g* also vom sehr wahrscheinlichen parodistischen Habitus gibt der Dichter des ›Waltharius‹ dem ihm vorliegenden Stoff eine poetische Gestalt, die nicht nur dieser Vorlage vermutlich fremd war, sondern die, aus moderner Warte besehen, dem Wiedererzählen des höfischen Romans passim voraus ist. Die Parodie ist Begleiteffekt dieses eigenwilligen Wiederzählens; sie begründet seine Funktionalität in den oben beschriebenen Aspekten – Stil und Ornat, Deskription und Digression, Handlungslogik – aber nur zu kleineren Teilen.

Es bleibt aufgrund der spärlichen Rezeptionszeugnisse zur mittelalterlichen Literatur eine fundamentale Unsicherheit in der Frage, wie sich diese Faktoren miteinander und vielleicht mit weiteren verrechnen ließen. Festhalten wird man aber wohl dürfen, dass jenes Wiedererzählen, wie es Worstbrock für den höfischen Roman beschrieben hat, ein historisch spezifisches und eng umgrenztes ist, das auf ganz bestimmte generische, mediale, soziale und poetische Anliegen reagiert und diesen verpflichtet ist. Flankiert wird es von anderen Modi der poetischen Um- und Neugestaltung, die ganz anderen Gesetzmäßigkeiten folgen. Dass uns heute der Modus des ›Waltharius‹ als der vertrautere, sozusagen als der ›modernere‹ erscheint, wird nicht zuletzt daran liegen, dass er den Rezeptionsweisen der letzten Jahrhunderte besser entspricht als das Experimentierfeld um den höfischen Roman; vielleicht auch daran, dass dieser Modus der Bearbeitung literarhistorisch (und das heißt: mit Bezug auf schriftliche Dichtung) ein universaler zu sein scheint, während das höfische Wiedererzählen noch vor der höfischen Romantradition abzubrechen scheint.

Dass dieser vermeintlich ›moderne‹ Modus, soweit es sich mit Blick auf die lateinische Tradition seit der Antike absehen lässt, tatsächlich der konservativere und ältere ist, versieht den literarhistorischen Entwurf der Mediävistik, der nachhaltig von den Nationalphilologien geprägt ist, mit drei entscheidenden Differenzierungen:

1) Im Kontrast zwischen dem Wiedererzählen im und um den höfischen Roman und jenem Wiedererzählen, wie wir es am ›Waltharius‹ beobachten können, wird deutlich, dass die mittelalterliche Literatur durchaus keine uniforme Gestalt hat. Die vielfach behauptete, aber selten nur ernsthaft beachtete Diversität der mittelalterlichen Dichtung wird hier gegenständlich erfahrbar.

2) Was mitunter, aus nationalphilologischer Perspektive, als charakteristisch ›mittelalterlich‹ sowie als ›vormoderne‹ Vorstufe modernen Erzählens im Sinne einer nur langsam vorankommenden Emanzipation eines genuin literarischen Dichtens begriffen wird – das Wiederzählen des höfischen Romans –, erscheint im komparatistischen Licht als eine – in vielfacher Hinsicht – ›situativ‹ gebundene poetische Abnormität, die man, mit Blick auf die langlebige lateinische Tradition (Curtius 1948/93),<sup>36</sup> bestenfalls atavistisch nennen könnte. Sie ist spektakulär gerade auch deshalb, weil sie vermutlich selbst innerhalb der mittelalterlichen Dichtungswelt Sonderling bleibt. Zum weiteren Verlauf der Literaturgeschichte jedenfalls wusste sie – abgesehen von ein paar Erzählstoffen – praktisch nichts beizutragen.

3) Dies bedeutet zugleich, dass die erzählgeschichtliche Alterität, die man in der Germanistik zwischen der mittelalterlichen und der späteren Dichtung wahrnimmt, keine historische Alterität ist, sondern eine von generischen, mediengeschichtlichen und literatursoziologischen Prozessen bedingte. Zu den literarischen Gepflogenheiten des 19. und 20. Jahrhunderts mehr oder weniger alteritär sind nur jene Texte und Dichtungsformen, die im Mittelalter neu entstehen und nicht Teil jenes breiten Stroms abendländischer Literatur werden, der seit der römischen Antike ununterbrochen fließt. Was immer aber, wie der ›Waltharius‹, aus diesem Strom entsteht und von ihm erfasst wird, erscheint uns, die wir nach wie vor aus ihm gespeist werden, wenn nicht ohnehin vertraut, so doch nicht ganz ungewöhnlich.

Die Konsequenzen für die gängigen literarhistorischen Vorstellungsbilder sind keine geringen, wenn das vermeintlich alte Fremde nicht fremd wegen seines Alters ist, sondern aufgrund seiner Beiläufigkeit zu jenen poetischen Techniken, Konventionen und Rezeptionsweisen, die in den Grundzügen seit über 2000 Jahren kontinuierlich Bestand haben.

## Anmerkungen

- 1 Ich fasse darunter hier und im Folgenden nicht den ›Autorstil‹ eines Dichters, sondern die poetischen Eigenarten eines Genres.
- 2 Während Worstbrock mit Blick auf Hartmanns ›Erec‹ von der bewussten Bereitstellung von Sinnangeboten (›Spielraum prägnanter Sinnentfaltung‹, Worstbrock 1985, S. 12; ähnlich ebd., S. 19, 25 u. ö.) im Modus der *dilatatio* ausgeht – bis hin zum ›Spiel mit der Fiktion‹ und zum ›Bewußtsein für literarische Fiktionalität‹ (ebd., S. 26, zu Enites Pferd) –, weist Bezner darauf hin, dass die Konzeptualisierung von Retextualisierungsphänomenen in der mittellateinischen Literatur (und nicht zuletzt in den lateinischen Poetiken) nicht hermeneutische Belange, sondern solche der sprachlichen Normierung, Korrektheit und Disziplinierung ins Zentrum setzt (Bezner 2005, S. 217f., 235–237). Die *dilatatio* wäre dann nicht notwendig primär und intentional eine Praxis der ›Sinnproduktion‹, sondern es wären diese ›sinnstiftenden Effekte‹ (›Ironisierung, Inszenierung von Autorrollen oder Kommunikationsstrategien‹; alles ebd., S. 218) eine halb- oder indirekte Folge der poetischen Praxis.
- 3 Worstbrock geht auf diese Problematik nicht ein, doch wäre sie auch mithilfe seiner Beispiele zu illustrieren: Die Neugestaltung Hartmanns gegenüber Chrétien perspektiviert den ›Erec‹ neu, gibt ihm ein neues ›Sinnangebot‹ (so Worstbrocks These), doch agiert Hartmann nicht so energisch, dass nicht unerklärte Reste übrigblieben.
- 4 Zit. nach Streckers *Editio minor* mit der Übersetzung von Peter Vossen. Der Text ist praktisch identisch mit Streckers *Editio maior*. Zum Text einführend Vollmann, Ausg., S. 1169–87; Vogt-Spira, Ausg.; vgl. die Forschungsberichte Berschin 1968 und Langosch 1973 sowie die Sammlung Ploss 1969. Die Literatur zum ›Waltharius‹ ist inzwischen Legion, die Literaturauswahl im Folgenden ist auf jüngere Arbeiten konzentriert.

- 5 Strecker, Editio maior, S. 4–9. Dazu gibt es noch einige Hinweise auf verlorene Handschriften sowie Testimonien, vgl. ebd., S. 2–4. Vgl. zur Überlieferung außerdem Berschin 1968, S. 34f.
- 6 Vgl. zusammenfassend Vollmann, Ausg., S. 1170–76; Vogt-Spira, Ausg., S. 5–12. Die Verfasserfrage hat vor allem die ältere Forschung weit umgetrieben, vgl. (z. T. rückschauend und zusammensehend) Krammer 1973 oder Langosch 1973, S. 49–96 (das ist weit mehr als die Hälfte des Forschungsberichts!).
- 7 Sie war bevorzugter Gegenstand der älteren Forschung: Berschin 1968, S. 36–42. Die radikale These von Friedrich Panzer, dass die Waltharsage dem ›Waltharius‹ nachginge (Panzer 1948) und man sich diesen als eine genuin literarische Neukomposition aus Episoden vor allem Ovids (›Metamorphosen‹) und Statius' (›Thebais‹) vorzustellen hätte, hat kaum echte Nachfolge gefunden, vielmehr lebhaft Kritik erfahren (z. B. Stackmann 1950; Kroes 1955; Eis 1960; Kuhn 1963). Südländisch-mediterranen Ursprung der Sage nimmt van der Lee (1959) an. Haug 1965 verquickt die Thesen Panzers und van der Lees. Seit dem letzten Drittel des 20. Jahrhunderts ist der Optimismus, dass man das Davor des ›Waltharius‹ konkret rekonstruieren könnte, seltener geworden, vgl. aber Langosch 1971. Zusammenfassend Vollmann, Ausg., S. 1178–82. Zuletzt hat Fasbender 2003 deutlich in Erinnerung gerufen, dass der ›Waltharius‹ motivgeschichtlich durchaus in dichter Nähe zur germanischen Heldendichtung steht.
- 8 Wie Anm. 1.
- 9 Zit. nach dem Abdruck in der ›Waltharius‹-Ausgabe Vogt-Spira, S. 181–185 (mit der Übersetzung Ursula Schaefers). Vgl. auch die Übersetzung bei Eis 1960/79, S. 33f. Zu den Fragmenten und ihrer Stellung zum ›Waltharius‹ ausführlich Schwab 1979.
- 10 Selbstverständlich liegt das auch daran, dass sich zufällig diese beiden Parteien erhalten haben. Allerdings ist es vielleicht bei einem von Figurenreden geprägten Genre wiederum nicht zufällig, dass das Überlieferungsglück gerade auf solche Passagen fällt.
- 11 Einen minutiösen Vergleich besonders der Kampfschilderungen des ›Waltharius‹ mit Vergils ›Aeneis‹ (und anderen Vorlagen) gibt Katscher 1973, die zeigen möchte, dass der ›Waltharius‹ aus der ›Aeneis‹ auch das Ideal der *virtus* importiert. Vgl. auch den ausführlichen Vergleich möglicher lateinischer Vorbilder aus Antike und Spätantike bei Zwierlein 1970. – Fasbender 2003 blendet diesen intertextuellen Zusammenhang weitgehend aus, weil er, in der Konzentration auf motivgeschichtliche Aspekte, den Stil des ›Waltharius‹ kaum in den Blick nimmt.

- 12 Wenn es sie in Reizreden gibt, dann in jenen, die gegen Walther gehalten werden, sodass der Redemodus axiologisch diskreditiert erscheint. Vgl. die Zusammenstellung bei Classen 1986.
- 13 Eventuell ist ihr Auftreten am Schluss des Gedichts damit begründet, dass der Text mit den Figurenreden Hagens und Walthers ins Scherzhaft abdriftet (vgl. V. 1424).
- 14 Dies wird auch der Grund sein, weshalb alle weiteren Figuren in ihrer Zeichnung sehr blass bleiben; zu Hiltgunt vgl. Lührs 1986.
- 15 Zu diesen vgl. auch Brinkmann 1928/66, S. 148. Dass die Gunther-Kritik zugleich moralische Ansichten transportiert (Warnung vor Gier etc.), bedeutet keinen Widerspruch.
- 16 Vgl. zur »wohlabgewogene[n] Bauweise« schon Brinkmann 1928/66, S. 138–140, das Zitat S. 140.
- 17 Vgl. nochmals Brinkmann 1928/66, S. 141–143 mit vielen Beispielen. Auch die Beispiele bei Haug 1975, S. 288–291, die Haug als eine Art Arbeit am Sagenschema verstanden wissen will, weisen in Richtung einer Verfremdung heldenepischer Erzählmuster nach Maßgabe engmaschiger motivationaler Komposition.
- 18 Zu Gunther Scherello 1986. Die sehr wenigen positiven Attribute des Frankenkönigs (ebd., S. 89) ließen sich auch ironisch lesen, zumal sie im Kontext häufig mit gar nicht ruhmreichen Handlungen Gunthers korrelieren. Ein Zwang zu einer solchen Lektüre besteht natürlich nicht.
- 19 Vgl. abermals die in Anm. 17 zitierten Arbeiten, besonders die Beispiele bei Haug 1975.
- 20 Die Geographie des Textes ist allgemein rätselhaft, und in Ermangelung konkreter kontextueller Quellen ist nicht zu entscheiden, was dabei bewusste Stilisierung, was aber schlicht unterlaufene Fehler sind. Vgl. Schütte 1986.
- 21 Darauf zielt das *close reading* bei Kratz 1980, S. 15–59.
- 22 In diese Richtung argumentiert auch (mit weiteren Beispielen) Wolf 1989, S. 162–170.
- 23 Dies gilt heute als Konsens. Vgl. Vollmann, *Ausg.*, S. 1182–1184 und Vogt-Spira, *Ausg.*, S. 19f. mit konkreten Beispielen.
- 24 Dies hat Brinkmann als einer der ersten mit besonderem Nachdruck betont (Brinkmann 1928/66, der ›Waltharius‹ als »Kunstwerk«).
- 25 Ed. MGH, *Epistolae*, Briefe der deutschen Kaiserzeit 5, Nr. 73 (S. 120f.). Dazu Gschwantler 1992.

- 26 Schon aus stilistischen Gründen ist es ausgeschlossen, dass der Verfasser dieses ›Prologs‹ zugleich Dichter des ›Waltharius‹ war. Vielleicht handelt es sich um einen Schreiber?
- 27 Besonders betont dies Parkes 1974, der die Funktion der Ironie des ›Waltharius‹ darin sieht, »to expose the Germanic warrior caste« (S. 465). Vgl. auch Wolf 1989, S. 176–179.
- 28 Der Forschung war diese Beobachtung immer wieder wichtig, vgl. z. B. Wehrli 1965; Ernst 1986; zusammenfassend Vollmann, *Ausg.*, S. 1184–87.
- 29 Dies die Grundthese von Kratz 1980 mit besonderer Konzentration auf die Tod-sünde Avaritia: Das Prinzip Heldendichtung werde mit christlicher Komik niedergemacht. Auch Wehrli 1965 will den ›Waltharius‹ nicht als ethisches Pamphlet gegen die Heldendichtung verstanden wissen, sondern betont die – oft auch augenzwinkernde (Wehrli sagt: »schelmisch«, S. 73) – Kollision verschiedener ethischer Modelle.
- 30 Dies betont Flatt 2016, der im Freundschaftsethos des ›Waltharius‹ (Walther und Hagen) Werte sowohl der antiken als auch der germanischen Epik repräsentiert sieht.
- 31 Vgl. schon Brinkmann 1928/66, S. 144–146 mit Beispielen sowie Berschin 1968, S. 31–33 mit Referat älterer Forschung. Des Weiteren (z. T. mit Auflistungen) Wehrli 1965, S. 70f.; Wolf 1976; Parkes 1974 (besonders nachdrücklich und mit sehr vielen Beispielen); Kratz 1980; Vogt-Spira, *Ausg.*, S. 14–20. Ironie und Komik im ›Waltharius‹ fallen auch deshalb besonders auf, weil sie sich nicht aus den lateinischen Mustern herleiten lassen und also individuelle Zutat des Dichters sein möchten. Vgl. Katscher 1973, S. 119f. Dass Fasbender 2003 sich vehement gegen diese parodistisch-ironische Lektüre stellt, liegt daran, dass er stilistischen Eigenheiten wenig Aufmerksamkeit schenkt und außerdem die z. T. sehr deutlichen Hinweise des Textes ausblendet (z. B. S. 80–82 latent gegen *per hyroniam*, 235, oder S. 85–87 hart gegen *scurrili certamine*, 1424) – Die folgenden Stichproben sind z. T. von mir gesammelt, z. T. den zitierten Arbeiten entnommen. Verwiesen sei außerdem auf die schon oben besprochene Handlungseinführung Gunthers.
- 32 Diese axiologische Aufwertung ist allenfalls in Teilen damit zu erklären, dass die Hunnen in der deutschen (germanischen?) Heldendichtung positiver gezeichnet werden als in der Historiographie.
- 33 Die – aus Warte der Heldendichtung, vielleicht der epischen Dichtung überhaupt – krassen Enttäuschungen von Erwartungshaltungen in dieser und den folgenden Szenen sind beschrieben bei Wolf 1989, S. 159–161.

- 34 Vgl. zur Szene Westra 1980, der sich allerdings bemüht, die widerstreitenden Elemente (diese notiert auch Lührs 1986, S. 86) unter dem Deckmantel des psychologischen Realismus zu versöhnen, was insofern leicht gelingt, als Parodie und Realismus poetologische Geschwister sind. Vgl. Kragl 2019, S. 187f.
- 35 Die Stelle ist berühmt, weil sie in der Debatte um die Datierung des ›Waltharius‹ eine wichtige Rolle spielt. Ekkehard IV. behauptet nämlich von Ekkehard I. (MGH Scriptores in Folio 2, cap. 9, S. 118): *Scriptis et in scolis metricè magistro, vacillanter quidem, quia in affectione non in habitu erat puer, vitam Waltharii manu fortis, quam Magontiae positi, Aribone archiepiscopo iubente, pro posse et nosse nostro correximus; barbaries enim et idiomata eius Teutonem adhuc affectantem repente latinum fieri non patiuntur.* »Er schrieb auch in der Schule in Versen für den Lehrer – wankend freilich, weil er der Bewegung des Gemüts nach, nicht nach dem Aussehen aber ein Knabe war – das Leben von Walther Hand-stark, welches wir, in Mainz stationiert, auf Befehl von Erzbischof Aribo hin verbessert haben, so gut wir vermochten; die Barbarei nämlich und seine sprachlichen Gewohnheiten lassen nicht zu, dass der Germane, noch dazu ein im Gemüt bewegter, plötzlich ein Lateiner wird.« Ausführlich zum Zitat und seiner Deutung Haefele 1971.
- 36 Damit sind nicht nur die antiken Auctores gemeint. Zum unmittelbaren literarhistorischen Umfeld des ›Waltharius‹ in der mittellateinischen Dichtung siehe Brinkmann 1928/66, S. 146f. Wolf 1989, S. 171–173 sieht den ›Waltharius‹ analog zum ›Haager Fragment‹ und der ›Nota Emilianense‹, in denen (französisches) Heldensagenmaterial klösterliches Latein geworden ist. Vgl. schon Wolf 1976.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Das Eckenlied. Sämtliche Fassungen, hrsg. von Francis B. Brévart und Burhart Wachinger 3 Bde., Tübingen 1999 (ATB 111).
- Erdmann, Carl und Norbert Fickermann (Bearb.): Briefsammlungen der Zeit Heinrichs IV., Weimar 1950 (MGH, Epistolae, Die Briefe der deutschen Kaiserzeit 5).
- Hartmann von Aue. Erec. Mit einem Abdruck der neuen Wolfenbütteler und Zwettler Erec-Fragmente, hrsg. von Albert Leitzmann, fortgeführt von Ludwig Wolff, 7. Aufl. besorgt von Kurt Gärtner, Tübingen 2006 (ATB 39).
- Scriptores rerum Sangallensium. Annales, chronica et historiae aevi Carolini. Hrsg. von Georg Heinrich Pertz, Hannover 1829 (MGH, Scriptores in Folio 2).

- Waltharius. Hrsg. von Karl Strecker, deutsche Übersetzung von Peter Vossen, Berlin 1947 [*Editio minor*].
- Strecker, Karl (Hrsg.): Waltharius, in: MGH Poetae, 6,1 (1951), S. 1–85 [*Editio maior*].
- P. Vergili Maronis Opera, hrsg. von R. A. B. Mynors, Oxford 1969.
- Waltharius. Lateinisch/Deutsch, übers. und hrsg. von Gregor Vogt-Spira. Mit einem Anhang: Waldere. Englisch/Deutsch, übers. von Ursula Schäfer, Stuttgart 1994 (RUB 4174).
- Waltharius. Text, Übersetzung, Kommentar., in: Frühe deutsche Literatur und lateinische Literatur in Deutschland 800–1150, hrsg. von Walter Haug/Benedikt Konrad Vollmann, Frankfurt a. M. 1991 (Bibliothek deutscher Klassiker 62; Bibliothek des Mittelalters 1), S. 163–259, 1169–1222.

### Sekundärliteratur

- Autenrieth, Johanne/Brunhölzl, Franz (Hrsg.): Festschrift Bernhard Bischoff zu seinem 65. Geburtstag, Stuttgart 1971.
- Bäuml, Franz H./Bruno, Agnes M.: Weiteres zur mündlichen Überlieferung des ›Nibelungenliedes‹, in: DVjs 46 (1972), S. 479–493.
- Bäuml, Franz H./Ward, Donald J.: Zur mündlichen Überlieferung des ›Nibelungenliedes‹, in: DVjs 41 (1967), S. 351–390.
- Berschlin, Walter: Ergebnisse der ›Waltharius‹-Forschung seit 1951, in: Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters 24 (1968), S. 16–45.
- Bezner, Frank: Zwischen ›Sinnlosigkeit‹ und ›Sinnhaftigkeit‹. Figurationen der Retextualisierung in der mittellateinischen Literatur, in: Bumke, Joachim/Peters, Ursula (Hrsg.): Retextualisierung in der mittelalterlichen Literatur, Berlin 2005 (ZfdPh, Sonderheft zum Bd. 124), S. 205–237.
- Brinkmann, Hennig: Ekkehards ›Waltharius‹ als Kunstwerk, in: Zeitschrift für deutsche Bildung 4 (1928), S. 625–636; wieder in: ders.: Studien zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur, Bd. 2, Düsseldorf 1966, S. 137–150.
- Brunhölzl, Franz: Was ist der ›Waltharius‹?, München 1988 (Abhandlungen der Marburger Gelehrten Gesellschaft 21).
- Classen, Carl Joachim: Beobachtungen zum ›Waltharius‹: Die gegen Walther gerichteten Scheltreden, in: Mittellateinisches Jahrbuch 21 (1986), S. 75–78.
- Curtius, Ernst Robert: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, 11. Aufl. Tübingen/Basel 1993 [<sup>1</sup>1948].
- Eis, Gerhard: ›Waltharius‹-Probleme. Bemerkungen zu dem lateinischen ›Waltharius‹, dem angelsächsischen ›Waldere‹ und dem voralthochdeutschen ›Walthari‹, in: ders.: Kleine Schriften zur altdeutschen weltlichen Dichtung, Amsterdam 1979 (Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur 38), S. 23–46;

- zuerst in: Iser, Wolfgang/Schabram, Hans (Hrsg.): *Britannica*, Heidelberg 1960 (Festschrift Hermann M. Flasdieck), S. 96–112.
- Ernst, Ursula: Walther – ein christlicher Held?, in: *Mittelateinisches Jahrbuch 21* (1986), S. 79–83.
- Faral, Edmond: *Les arts poétiques du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris 1923.
- Fasbender, Christoph: ›Waltharius‹: Vita und Saga, in: Zatloukal, Klaus (Hrsg.): 7. Pöchlerner Heldenliedgespräch. *Mittelhochdeutsche Heldendichtung außerhalb des Nibelungen- und Dietrichkreises* (›Kudrun‹, ›Ortnit‹, ›Waltharius‹, ›Wolfdietriche‹), Wien 2003, S. 77–90.
- Flatt, Tyler: The Book of Friends: Hagen and Heroic Traditions in the ›Waltharius‹, in: *JEGP 115* (2016), S. 463–485.
- Gäbe, Sabine: Gefolgschaft und Blutrache im ›Waltharius‹, in: *Mittelateinisches Jahrbuch 21* (1986), S. 91–94.
- Gschwantler, Otto: Heldensage als *Tragoedia*. Zu einem Brief des Domschulmeisters Meinhard von Bischof Gunther von Bamberg, in: Zatloukal, Klaus (Hrsg.): 2. Pöchlerner Heldenliedgespräch. *Die historische Dietrichepik*, Wien 1992 (*Philologica Germanica 13*), S. 39–67.
- Haefele, Hans H.: ›Vita Waltharii manufortis‹, in: *Autenrieth/Brunhölzl 1971*, S. 260–276.
- Haferland, Harald: *Mündlichkeit, Gedächtnis und Medialität. Heldendichtung im deutschen Mittelalter*, Göttingen 2004.
- Haug, Arthur: *Zur Entstehung und Entwicklung der Walthersage*, Freiburg i. Br., Diss. 1965.
- Haug, Walther: Andreas Heuslers Heldensagenmodell: Prämissen, Kritik und Gegenentwurf, in: *ZfdA 104* (1975), S. 277–292.
- Heinzle, Joachim: Traditionelles Erzählen. Zur Poetik des ›Nibelungenliedes‹. Mit einem Exkurs über »Leerstellen« und »Löcher«, in: Hennings, Thordis [u. a.] (Hrsg.): *Mittelalterliche Poetik in Theorie und Praxis*, Berlin/New York 2009 (Festschrift Fritz Peter Knapp), S. 59–76.
- Huby, Michel: *L'adaptation des romans courtois en Allemagne au XII<sup>e</sup> et au XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1968.
- Katscher, Rosemarie: ›Waltharius‹ – Dichtung und Dichter, in: *Mittelateinisches Jahrbuch 9* (1973), S. 48–120.
- Kragl, Florian: Höfische Bösewichte? Antagonisten als produktive Systemfehler im mittelalterlichen Roman, in: *ZfdA 141* (2012), S. 37–60.
- Kragl, Florian: *Heldenzeit. Interpretationen zur Dietrichepik des 13. bis 16. Jahrhunderts*, Heidelberg 2013 (Studien zur historischen Poetik 12).
- Kragl, Florian: *Gottfrieds Ironie. Sieben Kapitel über figurenpsychologischen Realismus im ›Tristan‹. Mit einem Nachspruch zum ›Rosenkavalier‹*, Berlin 2019.

- Krammer, Hedwig: Die Verfasserfrage des ›Waltharius‹, Wien 1973 (Dissertationen der Universität Graz 21).
- Kratz, Dennis M.: Mocking Epic. ›Waltharius‹, ›Alexandreis‹ and the Problem of Christian Heroism, Madrid 1980.
- Kroes, Hendrik W.: Die Walthersage, in: PBB (Halle) 77 (1955), S. 77–88; wieder in: Ploss 1969, S. 344–355.
- Kuhn, Hans: Zur Geschichte der Walthersage, in: Simon, Werner/Bachofer, Wolfgang/Dittmann, Wolfgang (Hrsg.): Festgabe für Ulrich Pretzel zum 65. Geburtstag dargebracht von Freunden und Schülern, Berlin 1963, S. 5–12; wieder in: Ploss 1969, S. 336–343.
- Kuhn, Hugo: Erec, in: Mohr, Wolfgang (Hrsg.): Festschrift für Paul Kluckhohn und Hermann Schneider. Gewidmet zu ihrem 60. Geburtstag, Tübingen 1948, S. 17–48.
- Langosch, Karl: Die Vorlage des ›Waltharius‹, in: Autenrieth/Brunhölzl 1971, S. 226–259.
- Langosch, Karl: ›Waltharius‹. Die Dichtung und die Forschung, Darmstadt 1973 (Erträge der Forschung 21).
- Lee, Anthony van der: Einiges zu den stofflichen Grundlagen der Walthersage, in: *Studia litteraria Rheno-Traiectina* 4 (1959), S. 69–85.
- Lühns, Maria: Hiltgunt, in: *Mittellateinisches Jahrbuch* 21 (1986), S. 84–87.
- Müller, Jan-Dirk: Spielregeln für den Untergang. Die Welt des ›Nibelungenliedes‹, Tübingen 1998.
- Panzer, Friedrich: Der Kampf am Wasichenstein. ›Waltharius‹-Studien, Speyer 1948.
- Parkes, Ford B.: Irony in ›Waltharius‹, in: *MLN* 89 (1974), S. 459–465.
- Pérennec, René: Recherches sur le roman arthurien en vers en Allemagne au XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, 2 Bde., Göttingen 1984 (GAG 393,I–II).
- Ploss, Emil Ernst (Hrsg.): ›Waltharius‹ und Walthersage. Eine Dokumentation der Forschung, Hildesheim 1969 (Olms Studien 10).
- Scherello, Bernd: Die Darstellung Gunthers im ›Waltharius‹, in: *Mittellateinisches Jahrbuch* 21 (1986), S. 88–90.
- Schmid, Elisabeth: Weg mit dem Doppelweg. Wider eine Selbstverständlichkeit der germanistischen Artusforschung, in: Wolfzettel, Friedrich/Ihring, Peter (Hrsg.): *Erzählstrukturen der Artusliteratur. Forschungsgeschichte und neue Ansätze*, Tübingen 1999, S. 69–85.
- Schütte, Bernd: Länder und Völker im ›Waltharius‹, in: *Mittellateinisches Jahrbuch* 21 (1986), S. 70–74.
- Schwab, Ute: Nochmals zum ags. ›Waldere‹ neben dem ›Waltharius‹, in: PBB 101 (1979), S. 229–251, 347–368.
- Stach, Walter: Gerald's ›Waltharius‹. Das erste Heldenepos der Deutschen, in: *Historische Zeitschrift* 168 (1943), S. 57–81.

- Stackmann, Karl: Antike Elemente im ›Waltharius‹. Zu Friedrich Panzers neuer These, in: Euphorion 45 (1950), S. 231–248; wieder in: Ploss 1969, S. 388–405.
- Wehrli, Max: ›Waltharius‹. Gattungsgeschichtliche Betrachtung, in: Mittellateinisches Jahrbuch 2 (1965), S. 63–73; wieder in: ders.: Formen mittelalterlicher Erzählung, Zürich/Freiburg i. Br. 1969, S. 97–118.
- Westra, Haijo J.: A Reinterpretation of ›Waltharius‹ 215–259, in: Mittellateinisches Jahrbuch 15 (1980), S. 51–56.
- Wolf, Alois: Mittelalterliche Heldensagen zwischen Vergil, Prudentius und raffinierter Klosterliteratur. Beobachtungen zum ›Waltharius‹, in: Sprachkunst 7 (1976), S. 180–212.
- Wolf, Alois: Volkssprachliche Heldensagen und lateinische Mönchskultur. Grundsätzliche Überlegungen zum ›Waltharius‹, in: Masser, Achim /ders. (Hrsg.): Geistesleben um den Bodensee im frühen Mittelalter. Vorträge eines Mediävistischen Symposions vom 30. September bis zum 3. Oktober 1987 auf Schloß Hofen am Bodensee, Freiburg i. Br. 1989 (Literatur und Geschichte am Oberrhein 2), S. 157–183.
- Worstbrock, Franz Josef: *Dilatatio materiae*. Zur Poetik des ›Erec‹ Hartmanns von Aue, in: Frühmittelalterlicher 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 (Fortuna vitrea 16), S. 127–142.
- Zwierlein, Otto: Das Waltharius-Epos und seine lateinischen Vorbilder, in: Antike und Abendland 16 (1970), S. 153–184.

### **Anschrift des Autors:**

Prof. Dr. Florian Kragl  
Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg,  
Department Germanistik und Komparatistik  
Bismarckstr. 1  
D-91054 Erlangen  
E-Mail: [florian.kragl@fau.de](mailto:florian.kragl@fau.de)



*Julia Zimmermann*

# Paradiesische Gaben und der zuckersüß duftende Tod des Helden

## Narrative Beziehungsgeflechte im ›Jüngeren Titurel‹

*Abstract.* Der ›Jüngere Titurel‹ dürfte aufgrund seiner vielfältigen Rekurse vor allem auf Wolframs ›Parzival‹, auf den ›Willehalm‹ und die ›Titurel‹-Fragmente unbestritten als einer der umfassendsten und erfolgreichsten Fälle der Umsetzung verschiedener Retextualisierungsstrategien und -verfahren in der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters gelten. Der Beitrag untersucht in literaturwissenschaftlicher und epistemologischer Perspektive durch eine exemplarische Betrachtung der Paradiesmotivik die spezifische Narrativik des ›Jüngeren Titurel‹. Die Analyse vermag dabei insbesondere das dichte Netz von paradigmatischen Bezügen aufzuzeigen, das die gesamte Dichtung bestimmt und ihre Kompositionstechnik in charakteristischer Weise auszeichnet.<sup>1</sup>

### 1. Retextualisierungsformen im ›Jüngeren Titurel‹

Der literaturwissenschaftliche Umgang mit dem ›Jüngeren Titurel‹ ist seit jeher ambivalent: Einerseits hat sich insbesondere die ältere Literaturgeschichtsschreibung mit der Dichtung ausgesprochen schwergetan. Dies mag an ihrem monumentalen Umfang von über 6300 kompliziert gebauten Langzeilenstrophen liegen oder an ihrer weit verzweigten und heterogenen Überlieferung mit Textvarianten, Kurz- und Parallelfassungen (vgl. Bumke 2005, S. 26). Ursache dieses Sich-Schwertuns könnte freilich auch die kaum über- bzw. durchschaubare Zusammenschau von Wolframs ›Parzival‹,

›Willehalm‹ und den ›Titurel‹-Fragmenten auf der Handlungsebene ebenso wie in stofflicher, motivischer und struktureller Hinsicht sein, möglicherweise aber auch die Unmöglichkeit einer eindeutigen gattungsgeschichtlichen Einordnung dieses »Opus permixtum« (Mertens 2010, S. 193), das den Artus- und Gralsroman in die heldenepische Strophenform gießt und mit Elementen der Chansons de geste, des Alexanderromans, der Historiographie, des legendarischen sowie moraldidaktischen Erzählens, sangspruchhafter Lehre und vielem anderen mehr ausstattet. Auch die lehrhaftwertsetzende, doktrinäre und Handlung zerdehnende Erzählweise, die den Stil jenes Dichters prägt, der bis zur 5961. Strophe in der Wolfram-Maske auftritt und von dem uns lediglich der Vorname Albrecht bekannt ist, könnte nicht zuletzt der Grund für die vielzitierte »unwiderstehliche Unlust am Text« (Wyss 1983, S. 95; vgl. dazu Baisch 2010, S. 18–20) in der modernen Rezeption sein.

Andererseits ist sich die literaturwissenschaftliche Kritik darüber einig, dass Albrechts Dichtung angesichts seiner weitreichenden »Verzahnungen mit zahlreichen weltlichen und geistlichen, erzählenden, didaktischen und Predigt-Texten« (Schröder 1984, S. 10) das wohl »imponierendste Zeugnis für den Umgang mit volkssprachiger Literatur« (Huschenbett 1984, S. 168), ja sogar eines »der bedeutendsten und wichtigsten epischen Werke des 13. Jahrhunderts« ist (Bumke 2004, S. 422), das »aus ›Willehalm‹-Welt und ›Parzival‹-Handlung eine Art Gesamtkosmos einer christlich-ritterlichen Denkwelt« (Fromm 1984, S. 12, so auch Ragotzky 1971, S. 102), eine »universale Wolfram-Synthese« (Haug 1980, S. 223) erschaffen habe, die freilich »nicht nur Summe des Wolfram'schen Erzählens, sondern Summa mittelalterlicher Bildung und Erbauung« (Ebenbauer 2004, S. 363) sein wolle. Solch einer geballten Ansammlung von Superlativen und Universalvereinnahmungen steht die nach wie vor eher dünne Forschungslage zum ›Jüngeren Titurel‹ (vgl. Lorenz 2002, S. 53–64) gegenüber. Diese scheint umso erklärungsbedürftiger, als der Stellenwert der Dichtung auch in ihrem zeitgenössischen Kontext ausgenommen hoch angesetzt werden muss: Allein

die über 60 Textzeugen, die den ›Jüngeren Titurel‹ zu einer der am häufigsten überlieferten volkssprachigen Dichtungen machen, belegen die Wertschätzung des Textes in seinem Umfeld (hierzu und zum Folgenden vgl. Lorenz 2002, S. 12f., ausführlich zuvor schon Krüger 1986). Von seinem außerordentlichen Nachklang in den literarischen Werken der Folgezeit zeugen Übernahmen der Strophenform, Zitate und Anspielungen, aber auch die Ausprägungen des ›geblühten Stils‹ dürften maßgeblich auf den ästhetischen Vorgaben des ›Jüngeren Titurel‹ basieren (vgl. Nyholm 1971).

Im Mittelpunkt der Handlung des ›Jüngeren Titurel‹ steht die tragische Liebesgeschichte von Sigune und Tschionatulander, wie sie aus Wolframs ›Parzival‹ und den zwei Fragmenten seines ›Titurel‹ bekannt ist: In Wolframs erstem ›Titurel‹-Fragment wird (nach einer knappen Einführung in die Verwandtschaftsverhältnisse des Gralsgeschlechts und der Abdankungsrede des Gralskönigs Titurel) davon erzählt, wie die mütterlicherseits aus dem Gralsgeschlecht stammende Sigune gemeinsam mit dem jungen Fürsten Schionatulander aus Grasiwaldane, einem Verwandten Gahmurets, am Hof Herzeloyses aufwächst. Geprägt von den Vorgaben höfischer Normen verlieben sich die Kinder ineinander. Noch als Knappe muss Schionatulander mit seinem Oheim Gahmuret in den Orient ziehen, wo dieser, was man freilich nur aus dem ›Parzival‹ weiß, im Kriegsdienst des Baruchs von Bagdad sein Leben verliert. Das zweite ›Titurel‹-Fragment setzt damit ein, dass sich Schionatulander wieder bei Sigune befindet: Beide lagern auf einer amönen Wiese im Wald, als ein Bracke mit einer kostbar bestickten Leine vorüberläuft und von Schionatulander eingefangen wird. Sigune liest die Inschrift des Seils, doch ehe sie die dort verbrieftete tragische Liebesgeschichte bis zum Ende lesen kann (vgl. Schmid 1988, S. 79–97, und Bracker 1996, S. 155–175), entläuft der Bracke samt Seil. Sigune beauftragt ihren Geliebten mit dessen Wiederbeschaffung, erst dann will sie ihm ihre Minne gewähren. Schionatulander nimmt den Dienst an, und in unheilvoller Vorausdeutung endet das Fragment. Wiederum aus dem ›Parzival‹ weiß man indessen, dass die Suche nach dem Brackenseil für Schionatulander tödlich

enden wird: *ein bracken seil gap im den pîn. / in unser zweier dienste den tôt / hât er bejaget* (›Parzival‹, 141,16–18). Diese rätselhafte Erklärung bietet Sigune ihrem Cousin Parzival, als er die Trauernde kurz nach seinem Aufbruch vom mütterlichen Hof im Wald mit dem Leichnam des Geliebten im Schoß trifft. Fürst Schionatulander habe sein Leben, so ergänzt Sigune, bei der Verteidigung von Parzivals Erblanden im Zweikampf gegen Orilus verloren (vgl. 141,9). Sigune trauert bis zu ihrem Tod um den Geliebten.

Dieses Sujet greift Albrecht in seinem alle Weltalter und Welträume umfassenden Riesenepos auf, wobei der von Wolfram vorgegebene Handlungsrahmen exzessiv ausgestaltet ist. Der ›Parzival‹, die Fragmente des ›Titurel‹ sowie der ›Willehalm‹ sind – neben einer Vielzahl weiterer Quellen – aber nicht nur rezipiert, nicht nur durch Verwendung vorfindlicher *materiae* wiedererzählt, sondern zu einer Art epischen Summe übersteigert. Weit über Wolfram hinausgehend hegt der Erzähler dabei den Anspruch, eine umfassende Geschichte des Grals und Gralsgeschlechts sowie eine Vollendung des ›Parzival‹ zu bieten, denn – so der im Prolog formulierte Selbstanspruch – es sei viel an der undurchdringlichen Erzählform des ›Parzival‹ kritisiert worden. Diese Ungenügsamkeiten gedenke er zu »begradigen«: *ich wil die krumb an allen orten slichten* (›Jüngerer Titurel‹, Str. 20,3), ja gelte es, die vorbefindlichen *wilden maere* durch *sinneriche lere* gleichsam zu zähmen: *durch sinneriche lere muoz ich di wilden maer hie zam gestellen* (Str. 59,4). Wenn dann nach knapp 6000 Strophen das Ende der Dichtung (zumindest nach dem Handlungsverlauf des Wolfram'schen ›Parzival‹) erreicht scheint, wenn in abbreviaturlhafter Kürze auch im ›Jüngerer Titurel‹ von Sigunes Tod, der Heilung des Anfortas und von Parcifals Gralsberufung erzählt wurde, dann begründet der Erzähler sein Weitererzählen (über immerhin 400 Strophen) damit, dass die Rezeption am ›Willehalm‹ den ungenügenden Anfang, am ›Parzival‹ den fehlenden Schluss getadelt habe:

Ez jehent die merke richen, daz mich an vreuden pfendet:  
iz si wunderlichen ein bûch geanevenget und daz ander genedet,  
Sant Wilhalmes anevanc si betoubet,  
und Parcifal zeleste, nach ir beider werdicheit beroubet.  
(›Jüngerer Titurel‹, Str. 5989)

Der Erzähler hegt den Anspruch, diesen Mangel beheben zu wollen, indem er von Parcifals Kindern zu Ende erzähle: *vil endelich ich gerne von in spreche: / man giht, wie dem von Eschenbach an siner hohen kunst dar an gebreche* (Str. 5991,3f.). Dies ist der wertende Anspruch eines Weitererzählers im Selbstverständnis eines korrigierenden Besser- und Richtigerzählers, der sich im ›Jüngerem Titurel‹ immer wieder zu erkennen gibt (zur Funktion der Wolfram-Rolle vgl. Mertens 2005, S. 203–226, und Glauch 2010, S. 67–85).

Dass der ›Jüngere Titurel‹ einen Schlussstrich unter einen Tradierungsvorgang setzt, der sich in seiner Heterogenität und Komplexität nur schwer mit Franz Josef Worstbrocks Konzept des ›Wiedererzählens‹ (1999) fassen lässt, zeigt schon die Studie von Britta Bußmann zum ›Wiedererzählen, Weitererzählen und Beschreiben in Albrechts ›Jüngerem Titurel‹‹ (2005, S. 440f.) mit einem Seitenblick auf Wolfram: Dieser habe als Wieder- und Weitererzähler Chrétiens in eigenständiger *inventio* für den ›Parzival‹ nicht nur einen Schluss und zudem einen neuen Anfang gefunden, sondern habe seine Erzählung mit dem ›Titurel‹ zudem durch einen weiteren Roman zu ergänzen versucht. In der Komplementarität beider Dichtungen habe Wolfram aber »neben einer Fortsetzung zugleich eine Metaebene kreiert, die sich jedoch einzig durch die wechselseitige intertextuelle Zusammenschau und Reflexion beider Romane ergäbe, d. h. durch die und in der literarischen Kompetenz seiner Rezipienten« (ebd., S. 441). Unter Verzicht auf diese Metaebene habe indessen Albrecht – als Wieder- und Weitererzähler zweiter Instanz – die ›Parzival‹- und ›Titurel‹-Handlung nach dem Gesetz ihrer zeitlichen und handlungslogischen Abfolge miteinander verfügt, wobei er die Kenntnis des ›Parzival‹ als narrative Folie seines Erzählens von seinen Rezipienten rigoros abverlange. Obwohl Albrecht

durchaus auf verschiedene Verfahren des Wiedererzählens, Kompilierens und Übersetzens rekurriere, sei er »in seiner Verantwortung für den gesamten Handlungsbogen damit primär als Weitererzähler und *inventor* anzusprechen« (ebd., S. 442). Der ›Jüngere Titurel‹ ist damit der vielleicht umfassendste und erfolgreichste Fall der Umsetzung verschiedener Retextualisierungsformen durch Strategien der Rezeption, Übersetzung, Be- und Überarbeitung, der Neufassung, Umschreibung, *dilatatio*, *abbreviatio* oder der intertextuellen Überblendung.

Dieses komplexe Erzählverfahren sei zunächst in groben Zügen entlang der wesentlichen Prätexte ›Titurel‹, ›Parzival‹ und ›Willehalm‹ umrissen: Wolframs ›Titurel‹-Fragmente sind in geringer, vorrangig metrisch und reimtechnisch begründeter Abweichung in ihrer Gesamtheit übernommen; sie sind durch einen knapp 500 Strophen umfassenden neuen Anfang, ein knapp 350 Strophen langes Verbindungsstück in der Mitte und einen Schluss von knapp 5000 Strophen ergänzt. Die aus dem ›Parzival‹ bekannten Begebenheiten, die das Handlungsgerüst der Erzählung liefern, werden indes mitnichten im ›Jüngeren Titurel‹ wiedererzählt, sondern weitgehend als bekannt vorausgesetzt oder allenfalls angedeutet, während das in Wolframs Dichtung nur Angedeutete bei Albrecht eigenständig auserzählt ist (vgl. Huschenbett 1978, Sp. 165, und Mertens 1998, S. 276–278): Genaueres erfährt man beispielsweise über Gamurets Orientfahrten und Tod, der im ›Parzival‹ lediglich in der Figurenrede des Tampanis am Hof der Herzeyloyde rekapituliert wird. Auserzählt sind auch Parcifals Irrfahrten auf der Suche nach dem Gral (›Jüngerer Titurel‹, Str. 5571–5806), die bei Wolfram im Hintergrund der Gawan-Äventiuren im 7. und 8. Buch stattfinden (vgl. Mertens 1998, S. 277). Detaillierter bietet der ›Jüngere Titurel‹ immer wieder auch Erklärungen und Deutungsmöglichkeiten für Begebenheiten und Handlungssequenzen, die im ›Parzival‹ ungeklärt oder zumindest erklärungsbedürftig anmuten. Ausführlich dargestellt wird beispielsweise, wie Sigune mit dem toten Tschinotulander vom Artuswald Breziljan zuerst ins Gralsgebiet und dann mit dem Leichnam auf die Linde gekommen ist.

Wichtige Szenen des ›Parzival‹ wie etwa der Besuch des Titelhelden auf der Gralsburg samt unterlassener Mitleidsfrage, seine Unterweisung durch Trevrizent, die Gralsberufung oder die Taufe seines Halbbruders Feirefiz sind im ›Jüngerer Titurel‹ indes auf kurze handlungszusammenführende Inhaltsparaphrasen oder gar Verweise auf Wolframs Dichtung eingeschmolzen. Parzivals Aufenthalt bei Trevrizent, sein zweiter Besuch auf der Gralsburg und die damit verbundene Heilung des Gralkönigs sind beispielsweise im Kontext der vierten Begegnung zwischen Parcival und der trauernden Sigune mit Verweis auf *ain ander buoch* (Str. 5850,4) – gemeint ist der ›Parzival‹ – auf lediglich vier Verse verkürzt:

wie er bi ir und Trefizent nu were  
und ander sin gevorte, daz seit ain ander bûch mit ganzem mere,

Biz daz er kumt zem grale und Anfortas was gebende  
mit vrage sunder twale gesuntheit.

(›Jüngerer Titurel‹, Str. 5850,3–51,2)

Mit zahlreichen Anspielungen auf Wolframs ›Willehalm‹ ist schließlich der Orientteil des ›Jüngerer Titurel‹ durchsetzt (vgl. Lorenz 2002, S. 303–316). Als szenische Versatzstücke, inhaltliche oder thematische Assoziationen, Parallelisierungen etwa in der Szenen- oder Figurengestaltung oder sogar als Zitate gehen diese Anspielungen deutlich über die weitangelegte Verwendung von Namen und Namensbestandteilen des ›Willehalm‹ hinaus (zu den orientalischen Namen im ›Jüngerer Titurel‹ und im ›Willehalm‹ ausführlich Borchling 1897, S. 59–64, und Zatloukal 1984, S. 94–98). Anders als die ›Titurel‹-Übernahmen und ›Parzival‹-Bezugnahmen bilden sie aber keine unmittelbaren inhaltlichen Grundlagen für die Handlung. Sie dienen vielmehr der schärferen Konturierung der verschiedenen literarischen Genres, derer sich die Erzählung bedient, und der mit ihnen verbundenen Regeln sowie der Illustration von ethischen Verhaltensmaximen, ohne dabei mit der vielschichtigen Darstellung des Heidnischen im ›Willehalm‹ zur Deckung zu kommen (vgl. Lorenz 2002, insb. S. 314f.).

Bei den verschiedenen Retextualisierungsformen geht es folglich nicht nur um Vollendung, sondern um Fortsetzung und Vereindeutigung bei gleichzeitiger Vermeidung von Wiederholungen der ›Parzival‹-Handlung. Neben den Dichtungen Wolframs sind dabei auch Motive, Figuren, Namen und ganze Handlungssequenzen u. a. etwa aus Geoffreys ›Historia‹, dem französischen ›Lancelot en prose‹ oder aus der lateinischen ›Epistola presbiteri Iohanni‹ (vgl. Zimmermann 2009a und 2009b) eingearbeitet, ist Vorgängiges in neue Erzählkontexte sowie Begründungs- und Funktionszusammenhänge eingebettet. Als »geschichtsmythischer Universalroman« (Haug 1980, S. 224) stellt der ›Jüngere Titurel‹ mit seiner Ausrichtung auf den übergreifenden heilsgeschichtlichen Zusammenhang und seiner Dominanz der allegorischen und moralischen Sinndeutung dabei recht grundsätzlich eine tiefgreifende Akzentverlagerung und Umdeutung insbesondere von Wolframs ›Parzival‹ dar (vgl. Mertens 2005, S. 207). Die Lehre wird nicht mehr über die Handlung oder Struktur vermittelt, vielmehr erfolgt die ethisch-moralische Exegese des epischen Geschehens, das den Gral und die Geschichte des Gralsgeschlechts als heilsgeschichtlichen Bezugspunkt hat, in ausgiebigen unterweisenden Kommentaren.

Wie schon Wolfram, so verfügt auch Albrecht über ein breites Spektrum epistemischer Modi, die über-, nach-, neben- oder sogar gegeneinandergestellt sein können und dadurch die Kohärenz des Handlungslaufs hemmen, verdecken oder gar unterbinden. Im Kontext seiner Überlegungen zum sog. ›nachklassischen‹ Artusroman fasste bereits Haug (1980, insbes. S. 222–231) den ›Jüngeren Titurel‹ als eine Erzählung auf, in der sich Sinnzusammenhänge »nicht mehr konstruktiv-syntagmatisch über das Modell und noch nicht linear-syntagmatisch über stringente Kausalität« (ebd., S. 226) ergeben, sondern in paradigmatischer Kombinatorik umgesetzt werden. Dies erschließt sich zuweilen ebenfalls erst im Rekurs auf Wolfram, denn Albrecht greift dessen narrative Verfahren auf und übersteigert sie auf der Ebene seines Universalromans: Durch eine ungeheure Fülle von Präfigurationen, Wiederholungen, Spiegelsymmetrien und insbesondere durch ein

dichtes ana- und kataphorisches Relationsgefüge, das den Textraum durch die Erschaffung einer Vielzahl von Relationen konstituiert, wird der syntagmatische Gang der Handlung paradigmatisch überlagert, mit dem Effekt, dass axiologische Einordnungen der Figuren schwierig werden, dass Gegensätze zum Teil nivelliert erscheinen, dass dargestellte Ereignisse, Konstellationen oder auch Werte durchaus ihre Eindeutigkeit verlieren können. Diese spezifische, auf ein »Erzählen im Paradigma« (Warning 2001, S. 176–209) zurückgreifende Narrativik, die Albrechts gesamten Text bestimmt und seine Kompositionstechnik auszeichnet, möchte ich an zwei Beispielen illustrieren.<sup>2</sup>

## 2. Paradiesische Gaben

Im »Jüngerer Titulel« lassen sich die zahlreichen Verweise auf die »paradiesisch« anmutenden Gaben des heidnischen Baruchs Ackerin von Baldac an den Helden Tschinotulander als ein Instrument paradigmatischen Erzählens anführen, durch das im »Jüngerer Titulel« sowohl das Christliche, insbesondere das »Gralische«, als auch im hohen Maß das Heidnische überblendet, ja nachgerade uneindeutig werden. Auf narrativer Ebene sind diese Gaben höchst kunstfertig in ein ana- und kataphorisches intertextuelles Verweissystem zur Aufrechterhaltung der Kohärenz von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des Erzählten eingebunden.

Überreicht werden die kostbaren Gaben durch eine Gesandtschaft, die Tschinotulander im Namen des Baruchs an sein Versprechen zur Rückkehr in den Orient erinnert und ihm *groz richerheit von gesmide uz gold und von gesteine* (»Jüngerer Titulel«, Str. 1703,1), kostbare Stoffe und eine prachtvolle orientalische Rüstung bringt. Die aus wunderwirksamem Gold gefertigte Rüstung ist in Tigerblut gehärtet, mit dem Effekt, dass sie undurchdringlich wie ein Diamant ist (vgl. Str. 1683,1). Wer eine Rüstung aus diesem Material besitze, so versichert der Erzähler, dem werde das Tigrisgold stets Glück bringen, wer es aber verlieren sollte, dem sei Unheil gewiss (vgl.

Str. 1675,2–4). Die Eigenschaften sowie die vorherigen Besitzer des Goldes, das später *golt der selden* genannt werden wird (Str. 5087,3), sind mit *franzois und heidenisch buochstaben* (Str. 1684,4) in grüner Farbe in Helm und Harnisch eingraviert. Überdies erhält Tschinotulander einen Schild mit einem darin lebendig eingeschlossenen Salamander, einen überaus kostbaren Waffenrock, der jenem gleicht, den Feirefiz später von Secundille erhalten wird (vgl. Str. 1699), zwölf prachtvolle Schlachtrösser aus dem Land Tabrunit sowie zwölf weitere kostbare Rüstungen (zu den Gaben siehe Rausch 1977, S. 35–141; Wegner 1996, S. 127–132, und Finckh 1999, S. 335).

Tschinotulanders erstes Rüstzeug, die ihm von Sigune übereignete grüne Rüstung Gamurets, war bereits fremdländischer Art und so prachtvoll, dass nur Feirefiz und Secureiz schöner und prächtiger ausgestattet gewesen seien (vgl. Str. 1259). Die neue, noch prachtvollere Ausstattung übersteigert nun die Orientalisierung des Helden und macht ihn auf diese Weise einerseits als Überhöhung seines Vorbildes Gamuret kenntlich, andererseits bleibt der Vorgänger aber gerade in dieser Orientalisierung unheilvoll präsent, denn es gemahnt nicht zuletzt die tigerblutgehärtete, undurchdringliche Rüstung *gelich dem adamande* (Str. 1683,4) wie eine *bad fulfilling prophecy* an Gamurets Helm, dessen *adamandes herte* (Str. 941,3; vgl. Pz, 105,2of.) sich einst (durch Tierblut) als aufweichbar erwiesen hatte. Die Hinweise auf den Waffenrock des zum Handlungszeitpunkt der Erzählung noch ungeborenen Feirefiz sowie auf die Herkunft der Pferde *uz Tabrunit*, dem Herrschaftsbereich des erst im Nachfolgenden vorgestellten und überaus positiv gezeichneten, orientalischen Königs Secureiz, dürften überdies genügen, um mit dem Gegenwärtigen auf das Zukünftige zu verweisen.

Indem der Erzähler bemüht ist, heilsgeschichtliche Bezugspunkte bzw. Hinweise auf die Herkunft der Gaben aus dem Bereich der ›guten Heiden‹ zu liefern, bleibt die narrative Ausgestaltung dieser Orientalisierung stets positiv besetzt. Unablässig verweist der Erzähler etwa auf die paradiesische Herkunft des Tigers, in dessen Blut die Rüstung gehärtet worden sei: Der Tiger trage seinen Namen nämlich nach dem Paradiesfluss Tigris; beiden,

Tier wie Fluss, sei eine schier unbezwingbare *snellheit* (Str. 1677,4) eigen. Der Tiger selbst entweiche auch nur selten dem Paradies als seiner eigentlichen Heimstatt. Mit dem Hinweis, dass das menschliche Geschlecht auf ewig stark, vor Krankheiten gefeit und mit einem langen Leben gesegnet gewesen wäre, hätte Adam mehr als nur einen Mund voll von dem Obst des Paradieses gegessen (vgl. Str. 1680), werden die ungewöhnlichen Kräfte und Eigenschaften des Tigers damit erklärt, dass er sich eben nur von den Dingen ernähre, die im Paradies wachsen und gedeihen.

Von der arthurischen Festgesellschaft auf Floritschanze, wo die Übergabe erfolgt, werden die exotischen Gaben mit dem gebührenden Staunen zur Kenntnis genommen. Bemerkt wird freilich auch, dass Tschinotulander trotz seiner neuen Rüstung seinem Oheim Gamuret in zunehmendem Maß ähnelt (vgl. Str. 1733). Während in den Erläuterungen zur Herkunft und zu den Eigenheiten des heidnischen Tigrisgoldes der Paradiesbezug durch die Ausführungen des Erzählers für den Rezipienten klar herausgestellt ist, mangelt es am Artushof an dieser Klarheit, als Tschinotulander die zwölf kostbaren Rittergewänder aus der Lieferung des Baruchs kurzerhand an König Artus weiterverschenkt. Immerhin bewirkt der Wohlgeruch der Gaben bei den Anwesenden paradiesisches Entzücken:

[...]

nu began der edel smac da von so drahen,  
daz al diu diet zu vreuden wart erkucket,  
di alumb indert waren, als ob si weren ins paradiz gezucket.

(Jüngerer Titurek, Str. 1786,2–4)

Selbst Artus wähnt bei der Wahrnehmung der fremden Stoffe, er träume, und er fragt den jungen Dauphin, ob etwa Engel diesen Glanz auf die Erde gebracht hätten. Nicht ein Mensch, sondern allenfalls eine Engelsschar könne solche überirdischen Gaben zum Gral bringen; weder Hippokrat und andere Naturwissenschaftler noch Galen, Avicenna oder die gesamten heidnischen Künste könnten solcherlei kunstvolle Stoffe wirken (vgl. Str. 1789f.). Für Artus ist damit bei aller Anerkennung heidnischer Wissenschaften eine heidnische Herkunft der Stoffe kategorisch ausgeschlossen. Stattdessen

erwägt er kurzerhand den Ursprung, der gemeinhin für den Gral als gesichert gilt: Nach der Vollendung des Gralstempels hätten Engel ihn einst vom Himmel herab zu Titurel gebracht (vgl. Str. 271). Daraufhin mischt sich der in der Szene anwesende Gralskönig Anfortas korrigierend in die Erwägungen ein und bestreitet die englische Herkunft der Stoffe vom Gral, wenn er versichert, dass Engel bei der Gralsgesellschaft zwar oft vorbeikämen, aber dabei solche Gaben niemals mit sich führten: *uns koment engel dicke, si bringent aber solche cleider selten* (Str. 1791,4). Schließlich stellt Tschinotulander den tatsächlichen Ursprung der Kleider klar: *dem baruc Akerine sol ich dirr presente danken unde nigen* (Str. 1792,2). Solchermaßen vermag die auf Figurenebene stattfindende Diskussion über die fragliche Herkunft den sonderbar hybriden Charakter der orientalischen Gaben zu veranschaulichen. Himmlisches, Gralisches, Paradiesisches und Heidnisches scheinen auf verschiedenen Ebenen der Wahrnehmung jedenfalls eigentümlich verschwommen.

Über die Paradiesmotivik lässt sich der Kompositionsfaden paradigmatischen Erzählens, der verschiedene Teile der Dichtung miteinander verbindet, weiter ausziehen: Knapp 600 Strophen nach der Ankunft der Gaben des Baruchs am Artushof platzt der heidnische König von Marroch in das große Artusfest von Floritschanze, um die arthurische Gesellschaft einer Tugendprobe zu unterziehen. Auch die Marrocheise tragen Kleidung von paradiesischem Wohlgeruch, dessen betörende Wirkung sogar Jugendlichkeit verleiht:

Von tigris ab der waete gie smac so edel riche,  
daz man iz da fur haete, daz paradise wer vil sicherliche  
da nahen bi mit aller siner tugende.  
swen dirre smac beruorte, den duhte wol, er hete immer jugende.

(Jüngerer Titurel, Str. 2359)

In ihrer Pracht kommen diese Kleider, so versichert der Erzähler, allenfalls denen gleich, die der Baruch einst Tschinotulander geschenkt habe (vgl. Str. 2350; vgl. hierzu Bußmann 2011, S. 289). Wiederum 700 Strophen später weist die kostbare Ausstattung des heidnischen Minneritters Secureiz

ebenfalls unmittelbare Parallelen zu den paradiesischen Gaben des Baruchs auf; so trägt Secureiz etwa einen von Feuersalamandern gefertigten Waffenrock, der wiederum auf den Wolfram'schen Feirefiz verweist, mit dem Secureiz zudem das Ecidemon als Wappenzier teilt. Darüber hinaus besitzt Secureiz eine Lanze aus dem ›Paradiesmaterial‹ Aloeholz und indischem *stahel*, einen Waffenrock, den *salomander in dem viure worhten*, sowie einen Schild aus *aspindaye* (vgl. Str. 3009–20). Nach dem Tod des Secureiz erhält Tschinotulander dessen kostbare Zeltstadt Tasme, die *wer nach paradis gebilde* (im ›Willehalm‹ ist Thasme die Stadt des Heidenkönigs Poydjes und Herkunftsort kostbarer Seidenstoffe).

Für die heidnischen Brüder Alexander und Philipp, denen Tschinotulander knapp 1000 Strophen nach dem Tod des Secureiz begegnet und die ihre prätextuelle Herkunft unverkennbar im Namen tragen, sind die Paradiesbezüge noch vielfältiger und umfassen neben ihrem irritierenden Schlachtruf ›Paradis!‹ noch gleichermaßen Herkunft und Ausstattung, die – so will es die Dichtung – der Kleidung und Ausrüstung gleiche, die einst der edle Secureiz getragen habe (vgl. Str. 4735–4912). Tschinotulander wundert sich beim Anblick der Fremden, denn aufgrund ihres prachtvollen Erscheinungsbildes glaubt er, dass sie geradewegs vom Paradies gekommen seien, um *gotes zorne* (Str. 4738,4) an ihm zu rächen, ja dass sie möglicherweise sogar Brüder Christi sein könnten. Als man die Riesen dann später nach der Veranlassung von Reise und Kampfruf fragt, geben sie sich als reiche Könige zu erkennen. Zwanzig immense, in Paradiesnähe liegende, aber dennoch irdische Reiche – eines von ihnen heißt tatsächlich Paradiis – unterstehen ihnen. Die unermesslichen Entfernungen bewältige man – wie einst Alexander der Große – mit Hilfe von gezähmten Greifen. Die beiden hünenhaften Recken referieren sodann unvermittelt »einige wundersame Passagen des Alexanderzugs, der an die Erzählgegenwart gebunden wird: *so sin wir noch nach im in Paradise* (Str. 4814)« (Kragl 2010, S. 170, vgl. Leckie 1970, S. 122–132). Ausgezogen seien die beiden Könige im Dienst von Arabadille und Secundille, die sich ihnen zum Lohn für die Rache am

Tod des Secureiz versprochen hätten (vgl. Str. 4828f.). Kurzum: Paradiesisches ›Flair‹ kann mithin als Erkennungszeichen für das als das ›Gute‹ lesbare Heidnische erhalten,<sup>3</sup> es verbindet auch Einzelepisoden des ›Jüngeren Titurel‹ jenseits einer kausalen Handlungsfolge, bietet intertextuelle Verweise auf verschiedene Prätexte und durchkreuzt textintern zugleich Trennlinien zwischen Orient und Okzident, zwischen Heidnischem und Christlichem.

### 3. Tote Helden und der zuckersüße Duft von Heiligkeit

Im Kontext der weitreichenden intertextuellen Vernetzungen des ›Jüngeren Titurel‹ mit den Dichtungen Wolframs bildet die Figur des heidnischen Königs Secureiz von Tabrunit ein wichtiges Bindeglied, insofern sich in ihrer Beschreibung einerseits deutliche Bezüge zur Feirefiz-Figur des ›Parzival‹, andererseits aber auch solche zur Figur des Heidenkönigs Tesereiz aus dem ›Willehalm‹ zeigen. Ebenso wie Wolframs Tesereiz wird der auffallend namensverwandte König Secureiz vom Erzähler des ›Jüngeren Titurel‹ als ein vorbildlicher höfischer Minneritter exponiert; wie für Tesereiz hat der Minnedienst auch für Secureiz nachgerade religiöse Qualität, wenn es von ihm heißt, er sei *der Minne und Jupiter zedienste riche* (Str. 3388,4). Während bei Tesereiz die Adressatin des Dienstes unbenannt bleibt, begibt sich Secureiz für seine Geliebte Arabadille in den Dienst der Feinde des Baruchs, der babylonischen Brüder Ypomidon und Pompeirus. Mit der Minnebeziehung reicht das intertextuelle Verweissystem erneut bis in genealogische Zusammenhänge hinein, denn das Kind der Liebe zwischen Secureiz und Arabadille ist die aus dem ›Parzival‹ bekannte Heidenkönigin Secundille.

Neben ihrer intertextuellen Verkopplung mit den heidnischen Minnerittern Tesereiz und Feirefiz steht die Secureiz-Figur aber auch paradigmatisch in enger Beziehung zu den christlichen Rittern Gamuret und Tschintulander. Dies zeigt sich am deutlichsten im Tod der Helden. Bereits in Wolframs ›Parzival‹ ist Gahmurets Grab in Baldac, dies hat Beate Kellner

herausgestellt, »eine hybride Konstruktion, die heidnische und christliche Elemente und Ansprüche im Zeichen höfischen Prunks zu vereinen sucht. Es lässt dabei heidnische Verehrung ebenso zu, wie es Gahmurets eigentlicher Herkunft aus dem Christentum durch die Errichtung des Kreuzes Rechnung trägt« (Kellner 2009, S. 33). Im ›Jüngerem Titulek‹ wird diese von Wolfram vorgeprägte Verquickung nicht nur übernommen, sondern sogar noch auf die Spitze getrieben, wenn dem Grabmal, das nach der großen Schlacht im Orient kurzerhand zu einem Friedhof für alle gefallenen Christen umgewidmet wird, überdies der Duft des Paradieses zugeschrieben wird. Der Baruch lässt die orientalisch-christliche Grabstätte Gamurets und der gefallenen Christen nämlich so kostbar ausstatten und bepflanzen, *daz dar under bluomen waren smac uz paradise wernde* (Str. 4377,4). In paradigmatischer Variation zu Gamurets Grab am Ende der ersten Orienteschlacht heißt es dann vom Grabmal des edlen Heiden Secureiz im Kontext der zweiten Orienteschlacht, dass es neben *mirr, wirouch und aloe* mit weiteren Pflanzen *uz paradise* versehen worden sei (Str. 4880). Christ und Heide sind aufeinander bezogen, das Paradiesische überwölbt den Gralsbereich, Christliches sowie Heidnisches.

Deutlicher aber noch entfaltet der Erzähler intertextuelle Referenzen und paradigmatische Verweise vor dem Hintergrund von Wolframs ›Willehalm‹. Bereits in ihrer minneritterlichen Ebenbürtigkeit spiegeln sich der Heide Secureiz und der Christ Tschinotulander deutlich in Wolframs Tesereiz- und Willehalm-Figuren (vgl. Lorenz 2002, S. 306–311). Bei Wolfram ist der Heide Tesereiz als mustergültiger Minneritter inszeniert, der zunächst gemeinsam mit Willehalm gegen die Heiden kämpfen will, sofern dieser vom christlichen Glauben ablasse. Obwohl der Heide einen Zweikampf mit Willehalm aufgrund des gemeinsamen, religiöse Differenzen überblenden den Minnerittertums vermeiden will, kommt es dennoch zum Kampf, der vom Erzähler als allegorischer Streit gleichrangiger Tugenden beschrieben ist (vgl. hierzu bereits Bumke 2004, S. 28; Kiening 1991, S. 169–171, und Bulang/Kellner 2009, S. 134). Tesereiz verliert sein Leben, und in auffal-

lend konnotativer Nähe zum märtyrerhaften und wohlduftenden Tod des Christen Vivianz<sup>4</sup> wird der Tod des Heiden vom Erzähler – im Potentialis – mit dem Duft und, wenn man so will, Geschmack von Heiligkeit versehen (vgl. hierzu auch Schulz 2008, S. 123f., und Bulang/Kellner 2009, S. 134f.):

geeret si velt unde gras,  
aldâ der minnaere lac erslagen.  
daz velt solde zucker tragen  
alumb ein tagereise.  
der klâre, *kurteise*  
möht al den bien geben ir nar:  
sît si der süeze nement war,  
si möhten, waern's iht wîse,  
in dem lufte nemen ir spîse,  
der von dem lande kumt gevlogen,  
dâ Tesereiz vür unbetrogen  
sîn rîterlîchez ende nam.  
(›Willehalm‹, 87,30–88,11)

Im ›Jüngerem Titurel‹ ist die Begegnung von Secureiz und Tschinotulander in zum Teil kontrastiver Spiegelung zu Wolfram angelegt: Während Tesereiz im ›Willehalm‹ den Titelhelden von seinem christlichen Glauben abzubringen trachtet, der Zweikampf dann aber stattfindet, weil Willehalm den Tesereiz an seiner Reizrede erkennt und sich durch seine Reaktion darauf auch selbst zu erkennen gibt (vgl. ›Willehalm‹, 87,10–14), ist der Heide Secureiz im ›Jüngerem Titurel‹ von Tschinotulanders Glaubensbeständigkeit grundsätzlich überzeugt. Der Zweikampf erfolgt, weil sich beide trotz ihrer minneritterlichen Ebenbürtigkeit gerade nicht erkennen bzw. weil sie sich allein in ihrem jeweiligen religiösen Bezugssystem als Kontrahenten wahrnehmen. Die Verabsolutierung der Minne, die Armin Schulz (2008, S. 123) als abgewiesene Alternative der Tesereiz-Szene im ›Willehalm‹ erkennt, wird damit im ›Jüngerem Titurel‹ von der Dichotomie von Heiden und Christen gleichsam wieder überrollt. Gleichwohl weist die Stätte von Secureiz' Tod im ›Jüngerem Titurel‹ signifikante Parallelen zu der Todesstätte des Tesereiz im ›Willehalm‹ auf (den Zusammenhang der beiden

Szenen bemerkt am Rande bereits Schröder 1982, S. 103; vgl. auch Lorenz 2002, S. 306–310). Der Ort, an dem der edle Heide Secureiz stirbt, ist aber nicht nur mit *gesûzet luft* versehen, der Duft von Heiligkeit wird sogar noch überhöht, wenn die anwesenden Klagenden die Stätte – ebenfalls im Potentials – beschreiben:

Si wurden also jehende zewerdicheit dem werden:

»iz wirt also geschehende, daz ditz lant so fruchtig wirt der erden,  
daz si zucker, balsem treit geboumet.

[...]

tiere, vogle, wurze von siner sûz vil werdicheit hant holde.

Der luft in disem lande wirt so von im gesûzet:

di sunde und ouch di schande hie nimmer menschenbilde me begrüzet.

so gar sin lip mit tugenden was durch gozzen.

swa den der luft berürte, da muoz im immer selde sin entsprossen!«

(»Jüngerer Titurek«, Str. 3807,1–3 u. 3808,4–09,4)

Die wohl auffälligste Ergänzung gegenüber der Szenengestaltung Wolframs ist die zugewiesene Heilsmöglichkeit, die der tugend- und heilsfördernden Aura des toten Heiden zugesprochen ist. Secureiz ist im »Jüngerer Titurek« nicht mehr nur Minnemartyrer (wie Wolframs toter Tesereiz vor allem durch die Parallelen zum toten Christen Vivianz), sondern aufgrund seiner herausragenden und offenbar posthum auf Andere ausstrahlenden Tugendhaftigkeit sogar Minneheiliger. Dass es aber an dieser Stelle die sowohl den Christen als auch der Partei des Baruchs feindlich gesonnenen Babylonier sind, denen die Klage auf Secureiz in den Mund gelegt ist, offenbart die Aporien der Szene in seltsam hybrider Komplexität (anders Lorenz 2002, S. 309f.).

Doch damit nicht genug: Über das poetische Verfahren paradigmatischer Reihenbildung wird im »Jüngerer Titurek« schließlich auch der Wald, in dem Sigune sehr viel erzählte Zeit später unablässig klagend mit dem Leichnam Tschinotulanders ausharrt, paradiesisch ausgestattet und mit dem zuckersüßen Duft von Heiligkeit versehen. Dem aktuellen Leid Sigunes, der unermesslichen Klage über den Tod des Helden, steht auch hier die Hoff-

nung künftiger Paradiesfreuden, die im Bild paradiesvegetativen Überschütens und Überwucherns beschrieben werden, zur Seite, wenn der Erzähler seine Figur – diesmal in Vorausschau auf die ›Heiligkeit‹ Tschinotulanders – ausrufen lässt:

»mit balsem wirt getroret von recht der walt, dar inne du bist erstorben.

[...]

der walt sich müz gesinen, daz al die boume werden gar behenget  
mit kardamümen und obs zu paradise.

der plan birt muscat blüde, dar ob gezwiet vil der wunschel rise,

Mit zucker uber roeret diu heide gar dar under.

dri tagereise enpoeret wart diu suezicheit von dir besunder.

der vogel in dem luft solt is geniezen

der ubergrozen tugende, die din lip der junge moht besliezen

Und was doch unbeslozen: si hüp sich an die witen

von dir vil unverdrozen, daz man si wol erkand an allen siten,

ich mein der zwei und sibenzic sprach alterre,

da ist din pris erkennet an wirde hoch di naehe und di verre.«

(›Jüngerer Titurel‹, Str. 5219,4–22,4)

Die komplexen Querbeziehungen zwischen den paradiesisch überhöhten Sterbestätten und Grabmälern von Vivianz und Tesereiz, Gamuret, Secureiz und Tschinotulander sind damit an ihrem Höhe- und zugleich auch Endpunkt angelangt. Über die Vorstellung von der Gleichrangigkeit eines Minnerittertums, das jenseits von anderen, insbesondere religiösen Bindungen und Bezugssystemen steht, sind die Helden zwar miteinander verbunden, diese Vorstellung führt aber gerade durch ihre Tode, die mit Ausnahme Tschinotulanders durch Begegnung mit dem religiös Anderen verursacht sind, immer wieder in die Aporie (mit Blick auf den ›Willehalm‹ vgl. hierzu Schulz 2008, S. 123, und Bulang/Kellner 2009, S. 135). Freilich ist es bei Secureiz und Tschinotulander nicht mehr die »abgewiesene Alternative [...] einer Verabsolutierung der höfischen Minne auf Kosten anderer ›Begründungssprachen‹ (hier der Religion und der Sippenbindung)« (Schulz 2008, S. 124), die vorgeführt wird, sondern die Verabsolutierung eines heiligmä-

figen Tugendverständnisses, das über die Vorstellung von einer gleichsam fruchtbaren und sättigenden Aura heiligmäßiger Tugendhaftigkeit religiöse Grenzziehungen außer Kraft setzt. Dies zeigt sich an Secureiz' Inszenierung als ein an *werdeheit* Heiliger ebenso wie in der Strahlkraft *der ubergrozen tugende* Tschinotulanders, die nah und fern in allen 72 Sprachen der Welt anerkannt ist.

Die Untersuchung der paradigmatischen Reihung einzelner, allein von dem Paradiesischen handelnder Erzählsegmente im ›Jüngeren Titulek‹ ließe sich von hier aus nicht nur verlängern (etwa im Hinblick auf Räume wie den Gralsbereich oder das ›dritte‹ Indien), sondern – wie das Tesereiz-Beispiel gezeigt haben mag – in Erweiterung des literarischen Reflexionsraums auch über die Grenzen des Textes hinaus führen.<sup>5</sup> Ich setze die Analyse an dieser Stelle indes aus, denn sie hat in ihren Ansätzen bereits vorgeführt, wie Grenzen zwischen dem Heidnischen und dem Christlichen, die auf der Handlungs- oder Kommentarebene durchaus zum Tragen kommen, (nicht zuletzt auch) über das Verfahren paradigmatischen Erzählens destabliert werden und wie verschiedene Semantiken durch immer neue Konstellationen, intertextuelle Überblendungen und Durchkreuzungen in ihrer Komplexität solchermaßen gesteigert werden, dass sie diskursiv kaum mehr eingefangen werden können.

Sicherlich sind die Erzählsequenzen über Paradiesisches ebenso wie die Handlungsschleifen um die Tode von Secureiz und Tschinotulander nicht im Worstbrock'schen Sinn als ein ›Wiedererzählen‹ (Worstbrock 1999, S. 128–142) entsprechender Begebenheiten oder Konstellationen im ›Willehalm‹ zu verstehen. Dennoch sind sie, dies dürfte deutlich geworden sein, in solchem Maße aufeinander bezogen, dass ihre Verwandtschaft in thematischer, struktureller und kompositioneller Hinsicht nicht unterschätzt werden sollte: Die große Bedeutung der in ihrer Sinnkonstitution immer wieder gebrochenen Erzählabschnitte wird dabei erst in der Betrachtung des komplexen narrativen Beziehungsgeflechts, in das sie integriert sind, erkennbar. In diesem Geflecht laufen Vergangenes und Zukünftiges, intra- und

intertextuelle Verweise, verschiedene Stofftraditionen und Schemazitate zusammen, wodurch vor allem die im Text entworfenen, unterschiedlichen Verbindungen zwischen Orient und Okzident kontinuierlich präsent gehalten sind. Es sind paradigmatische Relationen, durch die in diesem Kontext die einzelnen Erzählsegmente des ›Jüngerer Titirel‹ jenseits einer kausalen Handlungsfolge miteinander verknüpft und solchermaßen in neue Beziehbarkeiten gerückt sind, dass sie in ihrer semantischen Komplexität gesteigert, aber auch überblendet sein können. Gegensätze zwischen dem Heidnischen und dem Christlichen, die zuweilen in den syntagmatischen Handlungsfolgen des ›Jüngerer Titirel‹ entworfen sind, werden auf der Ebene paradigmatischer Kohärenzbildung immer wieder unterlaufen und dekonstruiert.

## Anmerkungen

- 1 Die nachfolgenden Überlegungen basieren auf mehreren Abschnitten meiner Habilitationsschrift »Konzeptionen des Heidnischen in der deutschsprachigen Literatur des 13. Jahrhunderts. Zu Rudolfs von Ems Alexander und Albrechts Jüngerem Titirel« (im Druck 2020).
- 2 Von einer fragmentierten Erkenntnis, die nur im Detail analysiert werden könne, spricht in diesem Kontext bereits Wyss 1983, S. 100, vom ›Jüngerer Titirel‹ als einem Text, der nicht als Ganzes zur Kenntnis zu nehmen sei. In diesem Sinne lautet auch das Fazit bei Kragl 2010, S. 182: »Wer den ›Jüngerer Titirel‹ mit Genuss lesen will, muss sich hoffnungslos im Detail verlieren und alles Drumherum vergessen können. Das ist eine eigenwillige Erzählstrategie. Sie kann – aber sie muss einem ja nicht gefallen!« Mertens 2010, S. 183, kommt im Kontext seiner Überlegungen zu einer »Poetik der Musikalisierung« im ›Jüngerer Titirel‹ sogar zu dem Schluss, dass es dem Autor gar nicht um ein kognitives Verständnis seines Werkes gegangen sei. Die Schwierigkeit einer Lektüre des ›Jüngerer Titirel‹, die sich einer plausiblen Gesamtinterpretation entzieht, mag der Grund dafür sein, weshalb sich die jüngere Forschung zum Text im Bewusstsein dieser Problematik und je nach Erkenntnisinteresse immer wieder auf bestimmte Teilabschnitte oder auf thematische Teilaspekte, auf Detailanalysen, beschränkt. Je nach Forschungsansatz und -interesse lässt sich der ›Jüngerer Titirel‹ als Lehrdichtung verstehen, so etwa bei Ragotzky 1971, S. 118–122; Parshall 1981,

S. 136–162 oder Fromm 1984, S. 26. Kragl 2010, S. 178, bemerkt indes, dass der ›Jüngere Titurel‹ aufgrund der Widersprüchlichkeiten innerhalb der vermittelten Lehrmeinungen im Grunde keine Didaxe sein kann. Darüber hinaus wurde der ›Jüngere Titurel‹ auch als heilsgeschichtliches, der Chronistik nahestehendes Werk gelesen, so etwa bei Thornton 1977, als Artusroman bei Haug 1980, S. 204–231 oder Ebenbauer 1979, S. 374–407 oder als naturkundliches Kompendium bei Leckie 1967, S. 263–277, Rausch 1977 und Wegner 1996. Zu den differierenden Lesarten der Forschung siehe ausführlich Lorenz 2002, S. 13–15. Erst in jüngeren Forschungsbeiträgen zum ›Jüngerer Titurel‹ geht es auch darum, die spezifische Narrativik der Dichtung zu erfassen, hierzu insbesondere die Studien von Bußmann 2011, Volfing 2007 und Neukirchen 2004 u. 2006.

- 3 Die Zuordnung zum Bereich des Paradieses, des Himmels resp. der Engel ist im ›Jüngerer Titurel‹ charakteristisch für die Darstellung der ›guten‹ Heiden. Sie dürfte – so auch Nyholm 1991, S. 280 – in der geographischen Nähe zum Paradies begründet sein, die den ›guten‹ Orientalen vom Erzähler zugeschrieben ist.
- 4 Wh, 69,12–15: *reht als lignaloe / al die boume mit viuwer waeren enzunt, / selh wart der smac an der stunt, / da sich lip und sele schiet*. Siehe Schulz, 2008, S. 124, zu Vivianz' Märtyrertod siehe u.a. auch Bumke 1959, S. 23–32, und Bumke 82004, S. 284.
- 5 Für eine Auseinandersetzung mit dem paradigmatischen Erzählen in Wolframs ›Willehalm‹ postulieren dies in ähnlicher Weise Bulang/Kellner 2009, S. 136, Anm. 29.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Albrechts Jüngerer Titurel. Nach den Grundsätzen von Werner Wolf kritisch hrsg. von Kurt Nyholm, 4 Bde., Berlin 1955-1995 (DTM 45, 55/61, 73, 77, 79).
- Wolfram von Eschenbach: Parzival. Studienausgabe. Mittelhochdeutscher Text nach der sechsten Ausg. von Karl Lachmann. Mit Einführung zum Text der Lachmannschen Ausg. und in Probleme der Parzival-Interpretation. Mit einer Einl. von Bernd Schiroke. Übers. von Peter Knecht, 2. Aufl., Berlin 2003 (de Gruyter Texte).
- Wolfram von Eschenbach: Titurel, hrsg., übers. und mit einem Stellenkommentar sowie einer Einführung versehen von Helmut Brackert und Stephan Fuchs-Jolie, Berlin 2003 (de Gruyter Texte).
- Wolfram von Eschenbach: Willehalm. Nach der Handschrift 857 der Stiftsbibliothek St. Gallen. Mittelhochdeutscher Text, Übersetzung, Kommentar. Hrsg. von

Joachim Heinze. Mit den Miniaturen aus der Wolfenbütteler Handschrift und einem Aufsatz von Peter und Dorothea Diemer, Frankfurt a. M. 1991 (Bibliothek deutscher Klassiker 69, Bibliothek des Mittelalters 9).

### **Sekundärliteratur**

- Baisch, Martin [u. a.] (Hrsg.): Der ›Jüngere Titurel‹ zwischen Didaxe und Verwilderung. Neue Beiträge zu einem schwierigen Werk, Göttingen 2010 (Áventiuren 6).
- Baisch, Martin: *lere lesen*. Formen von Textualität im ›Jüngeren Titurel‹, in: ders. [u. a.] 2010, S. 13–31.
- Borchling, Conrad: Der ›Jüngere Titurel‹ und sein Verhältnis zu Wolfram von Eschenbach, Göttingen 1897.
- Brackert, Helmut: Sinnspuren. Die Brackenseilinschrift in Wolframs von Eschenbach ›Titurel‹, in: Haferland, Harald/Mecklenburg, Michael (Hrsg.): Erzählungen in Erzählungen. Phänomene der Narration in Mittelalter und Früher Neuzeit, München 1996 (Forschungen zur Geschichte der Älteren Deutschen Literatur 19), S. 155–175.
- Bulang, Tobias/Kellner, Beate: Wolframs ›Willehalm‹. Poetische Verfahren als Reflexion des Heidenkriegs, in: Strohschneider, Peter (Hrsg.): Literarische und religiöse Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit, DFG Symposium 2006, Berlin/New York 2009, S. 123–160.
- Bumke, Joachim: Wolframs ›Willehalm‹. Studien zur Epenstruktur und zum Heiligkeitsbegriff der ausgehenden Blütezeit, Heidelberg 1959 (Germanische Bibliothek III,5).
- Bumke, Joachim: Wolfram von Eschenbach, 8., völlig neu bearbeitete Aufl., Stuttgart 2004.
- Bumke, Joachim: Retextualisierungen in der mittelalterlichen Literatur, besonders in der höfischen Epik. Ein Überblick, in: ders./Peters, Ursula (Hrsg.): Retextualisierung in der mittelalterlichen Literatur, Berlin 2005 (ZfdPh, Sonderheft zum Bd. 124), S. 6–46.
- Bußmann, Britta: Mit *tugent* und *kunst*. Wiedererzählen, Weitererzählen und Beschreiben in Albrechts ›Jüngerem Titurel‹, in: dies. (Hrsg.): Übertragungen: Formen und Konzepte von Reproduktion in Mittelalter und Früher Neuzeit, Berlin/Boston 2005 (TMP 5), S. 437–462.
- Bußmann, Britta: Wiedererzählen, Weitererzählen und Beschreiben. Der ›Jüngere Titurel‹ als ekphrastischer Roman, Heidelberg 2011 (Studien zur historischen Poetik 6).
- Ebenbauer, Alfred: Tschionatulander und Artus. Zur Gattungsstruktur und zur Interpretation des Tschionatulanderlebens im ›Jüngeren Titurel‹, in: ZfdA 108 (1979), S. 374–407.

- Ebenbauer, Alfred: Albrecht: ›Jüngerer Titurel‹, in: Brunner, Horst (Hrsg.): Interpretationen. Mittelhochdeutsche Romane und Heldenepen, bibliographisch ergänzte Aufl., Stuttgart 2004 (Reclams Universalbibliothek 8914), S. 353–372.
- Finckh, Ruth: *Minor mundus homo*. Studien zur Mikrokosmos-Idee in der mittelalterlichen Literatur, Göttingen 1999 (Palaestra 306).
- Fromm, Hans: Der ›Jüngere Titurel‹. Das Werk und sein Dichter, in: Wolfram Studien VIII (1984), S. 11–33.
- Glauch, Sonja: Der Eigensinn der Camouflage. Zur Dialektik des Fiktionalen im ›Jüngeren Titurel‹, in: Baisch [u. a.] 2010, S. 67–85.
- Haubrichs, Wolfgang (Hrsg.): Erzähltechnik und Erzählstrategien in der deutschen Literatur des Mittelalters. Saarbrücker Kolloquium 2002, Berlin 2004 (Wolfram-Studien XVIII).
- Haug, Walter: Paradigmatische Poesie. Der spätere deutsche Artusroman auf dem Weg zu einer »nachklassischen« Ästhetik, in: DVjs 54 (1980), S. 204–231, wieder in: ders.: Strukturen als Schlüssel zur Welt. Kleine Schriften zur Erzählliteratur des Mittelalters, Tübingen 1989, S. 651–667.
- Huschenbett, Dietrich: Art. Albrecht, Dichter des ›Jüngeren Titurel‹, in: <sup>2</sup>VL, Bd. 1 (1978), Sp. 200–206.
- Huschenbett, Dietrich: Der ›Jüngere Titurel‹ als literaturgeschichtliches Problem, in: Wolfram-Studien VIII (1984), S. 153–168.
- Kellner, Beate: Wahrnehmung und Deutung des Heidnischen in Wolframs von Eschenbach ›Parzival‹, in: Grenzmann, Ludger [u. a.] (Hrsg.): Wechselseitige Wahrnehmung der Religionen im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit, Bd.1: Konzeptionelle Grundfragen und Fallstudien (Heiden, Barbaren, Juden), Berlin/Boston 2009 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, N.F. 4), S. 23–50.
- Kiening, Christian: Reflexion – Narration. Wege zum ›Willehalm‹ Wolframs von Eschenbach, Tübingen 1991 (Hermaea N.F. 63).
- Kragl, Florian: Klarifunkel. Oder: Warum beim ›Jüngeren Titurel‹ der Teufel nicht im Detail steckt, in: Baisch [u. a.] 2010, S. 139–182.
- Krüger, Rüdiger: Studien zur Rezeption des sogenannten ›Jüngeren Titurel‹, Stuttgart 1986 (Helfant Studien 1).
- Leckie, R. William: Albrecht von Scharfenberg and the ›Historia de preliis Alexandri Magni‹, in: ZfdA 99 (1970), S. 120–139.
- Lorenz, Andrea: Der ›Jüngere Titurel‹ als Wolfram-Fortsetzung. Eine Reise zum Mittelpunkt des Werkes, Bern 2002 (Deutsche Literatur von den Anfängen bis 1700 36).
- Mertens, Volker: Albrechts ›Jüngerer Titurel‹: ein ›Hauptbuch‹?, in: ders.: Der deutsche Artusroman, Stuttgart 1998 (RUB 17609), S. 262–287.

- Mertens, Volker: Wolfram als Rolle und Vorstellung. Zur Poetologie der Authentizität im ›Jüngerem Titulek‹, in: Kellner, Beate/Strohschneider, Peter/Wenzel, Franziska (Hrsg.): *Geltung der Literatur. Formen ihrer Autorisierung und Legitimierung im Mittelalter*, Berlin 2005 (Philologische Studien und Quellen 190), S. 203–226.
- Mertens, Volker: Kontingenz und Sprache im ›Jüngerem Titulek‹: Der Text, der nicht verstanden werden will, in: Baisch 2010, S. 183–199.
- Neukirchen, Thomas: *Dirre aventure kere*. Die Erzählperspektive Wolframs im Prolog des ›Jüngerem Titulek‹ und die Erzählstrategie Albrechts, in: Haubrichs 2004, S. 283–303.
- Neukirchen, Thomas: Bibliographie zum ›Jüngerem Titulek‹ 1984–2002, in: Haubrichs 2004, S. 405–424.
- Neukirchen, Thomas: Die ganze *aventure* und ihre *lere*. Der ›Jüngere Titulek‹ Albrechts als Kritik und Vervollkommnung des ›Parzival‹ Wolframs von Eschenbach, Heidelberg 2006 (Beihefte zum Euphorion 52).
- Nyholm, Kurt: Studien zum sogenannten geblühten Stil. Åbo 1971 (Acta Academiae Abonensis Ser. A 39,4).
- Nyholm, Kurt: Der Orient als moralisches Vorbild im ›Jüngerem Titulek‹, in: Iwasaki, Eijiro (Hrsg.): *Begegnung mit dem ›Fremden‹. Grenzen – Traditionen – Vergleiche. Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses Tokyo 1990*, München 1991, S. 275–284.
- Parshall, Linda: *The Art of Narration in Wolfram's ›Parzival‹ and Albrecht's ›Jüngerer Titulek‹*, Cambridge 1981 (Anglica Germanica 2).
- Ragotzky, Hedda: *Studien zur Wolfram-Rezeption. Die Entstehung und Verwandlung der Wolfram-Rolle in der deutschen Literatur des 13. Jahrhunderts*, Stuttgart 1971 (Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur 20).
- Rausch, Hans-Henning: *Methoden und Bedeutung naturkundlicher Rezeption und Kompilation im ›Jüngerem Titulek‹*, Frankfurt a. M. 1977 (Mikrokosmos 2).
- Schmid, Elisabeth: *Dâ stuont âventiur geschriben an der strangen*. Zum Verhältnis von Erzählung und Allegorie in der Brackenseilepisode von Wolframs und Albrechts ›Titulek‹, in: *ZfdA* 117 (1988), S. 79–97.
- Schröder, Werner: *Wolfram-Nachfolge im ›Jüngerem Titulek‹. Devotion oder Arroganz*, Frankfurt a. M. 1982 (Frankfurter wissenschaftliche Beiträge, Kulturwissenschaftliche Reihe 15).
- Schröder, Werner: *Einleitung zu: Beiträge zum Würzburger Kolloquium über den ›Jüngerem Titulek‹ 1982*, in: *Wolfram-Studien VIII* (1984), S. 8–10.
- Schulz, Armin: *Schwieriges Erkennen. Personenidentifizierung in der mittelhochdeutschen Epik*, Tübingen 2008 (MTU 135).
- Thornton, Alison G.: *Weltgeschichte und Heilsgeschichte in Albrechts von Scharfenberg ›Jüngerem Titulek‹*, Göppingen 1977 (GAG 211).

- Volfing, Annette: *Medieval Literacy and Textuality in Middle High German. Reading and Writing in Albrecht's ›Jüngerer Titurel‹*, New York 2007 (Arthurian and Courtly Cultures).
- Warning, Rainer: Erzählen im Paradigma. Kontingenzbewältigung und Kontingenzeexposition, in: *Romanistisches Jahrbuch* 52 (2001), S. 176–209.
- Wegner, Wolfgang: *Albrecht, ein poeta doctus rerum naturae? Zu Umfang und Funktionalisierung naturkundlicher Realien im ›Jüngerem Titurel‹*, Frankfurt a. M. 1996 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur 1562).
- Worstbrock, Franz Josef: Wiedererzählen und Übersetzen, in: Haug, Walter (Hrsg.): *Mittelalter und Frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze*, Tübingen 1999 (Fortuna Vitrea 16), S. 128–144, wieder in: Worstbrock, Franz Josef/Köbele, Susanne/Kraß, Andreas (Hrsg.): *Ausgewählte Schriften, Bd. 1: Schriften zur Literatur des Mittelalters*, Stuttgart 2004, S. 183–196.
- Wyss, Ulrich: Den ›Jüngerem Titurel‹ lesen, in: Peschel, Dietmar (Hrsg.): *Germanistik in Erlangen. 100 Jahre nach der Gründung des Deutschen Seminars*, Erlangen 1983 (Erlanger Forschungen Reihe A 31), S. 95–113.
- Zatloukal, Klaus: Eigennamen und Erzählwelten im ›Jüngerem Titurel‹, in: *Wolfram-Studien* 8 (1984), S. 94–106.
- Zimmermann, Julia: Widersprüche und Vereindeutigungen – Die ›Epistola presbiteri Johannis‹ und ihre Rezeption im ›Jüngerem Titurel‹, in: *LiLi* 39 (2009), S. 145–163. [Zimmermann 2009a]
- Zimmermann, Julia: Im Zwielficht von Fiktion und Wirklichkeit – Überlegungen zur Rezeption des Presbyterbriefs in Albrechts ›Jüngerem Titurel‹, in: Keller, Johannes/Kragl, Florian (Hrsg.): *Mythos – Sage – Erzählung. Gedenkschrift für Alfred Ebenbauer*, Göttingen 2009, S. 547–566. [Zimmermann 2009b]

### **Anschrift der Autorin:**

PD Dr. Julia Zimmermann  
LMU München  
Institut für Deutsche Philologie  
Schellingstr. 3  
80799 München  
E-Mail: [julia.zimmermann@germanistik.uni-muenchen.de](mailto:julia.zimmermann@germanistik.uni-muenchen.de)



***imago und textur***



*Ulrich Hoffmann*

## Vom Aussehen und Entsorgen Medusas

### Konsequenzen intermedialen und intertextuellen Erzählens in Strickers ›Daniel‹ und Pleiers ›Garel‹

*Abstract.* Der Beitrag untersucht Bearbeitungen der aus Ovids ›Metamorphosen‹ bekannten Erzählungen von Perseus' Erwerb des Medusenhaupts sowie der Befreiung Andromedas aus den Fängen eines Meerungeheuers in den Artusromanen des Strickers und des Pleiers. Dabei kann gezeigt werden, welche unterschiedlichen Möglichkeiten der zugrunde gelegte Stoff für die Etablierung eines je anders gelagerten Heldenkonzepts bietet, indem dieselbe Geschichte einmal im intermedialen Zugriff auf Bildmedien, einmal im intertextuellen Rückgriff auf narrative Vorlagen erzählt wird, was nicht zuletzt Konsequenzen für die inhaltliche Gestaltung zeitigt. So erscheint das mit einem über Blicke tötenden Haupt bewaffnete Monster im ›Daniel‹ im Spiegelbild des Kopffüßlers, im ›Garel‹ hingegen in hybrider Gestalt eines Kentauren, womit erst die Etablierung des Helden als einerseits listenreiches und reflektierendes Subjekt, andererseits als tatkräftiger und rühmenswürdiger Aventuriereritter einhergeht. Die in Abgrenzung zur stofflichen Vorgabe jeweils notwendige Entsorgung des medusenhaften Haupts erfolgt entsprechend im Rahmen einer verschiedenen Handlungsoptionen eruiierenden erzählten Entscheidungssituation beziehungsweise im Zuge einer erneuten Ausrichtung auf verschiedene, mitunter mythisch geprägte Erzählungen.

#### 1. ›Metamorphosen‹

In Ovids ›Metamorphosen‹ wird die Geschichte von Perseus und Andromeda erzählt (vgl. IV,663–V,235): Als sein Land von einem Meerungeheuer heimgesucht wird, sieht sich König Cepheus gezwungen, die eigene Tochter

zu opfern. Doch Perseus, der ruhmreiche Bezwingler der Gorgo, möchte dies nicht hinnehmen. Er tritt gegen das Monster an, kann es im Kampf besiegen und erhält als Lohn die Herrschaft über das Land und Andromeda zur Frau. Bei der Hochzeit will der Vater der Braut dann genauer wissen, wie Perseus das – hier nicht zum Einsatz gekommene – Medusenhaupt habe erwerben können. Dieser erzählt ihm also von seiner damaligen List: Mittels seines spiegelnden Schildes habe er sich vor den versteinernen Blicken schützen und mit dem Sieg über die Gorgo deren Haupt davontragen können. Stolz eröffnet Cepheus daraufhin das Fest, als Phineus, ein Nebenbuhler Perseus', seinerseits Ansprüche auf Andromeda erhebt. Es kommt zum wilden Gefecht, bei dem Perseus den Konkurrenten besiegt und mit Hilfe des Medusenhaupts schließlich versteinert.

Diese Geschichte ist noch heute hinreichend bekannt und sie war es auch im Mittelalter. Ovid war Teil des schulischen Kanons (vgl. Glauche 1970, S. 72f.), nicht unerheblich haben seine Schriften Einfluss auf die Anfänge höfischer Dichtung genommen (zur Rezeption Ovids im Mittelalter siehe grundlegend Stackmann 1966, ferner Klein 2008), mitunter im Besonderen auch dessen ›Metamorphosen‹ (vgl. hierzu v. a. P. Kern 2003). Und schon früh hat den Text, wohl um das Jahr 1200, Albrecht von Halberstadt in die Volkssprache übertragen (zu Albrecht vgl. im Folgenden v. a. Rücker 1997, ferner Stackmann 1978, Link 2003, Bentzinger 2010). Von dem einstmals sehr umfangreichen, vermutlich mehr als 20.000 Verse umfassenden Text zeugen jedoch nurmehr knapp 600 Verse, die in lediglich fünf Fragmenten einer Handschrift überliefert sind, weshalb davon ausgegangen wird, dass er nur wenig Verbreitung gefunden hat und wohl »ohne nennenswerte Bedeutung« geblieben ist (P. Kern 2003, S. 177). Dennoch lässt sich zumindest ein Eindruck vom Text Albrechts gewinnen, wenn auch nur mittelbar über eine Bearbeitung durch Jörg Wickram, die 1545 in Mainz gedruckt wurde und für die Wickram selbst Illustrationen angefertigt hat, so auch zur entsprechenden Szene von Perseus' Kampf mit dem Speer gegen das Ungeheuer aus dem Meer.



Abb. 1: München, Staatsbibliothek, Sign. 2 A.gr.b. 1037#Beibd. 1, Bl. XLIIII<sup>v</sup>  
(Ausschnitt)

Die Übertragung der lateinischen Vorlage durch Albrecht ist am Ende aber kaum und nur auf Basis der wenigen Fragmente zu beurteilen (vgl. den Vergleich bei Rücker 1997, S. 54–86). Einschätzungen erfolgten dahingehend, dass Albrecht stellenweise durchaus »recht genau übersetzt« habe (Link 2003, S. 110), stellenweise aber auch deutlich von seiner Vorlage abgewichen sei, gerade mit Blick auf die allzu anstößigen, da heidnischen Göttererzählungen, weshalb mitunter auch von einer »Nachdichtung« gesprochen wird (P. Kern 2003, S. 176). Von einer strengen, im heutigen Sinn zu verstehenden Übersetzung ist mit Blick auf die Zeit Albrechts dabei ohnehin nicht auszugehen. Worstbrock hat deutlich gemacht, wie in Abgrenzung zur mittelalterlichen Poetik des Wiedererzählens erst humanistisch geprägte Maßstäbe hierfür vorauszusetzen wären, von sprachlicher und stilistischer Äquivalenz von Ausgangs- und Zieltext sowie von einem ebenso strengen Werk- wie Autorschaftsbegriff (vgl. Worstbrock 1999, S. 130–133). Ebensolche Maßstäbe mögen bedingt aber Wickram in Rechnung gestellt werden, wenn dieser nach eigener Aussage das Albrecht'sche Werk in die Sprache des 16. Jahrhunderts übersetzt hat.<sup>1</sup>

Hier stehen jedoch nicht Albrechts oder Wickrams Übersetzertätigkeiten zur Debatte, dafür Reflexe des Perseus-Mythos in den Romanen des Strickers und des Pleiers, im ›Daniel‹ und im ›Garel von dem Blühenden Tal‹.<sup>2</sup> Beiden liegt es fern, die Geschichte von Perseus und Andromeda zu übersetzen oder überhaupt sie – im Sinne Worstbrocks – auch nur annähernd wiederzuerzählen, erzählen sie doch in ihren Artusromanen die Geschichten Daniels beziehungsweise Garels. Hierfür rekurrieren sie – und dies auch nur in enger Begrenzung einer Aventure – auf den schon bei Ovid vorgeprägten Stoff: Beide Romane erzählen von einem Monster, das aus dem Meer kommt und mit einer Art Medusenhaut bewaffnet ist, gegen das der jeweilige Ritter zu kämpfen hat, um die bedrohte Dame des Landes zu befreien. Beide Romane rekurrieren offensichtlich auf den schon durch Ovid bekannten Stoff, doch arbeiten sie an und mit diesem, was nicht nur darin deutlich wird, dass ein mit seinen Blicken tötendes Haupt beim jeweils geschilderten Kampf überhaupt zum Einsatz kommt, sondern auch darin, dass es darüber hinaus das Monster ist, das mit diesem jeweils Land und Held bedroht. Während in den ›Metamorphosen‹ also erst anlässlich der Hochzeit vom lange zuvor erfolgten Erwerb des Haupts durch Perseus erzählt wird, erlangen es die Artusritter mit dem Sieg über das Monster aus dem Meer.

Diese Änderungen könnte man nachgerade als eine Art Kontraktion der ursprünglich nur über die intradiegetische Erzählung analeptisch verbundenen Episoden auffassen. Man könnte hier, wenn man so will, gewissermaßen eine Auflösung des zugrunde liegenden *ordo artificialis* zugunsten eines *ordo naturalis* sehen unter Beibehaltung der wesentlichen, zuvor nicht zusammengehörenden Handlungselemente von Gegner und Held, von Befreiungstat und Erwerb der Waffe. Die in beiden Romanen erzählte Episode könnte insofern dann als eine Wiedererzählung im Sinne Worstbrocks firmieren, bleibt doch der abstrahierte Stoff wesentliche Bezugsgröße, Änderungen resultierten maßgeblich aus dem *artificium*, aus der

formschaffenden Arbeit des *artifex*. So nennt Worstbrock neben den Verfahren der *dilatatio materiae* und *abbrevatio*, dem *ornatus difficilis* und dem *ornatus facilis* gerade auch die *ordines* und bezieht sich hierbei auf Galfrid von Vinsauf, der in seiner ›Poetria nova‹ seinerseits Ovids ›Metamorphosen‹, hier die Geschichte von Minos, als Beispiel nutzt (vgl. Worstbrock 1999, S. 137). Die genannten Änderungen zeitigen zuletzt aber nicht unwesentliche Konsequenzen inhaltlicher Art. Diese betreffen zum einen natürlich die Frage nach der genauen Beschaffenheit und dem Aussehen des mit einem medusenhaften Haupt bewaffneten Monsters aus dem Meer und sie rufen geradezu notgedrungen die Frage auf, wie ein tugendhafter, christlichen Idealen und höfischen Ansprüchen verpflichteter Artusritter nach dem Erwerb der ausweislich dämonischen Waffe mit dieser zu verfahren hat, beziehungsweise wie er – sofern er sie selbst nicht in weiteren Kämpfen einsetzen möchte – diese zu entsorgen hat. Die im Folgenden zu besprechenden Episoden aus dem ›Daniel‹ und dem ›Garek‹ lassen diese Fragen stellen und auf ganz unterschiedliche Weise auch beantworten. Dabei geben sie überdies Anlass, zugleich grundsätzliche Fragen nach dem Status des Helden zu verhandeln.

Es ist somit nicht zuletzt der Stoff, der solche Fragen auch verhandeln lässt, denn dieser ist – um mit Lieb zu sprechen – stets nur »die Möglichkeit, die in der einzelnen Erzählung verwirklicht werden kann« (Lieb 2005, S. 368). Lieb wendet die Darlegungen Worstbrocks zur genannten Poetik des Wiedererzählens dahingehend, dass er von der Unmöglichkeit einer konkreten Bestimmung dessen ausgeht, was die *materia*, was der Stoff einer Erzählung letztthin ist, da dieser stets nur in Bearbeitungen als jeweils spezifisch verwirklichter Stoff vorliegen könne.<sup>3</sup> Von daher sei die von Worstbrock herausgestellte »Hierarchie zu verkehren: Nicht das Artificium ist etwas, das durch die vorgegebene Materia ›ins Spiel kommt‹, sondern die Materia kommt durch das Artificium ins Spiel« (Lieb 2005, S. 366). Jede herangezogene Vorlage sei daher nur »ein auf eine bestimmte Weise verwirklichter Stoff, der aber weiter bearbeitet werden kann, weiter bear-

beitet werden muss, weil in ihm noch andere Erzählmöglichkeiten stecken« (Lieb 2005, S. 368).

Während Dimpel hier mit seinem Konzept des ›Anderserzählens‹ ansetzt, um zuletzt den fiktionalen Status von Literatur zu diskutieren (vgl. Dimpel 2013, S. 12f., ausführlich auch ebd., S. 16–25), soll im Folgenden allein von solch »anderen Erzählmöglichkeiten« ausgegangen werden, die die zu untersuchenden Romane über die Ritter von dem Blühenden Tal gerade bieten, indem sie den durch Ovid bekannten und womöglich durch Albrecht vermittelten Stoff von Perseus und Andromeda beziehungsweise Perseus und Medusa nicht nur bearbeiten, sondern sich produktiv mit diesem auseinandersetzen. So wird zu zeigen sein, wie der Stricker gerade die List seines Helden Daniel herausstellt und daher das Medium des Spiegels prominent ins Zentrum der Erzählung rückt. Dagegen verzichtet der Pleier, der neben anderen Vorlagen vornehmlich auch den Stricker'schen Roman zur Grundlage nimmt, bezeichnenderweise auf den Spiegel und erschließt mehr noch als der Stricker an die eigentliche Konstruktion der Geschichte bei Ovid an. Im Vergleich der beiden Romane soll deutlich werden, wie im erweiternden intermedialen Zugriff auf Bildmedien einerseits, im vielseitig intertextuellen Rückgriff auf mitunter mythisch geprägte Texte andererseits unterschiedliche Darstellungsmodi gründen, die eben Konsequenzen zeitigen hinsichtlich des erzählten Inhalts wie des Bedeutungspotenzials der Romane. Denn entsprechend anders sieht in den Romanen das Monster aus und je anders wird in ihnen dessen medusenhaftes Haupt auch entsorgt.

## 2. ›Daniel‹

Strickers ›Daniel von dem Blühenden Tal‹ wird von Seiten der Forschung gemeinhin im Kontext der sogenannten nachklassischen Artusromane des 13. Jahrhunderts besprochen, die sich zunehmend etablierter Struktur-

schemata entledigten, um neue Sinnpotenziale freizusetzen und nicht zuletzt auch neue Möglichkeiten der Darstellung auszuloten (vgl. Haug 1980; zum ›Daniel‹ im Überblick Wennerhold 2005, S. 128–181). So eröffnete allgemein »das literarische Spiel mit den Materialien der Tradition eine neue Freiheit« für den Roman (Haug 1980, S. 226), wie dann auch der Stricker im Rückgriff auf die bekannte Literatur der Zeit unterschiedlichste Handlungs- und Motivzusammenhänge zu einer neuen Erzählung kombiniert hat, der durchaus innovatives Potenzial zugesprochen wurde (vgl. Meyer 1994, S. 20; zuletzt Dietl 2016). Dies betrifft auch das als nachklassisch zu bezeichnende Heldenbild. In der ins Fantastische wuchernden Erzählwelt mit all ihren Monstern, magischen Gegenständen und geradezu heldenepisch anmutenden Massenschlachten behauptet sich der schon zu Beginn in die Artusrunde integrierte und stets perfekte Ritter, der krisenlos und ethisch gefestigt seine Aventiuren bestreiten kann (vgl. Meyer 1994, S. 25–28). Mit Blick auf Daniel hat die Forschung insbesondere dessen Listen hervorgehoben, die vor allem hinsichtlich der Heldenkonzeption den Unterschied erkennen ließen zu den klassischen Artusrittern, die doch mehr auf körperliche Kraft und Tugendstärke im Kampf setzten (vgl. v. a. Huber 2002; ferner P. Kern 1974, S. 30–42; Ragotzky 1977; Hahn 1985; Pingel 1994, S. 121–160 und S. 252–276). Demgegenüber hat sich die Forschung gerade der letzten Jahre dem Roman über Fragen nach Wahrnehmung und Imagination genähert und sich dem Verhältnis von Bildlichkeit und Narration gewidmet (vgl. in diese Richtung schon Lenschen 1998). Während Scheuer im Abgleich mit Wahrnehmungskonzepten des 13. Jahrhunderts die im ›Daniel‹ dargestellten Monster als »Phantasmen einer wilden, dämonisch entfesselten Imagination« deuten (Scheuer 2005, S. 33) und dem Roman ein gewisses Reflexionspotenzial seiner eigenen Medialität zuschreiben möchte (vgl. Scheuer 2005, S. 26), geht Bleumer noch einen Schritt weiter, wenn er die Sinnkonstitution der Erzählung an immersiven, die visuellen Phantasmen um klangliche Korrelationen erweiternden Effekten festmacht (vgl. Bleumer 2013, S. 201).

Strickers Roman weckt daher nicht nur das Interesse am Nachvollzug des mitunter kreativen Umgangs mit literarisch vorgegebenem Material, mit-hin am Wiedererzählen beziehungsweise Andersserzählen möglicher Ge-schichten und Episoden; er weckt darüber hinaus vor allem das Interesse gerade auch an Fragen seiner medialen Bedingung.

Vor diesem Hintergrund soll daher die Aventure vom Liechten Brunnen näher in den Blick genommen werden. In dieser Episode des Romans muss Daniel gegen ein Monster kämpfen, das mit großem Gefolge aus dem Meer kommend mit einer Art Medusenhaut bewaffnet bereits zahlreiche Männer getötet und auch den Herren des Landes zur Flucht getrieben hat. Die verbliebenen Damen sind daher ganz auf den Beistand des ankommenden Artusritters angewiesen, der ihnen seine Hilfe zusichert und bereit ist, gegen das Monster anzutreten. Gegen die tötenden Blicke des Haupts hilft Daniel – dem listenreichen Helden – ein Spiegel, um den er die Gräfin bittet, nachdem diese ihm zuvor aber erst noch näher Auskunft über das Monster gegeben hat. Ohne dass zunächst klar wird, wie sie es überhaupt zu Gesicht bekommen haben mag, ohne selbst von den todbringenden Blicken seiner Waffe getötet worden zu sein, beschreibt sie es Daniel folgendermaßen:

er ist des tífels genôz.  
im ist daz houbet sô grôz,  
ez trüegen kûme zwên man.  
er treit niht gewandes an,  
1885 er ist allenthalben rûch  
und ist gar âne bûch,  
er hât ouch niht darne:  
im ist bein und arme  
gewahsen an daz houbet.  
1890 herre, daz geloubet,  
im gât daz kinne an diu knie.  
zwei grœzer ougen enwurden nie  
denne an sîme kopfe stât.  
einen munt den er hât,  
1895 der ist witer denn ein eln.

der iemer und iemer solde weln,  
ern fünde sô ungehiure  
deheine krêatiure.

(▷Daniel◁, V. 1881–98)

Die Beschreibung des Monsters mag zunächst den Anschein erwecken, als folgte sie einer klassischen Vertikaldescriptio, wenn erst vom Kopf die Rede ist, dann von Bauch und Beinen, wenn die höher liegenden Augen vor dem Mund genannt werden. Doch fällt auf, dass sich die Beschreibung vom Zentrum her an den Rand des Gesehenen verschiebt, topische Auslassungen der Körpermitte über Negationen untergräbt und somit mehr noch der deformierten Gestalt gerecht wird. Das Monster besteht nahezu gänzlich aus einem übergroßen Kopf, jegliche Vertikale ist ihm mit dem Fehlen eines Rumpfes nahezu entzogen, es hat weder Bauch, noch kann es Kleidung tragen. Arme und Beine sind direkt an den Kopf gewachsen und gemäß der Beschreibung als nur kurze, an vier Stellen angehängte Gliedmaßen vorzustellen, die zum Teil noch vom Kinn verdeckt werden. Die weitgehend runde Form des Monsters scheint sich in den gleichfalls übergroßen Augen zu wiederholen, die als Augenpaar der ganzen Erscheinung einen aber eher breiten Eindruck geben, der vom ellenweiten Mund gleichsam unterstrichen wird. Das Monster erscheint in der Beschreibung als verzerrtes Gesicht mit kaum mehr sichtbaren Gliedern, es erscheint als Fratze.

In der Forschung wurde ein Vergleich gezogen zu den aus der mittelalterlichen Ikonographie bekannten Kopffüßlern, die – bei Plinius als Gryllen bezeichnet – vermutlich über antike Gemmen seit der Mitte des 12. Jahrhunderts weite Verbreitung fanden (vgl. Lecouteux 1977b, S. 276; zu Herkunft und Verbreitung des Bildmotivs im Mittelalter siehe Baltrušaitis 1985, S. 17–73).



Abb. 2: Abzeichnung Deckenbalken, Schmitz 1897, Beilage 1 (Ausschnitt)

Aus dem profanen Bereich ist etwa eine Darstellung auf einem Deckenbalken aus dem ersten Viertel des 13. Jahrhunderts bekannt (vgl. hierzu Schmitz 1897); verwiesen sei darüber hinaus auf ihre Verwendung als Marginalien in illustrierten Handschriften, wo sie meist zur Thematisierung des voyeuristischen und auch tödlichen Blicks dienten (vgl. mit Beispielen und Abbildungen Camille 1992, S. 36–41). Neben solchen ikonographischen Ähnlichkeiten ist auf der anderen Seite wenn nicht gar ein direkter Einfluss von Ovids ›Metamorphosen‹ auf den Stricker'schen Roman (vgl. Classen 1999, S. 407), so zumindest doch eine Anleihe an den weithin bekannten Perseus-Mythos angenommen worden (vgl. Lecouteux 1977b, S. 275; im Anschluss auch Mertens 1998, S. 209, und Scheuer 2005, S. 32), was durchaus seine Rechtfertigung finden mag, folgt man der weiteren Beschreibung der Gräfin:

ich bin des âne zwîfel,  
1900 in habe der leidige tîfel  
ûz der helle gesant.  
er nimt ein houbet an die hant  
swenn er die liute toeten wil.  
der sí lützel oder vil,  
1905 die ez under ougen sehent an,  
der kumt niemer deheiner dan.  
sie ligent dâ zehant tôt. [...]   
er füeret ein here freislich,

die sint im alle gelich.  
sie sint komen von dem mere,  
sie strîtent allez ân were.  
(Daniel, V. 1899–1914)

Dem Monster dient als Waffe seinerseits ein Haupt, das mit seinen Blicken tötet – das Haupt trägt ein Haupt und nach ihm folgt ein Haupt aufs andere. Das Medusenmotiv erscheint in der Vervielfältigung der Häupter geradezu potenziert und es wird sogleich auch aufgegriffen im Spiegel, den Daniel – wie Perseus seinen spiegelnden Schild – im Kampf einsetzen möchte. So fragt Daniel die Dame des Landes nach einem Spiegel, und sie präsentiert ihm die Spiegel aller Frauen, die Daniel der Reihe nach prüft, um einen davon auszuwählen (vgl. V. 1988–2005). Auch ohne dass eine nähere Beschreibung des Spiegels erfolgt, ist also zweifellos davon auszugehen, dass es sich um einen Damenspiegel handelt; und es überrascht kaum, dass Daniel diesen prüfen muss, hält man sich die Beschaffenheit mittelalterlicher Spiegel vor Augen.

Wenngleich hier nicht der Ort ist, um auf die weit in die Antike zurückreichende Geschichte des Spiegels auch nur annähernd eingehen zu können, sind zumindest doch wesentliche Eigenschaften vormoderner Spiegel kurz zu umreißen, da für diese in keiner Weise heutige Maßstäbe angesetzt werden können.<sup>4</sup> Auch wenn Spiegel schon in frühen Kulturen Verwendung und in der Antike auch weite Verbreitung fanden, kommen in Europa eigentliche Glasspiegel gesichert erst gegen Ende des 12. Jahrhunderts auf (vgl. Krueger 1990, S. 262f.). Allen gemein ist ihnen die nur geringe Größe von etwa zwei bis maximal zwölf Zentimetern Durchmesser, was an den zur Verfügung stehenden Herstellungsmöglichkeiten liegt. Und da die aus geblasenem Glas geschnittenen Spiegel eine stark konvexe Form aufwiesen, waren sie äußerst bruchanfällig, weshalb sie in Kapseln eingeschlossen werden mussten, die zunächst aus Holz gefertigt und mit einfachen Verzierungen versehen waren. Bessere Qualität erlangten erst die bekannten elfenbeinernen Spiegelkapseln ab dem Ende des 13. Jahrhunderts (vgl. bis heute maßgeblich Koechlin 1968, hier Bd. 1, S. 359–415, Bd. 2, S. 365–404,

Bd. 3, Pl. CLXXV–CLXXXVIII). Doch auch diese Kapseln bargen noch immer stark konvexe Gläser, die ein nur unzureichendes und vor allem stark verzerrendes Spiegelbild geliefert haben (vgl. Melchior-Bonnet 2001, S. 15f.).

Vor diesem Hintergrund überrascht also nicht, dass Daniel die ihm dargebotenen Spiegel einem prüfenden Blick unterzieht, bevor er mit einem davon in den Kampf zieht, um den tödlichen Blicken des Monsters zu entgehen. Und ebenso überrascht nun auch die Beschreibung ebendieses Monsters durch die Gräfin nicht mehr. Auch sie kann – um eine detaillierte Beschreibung überhaupt geben zu können – das Monster nur mithilfe eines Spiegels gesehen haben. Denn nur so, geht man von einem Blick in den Spiegel aus, erklärt sich die Beschreibung des Monsters. Dessen Erscheinungsform als Fratze und Kopffüßler ergibt sich geradezu notwendig aus den Verzerrungen eines konvex geformten, kleinformatigen Damenspiegels.<sup>5</sup> Das Aussehen des Monsters folgt damit aber den medialen Bedingungen eines Spiegels.

Gemäß der einem Spiegel zugrunde liegenden medialen Eigenschaften erfolgt dann nicht nur die Beschreibung des Monsters durch die Figur im Roman; mit dem Spiegel kann zuletzt auch die Handlung erst ihren Fortgang nehmen. Listenreich tritt Daniel mit dem Spiegel gegen das Monster an, das er rücklings bekämpft, mit stetem Blick in den Spiegel:

2075 eines listes er sich under want:  
er nam den spiegel in die hant,  
als in sîn wîsheit lêrte,  
sînen rûcken er kêrte  
rehte gegen dem bûrgetor. [...]  
Daniel in dem spiegel sach  
wie er [das Monster] sîn dinc ane vienc,  
und wâ er dort her gienc,  
wie er daz houbet fûr sich bôt.  
2090 er wære selbe dâvon tôt  
hæte erz vornen gesehen an,  
nû truoc erz vor im dan

und wolde den tiurlîchen helt  
mit dem tôde hân gekelt.  
2095 daz sach er in dem spiegel wol.  
(▷Daniel◁, V. 2075–94)

Auf den genaueren, von steten Blickwendungen und Kkehrbewegungen geprägten Kampfverlauf braucht an dieser Stelle nicht weiter eingegangen zu werden, um allein nur festzuhalten, dass Daniel dem Monster sämtliche Gliedmaßen abschlägt, bis am Ende nurmehr das Haupt vor ihm auf dem Boden liegt, das er jetzt seinerseits an sich nimmt und mit ihm die übrigen ›Häupter‹ tötet (vgl. V. 2122–64).

Mit dem Sieg über das Monster und dem Aufnehmen des Haupts eignet sich letztthin eine eigentümliche Umkehrung der Verhältnisse: Daniel tritt an die Stelle des Monsters, er ist jetzt selbst, was er zuvor im Spiegel gesehen hat. Die Szene eröffnet – ausgehend vom Blick in den Spiegel gewissermaßen konsequent – eine Alteritätserfahrung, an die sich die Frage nach der Identität des Helden knüpft, die auch sonst die Episode maßgeblich prägt (vgl. Müller 2007, S. 178) und schon im Vorfeld des Kampfes aufgerufen wird, wenn Daniel, das Monster provozierend, die Nennung von Namen und Herkunft verweigert (vgl. V. 2045–52). Und auch nach dem Kampf bleibt die Frage zunächst noch offen, wenn Daniel in einer jetzt an sich selbst gerichteten Rede seine neu gewonnene Machtfülle reflektiert, in Antizipation möglichen, zukünftigen Geschehens (zu den Monologen siehe Honemann 1996; zum Abwägen alternativer Handlungsmöglichkeiten siehe auch die Beobachtungen von Przybilski 2013, S. 125f.). Im Besitz des todbringenden Haupts sieht er sich in der Lage, allen Gefahren sicher zu trotzen und auch Artus im anstehenden Kampf Unterstützung zu leisten: *ez wirt in allen ze sûre / die uns dô wellent wider stân: / ich wil sie diz houbet sehen lân* (V. 2176–78). Doch dann kehren sich seine Gedanken gleichsam um, er erwägt die Folgen seines Handelns und fürchtet, selbst als Monster wahrgenommen zu werden:

des hæte ich aber schande  
2180 swenne ich in dem lande  
begienge einen grôzen mort.  
ich hæte dester böeser wort.  
man weste wol, ein armez wîp  
næme al der werlte wol den lip  
2185 swenn si diz houbet trüege  
und alle die liute dâmit slüege.  
man jæhe, ich wære ein tîfel  
und trüege ez durch den zwîfel  
ich getôrste nieman bestân,  
2190 und begunden mich für ein zagen hân.  
(>Daniel<, V. 2179–90)

Im Wechsel von der zuversichtlichen Tat zur ihrer möglichen Bewertung, im sprachlichen Wechsel auch vom Indikativ zum Konjunktiv, vollzieht sich eine Abkehr Daniels von der so machtvoll erscheinenden, auf Exklusivität beruhenden Position hin zu allgemeinen, die Gemeinschaft prägenden Wert- und Tugendidealen. Entsprechend deutlich erfolgt dann seine Reaktion, wenn er das Haupt dort entsorgt, von wo es gekommen war:

>dû hâst sô mangem den lip benomen,  
2200 dû bist von dem tîfel komen,  
der müeze dîn ouch walten:  
ich wil dich niht behalten.<  
iesâ warf erz in den sê.  
er sprach: >niemer wirstû mê  
2205 deheinem guoten man kunt,<  
und liez ez sinken an den grunt.  
(>Daniel<, V. 2199–2206)

Ohne viel Aufhebens bricht Daniel wieder auf, nicht ohne aber den Damen noch vom Sieg über den Teufel berichtet und auch den Herrn des Landes aus seinem Refugium geholt zu haben. Und gegenüber diesem bringt er abschließend noch die der Szene insgesamt zugrunde liegenden kollektiven Wertmaßstäbe selbst als eine regelrechte »ritterlich-pragmatische Ethik« (Meyer 1994, S. 33) zum Ausdruck, wenn er seine Hilfe für ihn mit der gemeinschaftlichen Not gegenüber dem Monster begründet: *diz ist mir selber*

*alsô nôt / als iu und iuvern liuten. / hæte er iuch ertœtet hiuten, / sô tœte er mich morgen (V. 2304–07).*

Der Sieg Daniels über das Monster erweist sich zuletzt als Behauptung ebendieser gemeinschaftlichen Ethik wie zugleich auch der dieser zugehörenden eigenen Identität (vgl. zum Selbstbild des Einzelnen als Teil der Gemeinschaft im Roman Eikermann 1989, S. 120), sodass er nach dem anfänglichen, das Monster provozierenden Verschweigen seines Namens erst zum Ende wieder – und dies auch vom Erzähler – beim vollen Namen genannt wird (vgl. V. 2217). Das Medusenmotiv, gewissermaßen kondensiert zum Kampf mit dem Spiegel, bietet hierfür den geeigneten Rahmen. Denn erscheint das Haupt des Monsters selbst schon wie durch einen Spiegel betrachtet, setzt sich mit der Umkehrung der Verhältnisse der Kampf in Form der Reflexion des Ich fort. Am Ende steht die Abwehr der verkehrten, und das heißt hier durchaus der verzerrten Ordnung, und es erfolgt die Entsorgung des Hauptes auf Grundlage einer den vorangegangenen Kampf in ihrer Konsequenz und ethischen Reichweite geradezu überbietenden Entscheidung, was mit Blick auf erzählte Entscheidungssituationen in Romanen des 13. Jahrhunderts als durchaus bemerkenswert gelten kann (siehe hierzu schon Kartschoke 1988 sowie zur ›Crône‹ Hoffmann 2017).

Erscheint die vom Stricker erzählte Episode vom Kampf gegen das Monster vor diesem Hintergrund als überaus subjektbezogen, wenn das Monster letzthin noch die Folie dafür bietet, die Wahrnehmung auf das Selbst zu richten, erscheint die entsprechende Episode, wie sie der Pleier in seinem ›Garel‹ erzählt, demgegenüber geradezu objektbezogen, wenn das Monster als genuin Fremdes zu überwinden ist.

### 3. ›Garek

Der Pleier hat für seinen Roman – hier ist sich die Forschung einig – den Stricker'schen ›Daniel‹ als maßgebliche, wenn auch nicht ausschließliche Quelle herangezogen (vgl. etwa P. Kern 1981, S. 152). Hat die frühe Forschung den Roman daher als epigonal abgetan, war es de Boor, der ihn erstmals unvoreingenommen und eingehender im Vergleich mit dem Prätext untersucht hat. Seine Einschätzung hinsichtlich des Verhältnisses der beiden Texte prägte maßgeblich die Forschung. Der Pleier habe – so de Boor – die Abweichungen des ›Daniel‹ gegenüber den klassischen Artusromanen nicht nur erkannt, sondern in seinem Roman zu korrigieren versucht:

Ich glaube, man kann als Ergebnis feststellen, daß der Pleier nicht unbehilflich nachgeahmt, sondern bewußt und kritisch nach einer Leitidee umgestaltet hat. Und diese war, den Roman vom listigen Helden als nicht artusmäßig, und das heißt gattungsmäßig, zu enthüllen und an einigen Aventiuren zu zeigen, wie sie wirklich hätten gestaltet werden müssen, um den Anforderungen eines Artusromans gerecht zu werden. (de Boor 1957, S. 78f.)

Es ist demnach nicht zuletzt das Heldenbild, das den Unterschied der Texte manifest macht und für das der Pleier sich wieder an den klassischen Vorbildern orientiert haben mag. Ausführlich hat dies Kern nachgezeichnet: Der Pleier habe eine »bewußte Restauration des Ritterideals nach den Leitmustern in der klassischen Artusdichtung« (P. Kern 1981, S. 164) vorgenommen, wenn der Held sich eben nicht mehr über die Anwendung einer List auszeichnet, so wie Daniel etwa in der Verwendung des Spiegels, sondern wenn der Held sich wieder im ritterlichen Kampf bewähren muss (vgl. ebd.; eine Restauration auch hinsichtlich des arthurischen Herrschaftsideals vermerkt Buschinger 1988 und 1989; vgl. zu dieser Restaurationsthese kritisch zuletzt Reich 2011). Ein Rückgriff auf die klassische Literatur mag daher konsequent erscheinen und wird von Kern auch als durchaus produktiv eingeschätzt (vgl. P. Kern 1981, S. 213f.; vgl. zusammenfassend auch seine literarhistorische Einschätzung ebd., S. 312–325). Auf der anderen Seite setzt sich der Pleier aber vom klassischen Modell auch ab, wenn

auch er seinen Helden weitestgehend als krisenfest zeichnet und entsprechend die Erzählwelt ins Fantastische steigert (vgl. Haug 1992, S. 272f.), wenn sich die Struktur des Romans nicht in gleicher Weise als sinntragend erweisen mag (Strasser 1990, S. 148f.) oder wenn der Ritter zu einem geradezu exorbitanten Helden mutieren und zuletzt noch in Konkurrenz zu Artus treten würde (so die Deutung von Reich 2011, S. 119–124). Dabei greift der Pleier auf weitere Literatur aus, auf heldenepische Texte, auf mitunter mythisch geprägte Sagenüberlieferungen sowie auf Ovid, was – wie im Folgenden zu zeigen sein wird – Konsequenzen für seine Darstellungen im Detail hat. Richtet man den Blick auf ebendiese Konsequenzen intertextuellen Erzählens, erweist sich der Pleier gerade nicht als bloßer »Allesverwerter« (Schröder 1985, S. 134). Aufschlussreich ist hier ein Blick auf das Aussehen und Entsorgen des auch bei ihm mit einer Art Medusenhaupt bewaffneten Monsters aus dem Meer.

Die Aventure Garels im Land Anferre entspricht im Wesentlichen der aus dem ›Daniel‹ bekannten Episode vom Liechten Brunnen, obgleich sie doch auch signifikant von dieser abweicht. Sie unterscheidet sich zunächst einmal darin, dass der Held die Aventure nicht wie Daniel nur als Hindernis auf seinem angestammten Weg bestehen muss, sondern er sie als Aventure regelrecht sucht und annimmt (vgl. schon de Boor 1957, S. 76). Im Wissen um seine Gewohnheit, überall dorthin zu gehen, wo er Ruhm und Ehre erwerben kann, kann auch der Erzähler zu Beginn vermerken, dass Garel entsprechend nach Anferre aufbricht und

hin des landes kërte,  
als in sîn manheit lêrte.  
swâ der helt hôrte sagen,  
dâ man prîs solt bejagen,  
und dâ man âventiwer vant,  
dâ hin kërte der wîgant  
und erwarb dâ hôhe wirdicheit.  
(›Garel‹, V. 7197–7203)

Die Episode wird als regelrechte – und das heißt hier erzählerisch durchaus regelgerechte – Aventure eröffnet, im Aufrufen des geradezu stereotypen Chronotopos (vgl. hierzu Bachtin 2008, S. 79–86) wie des vertrauten Motivs des führenden Weges (vgl. hierzu Harms 1970, S. 258; Trachsler 1979, v. a. S. 112–136): Garel ist *der ûz erwelte degen*, der *[e]ines tages*, wie es heißt, *in einen kreftigen walt* kommt (V. 7204–06), wo er am *âbent* (V. 7209) auf eine *strâze* trifft, die ihn erwartungsgemäß zum Schauplatz seiner Aventure führt: *diu strâze, die [er] ze rîten pflac, / diu truoc in in ein schœenez lant* (V. 7212f.). Damit kann die Episode beginnen, in deren Folge der Artusritter Garel mit Laudamie, der verwaisten Landesherrin, nach dem Sieg über das Monster Frau und Herrschaft in Anferre gewinnt.

Gegenüber dem ›Daniel‹ sind dann aber Unterschiede vor allem auch hinsichtlich des Monsters auszumachen, hinsichtlich seines Aussehens einerseits wie des Kampfes andererseits, den Garel gegen es führen muss. Als gleichermaßen dämonischer Gegner wird das Monster vielfach im Roman als *tievel* bezeichnet, als *tievels genôz*, als *tievels knabe* oder *tievels trût*, als *vâlant* oder *kreantüre* (siehe das Namenverzeichnis der Ausgabe von Walz 1892, S. 346), schließlich auch als *Vulgânus*, da es wie ein Wolf kämpfen würde (V. 8160–68; zu dieser Namensform als mögliche Ableitung von slawisch *wlk* für ›Wolf‹ siehe Walz 1892, S. 316). Zumeist wird es jedoch als *merwunder* bezeichnet (erstmal V. 7224), das in einer an der Küste gelegenen Höhle hausen und von dort her schon seit zehn Jahren mordend durchs Land ziehen würde (V. 7706–7709). Schon die Bezeichnungen des Monsters stellen eine geradezu animalische Dämonie aus, der dann auch die Beschreibung entspricht, die gleich geboten wird – hier jedoch nicht von der bedrohten Dame des Landes, dafür vom Erzähler:

Ich sag iu, wie ez was getân:  
ez was halbez ros und halbez man  
und was sô michel und sô grôz  
7240 und wol tievels genôz.  
sîn getorste nieman bîten  
noch mit im gestrîten.

ez truog ein houbet swære;  
daz was sîn buckelære.  
7245 daz sult ir mir gelouben wol:  
nieman guoter wünschen sol,  
[daz er ez selbe solte sehen;]  
wan der wær tôt; des wil ich jehen.  
ez was sô freislich getân,  
7250 swer ez einen blic an  
sach, der was zehant tôt  
(>Garel<, V. 7237–51)

In hybrider Gestalt, halb Mensch, halb Pferd, als bedrohlicher Kentaur also, wird das *merwunder* vorgestellt.<sup>6</sup> Eine genauere Beschreibung bleibt jedoch aus, dafür wird das in Händen gehaltene und beim Anblick tötende Haupt genannt, das dem Monster zugleich als Waffe wie als Schild, als *buckelære*, dient. Die vom Erzähler dargebrachten Informationen werden schließlich noch durch Laudamie bestätigt, die Garel näherhin Auskunft geben kann – aus nachvollziehbaren Gründen nicht aus eigener Anschauung, dafür vom Hörensagen her, gerade so, wie man *die liute hære[t] jehen*, / da es *nieman an gesehen* kann (V. 7657f.). Es sei, so Laudamie:

7660 ein merwunder,  
halbez ros und halbez man.  
ez treit ein houbet vreissam;  
swer dem under diu ougen siht,  
der mac für wâr langer niht  
7665 eine wîle geleben. [...]  
daz ich iu sage, daz ist wâr.  
daz selbe houbet swære  
7680 daz ist sîn buckelære,  
den daz merwunder treit.  
enmitten in daz bret geleit  
ist daz houbet vreissam.  
dem merwunder niht enkan  
7685 dâ von geschehen kein leit,  
daz den buckelære treit.  
daz houbet ist dâ inne

verworht mit dem sinne,  
daz man ez siht, swer gein im gât.  
7690 swer den buckelære hât,  
dem kan dâ von niht geschehen;  
[wan er daz houbet niht muoz sehen].  
(>Garel<, V. 7660–92)

Gegenüber der Beschreibung im ›Daniel‹ erscheinen die Beschreibungen des Monsters hier gleichermaßen durch die Erzählinstanz objektiviert und beglaubigt wie durch die Figur konkretisiert und in gewisser Weise auch rationalisiert, wenn einerseits die Blickrichtungen hinsichtlich ihrer möglichen Gefährdungen von Leib und Leben eruiert werden, wenn andererseits sich das über Blicke tötende Haupt nicht als Potenzierung des Gegners erweist – als ein in Händen eines Haupts gehaltenes Haupt –, dafür als handhabbarer, funktional hergestellter und effektiver Schild, konkret als Ägis mit dem Medusenhaupt, wie sie etwa aus Homers ›Ilias‹ (vgl. V,738–742; XI,32–40) und dann von Ovid her bekannt ist (vgl. ›Metamorphosen‹, II,755; IV,799–803; V,46).<sup>7</sup>

Den Kampf gegen dieses derart ausgerüstete Monster gestaltet der Pleier nun auf signifikant andere Weise als der Stricker. Und damit trägt er nicht nur einer veränderten Heldenkonzeption Rechnung, sondern ebenso dem veränderten Aussehen des Monsters. Denn anders als Daniel greift Garel nicht zur List mit einem Spiegel, sondern er beginnt schon frühzeitig mit der Entsorgung der gegnerischen Waffe, wofür er nach Albewin, seinem früher gewonnenen Freund, schicken lässt, der mit seiner Tarnkappe den Schild des Monsters heimlich entwenden kann und ihn vorläufig, d. h. provisorisch in einem Erdloch verwahrt, worauf gleich noch genauer einzugehen sein wird. In der Folge kann Garel daher im ausdrücklich ritterlichen Kampf gegen das Monster antreten, das ihm nurmehr, wenn auch immerhin als bedrohlicher Kentaur gegenübersteht.

Friedrich hat in seiner Studie zu Tiermenschen die aus der antiken Mythologie bekannten und noch im ›Eckenlied‹ oder im ›Wigalois‹ auftre-

tenden Kentauren als Reflexionsfiguren für das mittelalterliche Kulturmodell des Ritter-Pferd-Gefüges beschrieben (vgl. insgesamt Friedrich 2009, S. 230–249; zum Vergleich des Monsters im ›Garel‹ mit den genannten Kentauren im ›Eckenlied‹ und ›Wigalois‹ siehe P. Kern 1981, S. 199f., sowie Zimmermann 1984, S. 48f.). Die Grenzen von Tier und Mensch überschreitenden, da zu einer hybriden Einheit verschmolzenen Kentauren dienten nach Friedrich als dämonisches Gegenbild zur idealgedachten Symbiose – nicht Einheit – von Ritter und Pferd (vgl. Friedrich 2009, S. 240f.). Von daher kann die Bezwingung eines Kentauren als Korrektur dieser Grenzüberschreitung firmieren und nicht zuletzt eine Idealvorstellung vom Ritter behaupten. In ebendieser Funktion ist dann auch der Kampf Garels gegen das Monster zu sehen. Denn Garel nimmt keinen Spiegel zur Hand, dafür lässt er sich seinen *harnasch balde bringen her / schilt, ors unde sper* (V. 8014f.). *Gârel der lobebære / spranc ûf sîn ors* (V. 8113f.), um wie ein vollgültiger Ritter zu Pferd den Kampf zu eröffnen:

Vil ungeliche einem zagen  
gebârte mîn her Gârel.  
sîn ors was starc unde snel,  
daz er mit vollem poinder reit,  
8145 sîn sper scharf, ze rehte breit,  
der schaft veste und unbesniten.  
nâch vil ritterlichen siten  
daz sper er under den arm sluoc.  
daz ors in hurticlichen truoc. [...]  
8170 Gârel, der vil küene man,  
reit daz merwunder an  
vermezzentlichen als ein helt.

(›Garel‹, V. 8141–72)

Entsprechend ausgeführt ist die Szene auch in den Garel-Fresken auf Burg Runkelstein.



Abb. 3: Garel-Fresken, Schloss Runkelstein, um 1400

Man sieht Garel auf seinem Pferd, ihm gegenüber das Monster, das in der Beschreibung Huschenbetts auch hier als »das kentauerartige Ungeheuer« zu identifizieren ist (Huschenbett 1982, S. 122). Wie gleichermaßen im unteren Bildteil angedeutet, schlägt Garel im Kampf schließlich dem

Monster – wie Daniel – erst die rechte, dann die linke Hand ab, anschließend die Beine, um es schließlich noch zu enthaupten: *Daz huobet er im abluoc. / daz was sô grôz, daz ez getruoc / vil kûme zwên man von der stat* (V. 8300–02), worauf Daniel angesichts des vor ihm liegenden Kopffüßlers zuletzt doch nicht mehr angewiesen war. Und ebenfalls anders als Daniel nimmt Garel das allzu schwere Haupt nicht an sich, und es stellt sich erst recht nicht die Frage nach der Identität des Helden ein. Vielmehr erkennt Laudamie vom Fenster aus und schon von Weitem den zurückkehrenden Garel – anhand seines Auftretens als Ritter mit Pferd:

›dort sich ich gein uns rîten her  
âne schilt und âne sper  
einen ritter über die heide breit;  
der hiute morgen von uns reit,  
dem ritter ist er gelîche gar.‹  
(›Garel‹, V. 8504–08)<sup>8</sup>

Als Ritter ist Garel in den Kampf gezogen, als Ritter hat er das Monster bezwungen – *nâch vil ritterlichen siten* (V. 8147) – und als Ritter kehrt er schließlich wieder zurück. Sein Status als höfischer Ritter erscheint, anders als im Falle Daniels, zu keinem Zeitpunkt infrage gestellt.<sup>9</sup> Und wird die Episode als typische Aventure bereits eröffnet, wird sie dem klassischen Schema konform auch erzählt.

Warning hat in kritischer Weiterführung und Anwendung des Greimas'schen Modells einer universellen narrativen Grammatik das spezifische Handlungsmodell der seit Chrétien den Artusroman prägenden Aventure als einen Dreischritt von Konfrontation, Domination und Attribution beschrieben. Geht Greimas noch allgemein von zwei Handlungs-subjekten aus, die in einem antagonistischen Verhältnis stehen und in einer Erzählung über Negation beziehungsweise Assertion einen grundsätzlich auf zyklische Wiederholung hinauslaufenden Positionswechsel erfahren würden (vgl. Greimas 1972, S. 58f.), sieht Warning für den höfischen Roman immer schon eine notwendige axiologische Besetzung des Modells als konstitutiv für die Aventure an, wodurch letztthin über die potenzielle

Zyklizität hinaus auch thematische Rollen, etwa von Rechtmäßigkeit oder Identität, etabliert werden könnten (vgl. Warning 1979, S. 558–562). Und wie die Chrétien'schen Helden gerät auch Garel hier in Konfrontation mit dem teuflischen Monster, überdeutlich im Gegenüber von Ritter mit Pferd und hybridem, die höfische Ordnung transgredierendem Kentaur; Garel dominiert es im ausdrücklich ritterlichen Kampf; und er ist fortan derjenige, der das Monster bezwungen hat, er attribuiert sich – gleichsam wie Iwein im Kampf gegen Harpin (vgl. Hoffmann 2012, S. 305f.) – die Geschichte vom Sieg über das Monster, die – wie es heißt – im ganzen Land die Runde macht:

nu erhullen disiu mære  
allenthalben in diu lant,  
daz der küene wîgant  
daz merwunder het erslagen  
vil ungelîche einem zagen.  
des wart er gepriset vil.

(>Garel<, V. 8993–98; vgl. auch V. 9317–25)

Dabei ist die Attribution infolge von Garels Sieg über das Monster auf bezeichnende Weise zugleich auch noch zu sehen. Denn im unmittelbaren Anschluss an den Kampf zeigt sich Garel über die mit Waffen nahezu undurchdringliche Haut des Monsters erstaunt:

8375 Gârel sprach zuo Albewîn:  
>mich wundert immer, waz er an  
hât getragen, den ich hân  
erslagen, daz in mîn swert vermeit,  
daz ez sîn anderswâ niht sneit  
8380 wan in die arm und in diu bein.  
ez ist noch herter danne ein stein,  
daz er hât an dem lîbe sîn.<  
Gârel unde Albewîn  
und diu getwere giengen dar  
8385 und nâmen dirre hiute war.  
nu was diu hût weitîn  
sô herte, daz mit dem swerte sîn

Gârel moht versniden niht,  
als mir diu âventiwer giht.  
8390 ab der hût daz hâr gap schîn  
in sô liechter varwe weitîn,  
lâzûre diu ist niht sô blâ.  
ouch sach man hie unde dâ  
dar abe liuhten rôtiu mâl  
8395 an der hiute über al  
gelîch alsam die sterne.  
,Gârel sach ez gerne.  
(>Garel<, V. 8375–97)

Ist das Monster anfangs noch die geradezu unsichtbare, da jedem direkten Anblick notwendig entzogene Bedrohung, ist dessen Fischhaut (*vischehût*, V. 8176) jetzt geradezu Objekt bewundernder Betrachtung, das in bunten Farben schillert und dessen Exzeptionalität vom Erzähler im Rückgriff auf seine Quelle, auf die *âventiwer*, noch beglaubigt werden muss (vgl. schon die Beschreibung V. 7954–78). Und die Haut kann fortan Garel gar als Rüstung dienen. Denn so häuten sie gemeinsam das Monster (*Daz merwunder wart entwâpent gar / von der hiute weitvar*, V. 8424f.), damit Albwin aus dem so kostbaren und widerstandsfähigen Material eine Rüstung anfertigen kann, die er später Garel inmitten des versammelten Hofes feierlich zum Geschenk macht, das allseits Bewunderung hervorruft:

den harnasch schoweten alle dô.  
die hosen und der halsberc  
was daz allerschönste werc,  
daz ie ouge übersach.  
(>Garel<, V. 10251–54)

Im Unterschied zu Daniel erweist sich Garel somit als geradezu klassischer Ritter, der ohne List im ritterlichen Kampf nicht nur den Sieg davonträgt und am Ende noch Land und Frau gewinnt (vgl. de Boor 1957, S. 76, für den »der entscheidende Unterschied gegen den Roman des Stricker die Ausschaltung des alten Zentralmotivs der Spiegellist« ist; vgl. auch Müller 1981, S. 40; P. Kern 1981, S. 160; kritisch dagegen Pütz 1982, S. 38), sondern sich auch die Geschichte von diesem Sieg und mit der Haut des

Monsters gleichsam metonymisch partiell auch dessen Kraft und Aussehen attribuiert, ohne seinerseits als teuflisches Monster aufzutreten oder überhaupt als ein solches wahrgenommen zu werden. Vielmehr sichert ihm die Unterstützung Albewins, der an seiner Statt listenreich mit seiner Tarnkappe vorab den Schild entwendet (V. 7939–99; Albewin will dabei für Garel des *dienstes vil bereit sîn. / ich versuoche alle die liste mîn*, V. 7930f.; zur Entlastung Garels von der List durch deren Auslagerung auf Albewin vgl. de Boor 1957, S. 76; P. Kern 1981, S. 199) und anschließend noch die Haut zur prachtvollen Rüstung schmiedet, die nachhaltige Bewunderung des Hofes.<sup>10</sup> Garel ist der Ritter, der das Monster bezwungen hat – man sieht es ihm an –, und das Aussehen des kentaurenhaften Monsters aus dem Meer mit der schillernden Fischhaut fügt sich vorab schon dieser Logik. Am Ende aber bleibt noch die finale Entsorgung von dessen Schild mit dem medusenhaften Haupt.

Während Albewin sich um die Anfertigung der Rüstung aus der Haut des Monsters kümmert, überantwortet er Garel die endgültige Entsorgung des von ihm vorab bereits verwahrten Hauptes:

›herre, sît ez sô ist komen,  
daz ir den sic habt genomen,  
sô nemt daz in iuern muot,  
war man daz übel houbet tuot,  
daz ieman kom dâ von in nôt.  
swer ez gesiht, für wâr der ist tôt.‹  
(›Garel‹, V. 8428–33)

In Anbetracht dieser klar formulierten, da drängenden Aufgabe setzt Garel zu immer neuen Überlegungen an, wie mit dem Haupt zu verfahren sei. Im Vorfeld erst und dann noch während der Vorbereitungen zu seiner Hochzeitsfeier mit Laudamie ermahnt ihn zunächst Albewin, sich Rat einzuholen: *wie man mit dem houbet tuo, / dâ bedürfet ir wol râtes zuo* (V. 8456f.). Gemeinsam mit Laudamie kommt Garel dann aber kaum einen Schritt weiter: *dâ bedürfen wir wol râtes zuo, / wie man mit dem houbte tuo* (V. 8644f.). Schließlich ist es wieder Albewin, den er um ebendiesen Rat bittet, *wie wir*

mit dem houbet varn, / daz wir die kristenheit bewarn (V. 8918f.) und kein *übel man* (V. 8933) es jemals in die Hände bekomme. Also schmieden sie einen ausgetüftelten, verschiedene Möglichkeiten eruiierenden Plan, der, da man das Haupt weder vergraben noch verbrennen könne, die Ummantelung mit Blei gegen die tödlichen Blicke sowie die Versenkung im Meer vorsieht (V. 8921–52). Diesen Plan legt Garel schließlich noch den Großen von Anferre vor, den *fürsten, grâven, dienstman*, / *ob si daz dûhte quot getân* (V. 9212f.), bis die Sache endlich entschieden und beschlossen ist und die Entsorgung des Hauptes Schritt für Schritt angegangen werden kann: Nachdem Albewin das Haupt bereits in einem Loch verwahren konnte, lässt Garel nun Blei besorgen, das er am Morgen in das Loch gießen lässt, damit das Haupt gefahrlos geborgen werden kann. Anschließend wird es auf einen Karren geladen, mit dem es zur Küste gebracht wird, wo Garel es einem Schiffer übergibt, der es für reichen Lohn im Meer versenken soll:

- 9265 Der marnær fuort daz houbet hin  
[verre] in ein wildez lant,  
daz ist noch diu Satelleg genant.  
dâ kômen ze samen gelîche  
diu vier mer sicherlîche.
- 9270 daz ist noch manegem manne kunt.  
dâ warf er daz houbet an den grunt.  
dô daz houbet was an den grunt kômen,  
ich sag iu, als ich hân vernomen,  
daz mer huop sich von grunde.
- 9275 wüeten ez begunde  
sô sêre, daz der wîse man  
sîn leben brâhte kûme dan.  
daz ist noch manegem manne erkant.  
ze der Wolfsatelleg genant
- 9280 ist diu stat, dâ daz houbet lît.  
daz mer dâ wüetet ze aller zît.  
dâ muoz ez unz an suontac geligen.  
hie mit sî der red gewigen.  
(>Garel<, V. 9265–83)

Gegenüber Daniel, der in einem langen Monolog erst und eigenständig die Entscheidung trifft, fallen im ›Garel‹ also die ständigen Dialoge auf in immer neuen Beratungen hinsichtlich des genauen Vorgehens. Die Entsorgung des Haupts ist – laut Albewin – ja auch *nicht ein Kindesspiel* (V. 8925); sie ist überaus umständlich und wird umständlich über mehr als 800 Verse hinweg auch erzählt. Mag diese Umständlichkeit – im Sinne Blumenbergs – bereits Indikator für eine Arbeit am Mythos sein zur Depotenzierung der numinosen Macht (zum Verfahren der jegliche Allmacht in mythischen Erzählungen bindenden Umständlichkeit siehe Blumenberg 2001, S. 159f.), mündet die Episode am Ende nur folgerichtig mit dem Zusammenfluss der vier Meere in die gleichermaßen mythisch geprägte Aitiologie, die einerseits dem Verschwinden des dämonischen Haupts Rechnung trägt, andererseits als Ursprungserzählung eben der Stelle, an der das Haupt entsorgt wird, bei Selbstanzeige als begrenzte Erzählung (als *red*, V. 9283) eine mythische Bedeutsamkeit zuschreibt (zur Aitiologie als deutendem Mythos vgl. Assmann/Assmann 1998, S. 186, als begrenzten Teil eines größeren Erzählzusammenhangs vgl. Cancik-Lindemaier 1998, S. 393). Wie Garel selbst von der wundersamen Haut des Monsters in der von Albewin bearbeiteten Form als Rüstung profitieren kann, so partizipiert die Erzählung bei aller Abwehr des Übermächtigen doch ihrerseits am mythischen Register (vgl. hier die ähnlich gerichteten Beobachtungen zum ›Eckenlied‹ bei Friedrich 2004). Der Pleier greift hierfür verschiedentlich auf vorgängige, mitunter mythisch geprägte Erzählungen zurück, um diese aber entsprechend zu bearbeiten. Hat die frühe Forschung etwa hinsichtlich der Entsorgungsstelle im Meer noch einen Lokalbezug zu bestimmten Seen im Salzburger Land sehen wollen (vgl. Meyer 1865, S. 507f.; Walz 1892, S. 317), wird inzwischen vielmehr angenommen, dass der Pleier sich auf eine bei Gervasius von Tilbury erzählte Version des Perseusmythos bezogen haben mag, nach der Perseus das Medusenaupt im Golf von Satalia, heute Antalya, versenkt haben soll (Gervasius 2009, S. 186f.; vgl. hierzu Harf-

Lancner/Polino 1988), daher der Name *Satelleg* (vgl. P. Kern 1981, S. 198f.; Classen 1999, S. 407f.).

Und auch sonst hat der Pleier – mehr noch als der Stricker – vielerlei literarische und auch mythologische Quellen herangezogen. Nicht nur für die hier besprochene Episode lassen sich mitunter detaillierte Vergleiche zu anderen Artusromanen anstellen, neben dem ›Daniel‹ etwa auch zum ›Erec‹ und ›Wein‹ Hartmanns von Aue (vgl. schon de Boor 1957, S. 80–83, auch Strasser 1990, S. 133–136) oder zum ›Wigalois‹ Wirnts von Gravenberg (vgl. etwa P. Kern 1981, S. 200–204); darüber hinaus sind in Wortwahl und Metaphorik Anlehnungen an den klassischen Minnesang auszumachen (vgl. Müller 1981, S. 79), mitunter auch immer wieder wörtliche Entlehnungen aus dem ›Willehalm‹ Wolframs von Eschenbach (vgl. Schröder 1985). Verschiedentliche Anleihen aus der Heldenepik, etwa für den Zwerg Albewin, sind mehrfach aufgelistet worden (vgl. etwa Pütz 1982, S. 43; Zimmermann 1984, v. a. S. 44–50). Schließlich wäre im vorliegenden Zusammenhang nochmals Ovid zu nennen, von dem sich der Pleier einerseits natürlich absetzt, wenn er Garel – anders als Perseus – das medusenhafte Haupt in späteren Kämpfen verständlicherweise nicht einsetzen lässt (und dies gerade anders auch als der Stricker, der Daniel erst die weiteren Monster damit töten und selbst noch die Möglichkeit weiterer Verwendung in Erwägung ziehen lässt), an den er andererseits aber mehr noch als der Stricker im weiteren Kontext mit der Hochzeit seines Helden aber durchaus anschließen mag. Ovid könnte ihm schließlich in der Fassung Albrechts von Halberstadt vorgelegen haben, da nur dort das Monster aus dem Meer in hybrider Gestalt eines Tiermenschen auftritt, folgt man zumindest der von Wickram überlieferten Stelle (vgl. nochmals Abb. 1): Denn als Perseus zu Andromeda kommt

[...] bewegt sich das Meer  
Und bracht eyn wallen mechtig groß  
Inn dem eyn Meerwunder her flos  
Gegen der magt deß gestalt und leib  
Was halb eyn fisch und halb eyn weib

Das wütend Meer darvor must weichen  
Do es so grausam her thet schleichen

(Wickram: ›Metamorphosen‹, Buch IV, V. 1286–92)<sup>11</sup>

Ist das *Meerwunder* hier *halb eyn fisch und halb eyn weib*, ist das *merwunder* beim Pleier zwar *halbez ros und halbez man* (V. 7238 und 7661), doch *was diu hût vischîn* (V. 8184), hat es nachdrücklich eine *vischehût* (V. 8176 und 10271). Und wie dieses den Ritter Garel anfällt *als der wolf tuot / der schâfe* (V. 8162f.), so schnappt jenes nach Perseus [*g*]leich *wie eyn wild schwein nach eym hund* (V. 1348). Der Pleier folgt mit Fischhaut und animalischer Wildheit im Kampf recht getreu seiner Vorlage, doch verfolgt er ein durchaus eigenes Programm, wenn er die Fisch-Frau durch den Pferde-Mann ersetzt. Erst diese Ersetzung eröffnet ihm die Möglichkeit der direkten, geradezu spiegelbildlichen Konfrontation von Kentaur und Ritter mit Pferd, der fortan die Fischhaut als Rüstung tragen kann und des Haupts erst gar nicht mehr bedarf. Denn während in der Vorlage Perseus bei der Hochzeit mit Andromeda *v o m E r w e r b* des Medusenhaupts berichtet, bemüht sich Garel im Rahmen seiner Hochzeit mit Laudamie um dessen *E n t s o r g u n g*. Mag somit schon der Stricker Anleihen bei den ›Metamorphosen‹ genommen haben, wengleich er das Haupt dem teuflischen Gegner überantwortet,<sup>12</sup> ist der Pleier dagegen umso konsequenter, wenn er dem bei Ovid vorgeprägten Handlungsverlauf von Begegnung, Kampf und Hochzeit folgt und dabei das Haupt schon frühzeitig aus dem Geschehen entfernt und schließlich nachhaltig entsorgt. Folgt der Stricker seiner Vorlage somit vorwiegend im Aufnehmen des Spiegels, um am Medium die Frage nach der Identität des Helden und seiner Verantwortung gegenüber der Gemeinschaft zu verhandeln, rekonstruiert der Pleier gewissermaßen die zugrunde liegende Erzählung bei doch Änderungen im Detail, um noch vor jeder Frage nach der Identität seinen Helden als vollendet höfischen Ritter zu restituieren.

#### 4. Konsequenzen

Im Vergleich der beiden in den untersuchten Romanen je anders erzählten Episoden vom Kampf gegen das mit einem über Blicke tötenden Haupt bewaffnete Monster zeigen sich Konsequenzen intermedialen und auch intertextuellen Erzählens: Der Stricker und mit ihm auch der Pleier greifen mit dem Perseus-Mythos einen durch Ovid im Mittelalter weithin bekannten Stoff auf, den sie in und für ihre Romane aber unterschiedlich einbringen und produktiv machen. Interessiert sich der Stricker für grundsätzliche Fragen von wahrnehmungsgeleiteten Möglichkeiten des Erzählens, orientiert er sich über die stoffliche Vorgabe noch hinaus verstärkt auch an verschiedenen Bildmedien zur Darstellung seiner Figuren. Damit folgt er konsequent deren mitunter ikonographisch vorgegebenen Mustern wie medien-spezifischen Eigenlogiken. So erscheint im ›Daniel‹ das Monster aus dem Meer gerade nicht willkürlich in Gestalt eines Kopffüßlers, vielmehr folgerichtig als verzerrte Fratze mit nur angehängten Gliedmaßen gemäß seiner Wahrnehmung durch einen Spiegel. Und indem der Stricker gerade den Spiegel so prominent ins Zentrum seiner Erzählung rückt, eröffnen sich ihm überdies Möglichkeiten, seinen Helden nicht nur listenreich in den Kampf ziehen zu lassen, sondern ihn als verschiedene Handlungsoptionen erweiterndes, ja reflektierendes Subjekt überhaupt auftreten zu lassen, das sich am Ende aber seiner Verantwortung gegenüber der Gemeinschaft doch besinnt und nicht zuletzt hieraus seine Identität bezieht. Die Entsorgung des medusenhaften Haupts erfolgt dementsprechend im Zuge einer an ethischen Wertmaßstäben orientierten Entscheidung. Demgegenüber mag sich der Pleier hinsichtlich des Heldenbildes wieder verstärkt an den klassischen Vorbildern der Literatur orientiert haben, wenn er seinen Helden als ausdrücklich kampfesstarken Ritter im Rahmen einer schemagerechten Aventure gegen das Monster antreten lässt. Dessen Aussehen folgt im ›Garel‹ entsprechend ebendieser literarisch geprägten Vorgabe und es tritt konsequent im Gegenentwurf zum Ritter mit Pferd als Kentaur auf. Die

Identität des Ritters erfährt hierüber gleichsam ihre objektivierte Grundierung und mit der Attribuierung des Sieges ihre auch nachhaltige Geltung. Der Pleier greift damit aber über den Stricker hinaus auf weitere Literatur aus und er orientiert sich mehr noch als dieser an mitunter mythisch geprägten Vorlagen, nicht nur hinsichtlich des Aussehens von Ritter und Monster, sondern ebenso mit Blick auf die Entsorgung von dessen Schild mit dem Haupt.

Strickers ›Daniel‹ und Pleiers ›Garel‹ lassen schließlich nachvollziehen, dass die Romane nicht einfach einer vermeintlich homogenen Gruppe nachklassischer Romane zu subsumieren sind, dass sie vielmehr einen stets induktiven Zugriff voraussetzen, da ganz unterschiedliche Umgangsweisen mit vorgefundener Materie auszumachen sind. Zudem mag gerade am hier gewählten Beispiel deutlich geworden sein, wie nicht zuletzt verschiedene Darstellungsweisen, seien diese intermedial oder intertextuell ausgerichtet, die erzählten Inhalte bedingen und den erzählten Stoff ganz unterschiedlich und auch anders aktualisieren. Am Ende ist es nicht allein der Stoff, der immer wieder neue Möglichkeiten bietet, je anders zu erzählen, es ist eben auch das je andere Erzählen, das Konsequenzen auch inhaltlicher Art zeitigt und je andere Bedeutungspotenziale freisetzen kann.

## Anmerkungen

- 1 In der Vorrede Wickrams wird ein grundsätzliches Werk- bzw. auch Autorchaftsverständnis durchaus deutlich, wenn er *Albrecht von Halberstatt* nennt, *der selbig mit grosser arbeyt dise fünfzehen Bücher inn reimen gestelt habe*, die Wickram zumindest zu Beginn *nit ha[t] enderen wöllen*, auch wenn sie *mit solchemm alten Teütsch und kurtzen versen gemachet* seien, *daß sie mit keynem verstand gelesen mögen werden*. Schließlich hat Wickram sie doch in die Sprache seiner Zeit übersetzt: *Er hat sie nit alleyn geendert oder corrigiert / sunder gantz von neüwem nach meinem vermögen inn volgende ordnung brocht* (Wickram 1990, S. 6). Auf dieser Grundlage ging Bartsch 1861 von einer

doch weitgehenden Äquivalenz aus und hat den Wickram'schen Text schließlich ins Mittelhochdeutsche Albrechts rückübersetzt – ein Unternehmen, das jedoch als gescheitert gelten muss (vgl. Rücker 1997, S. 86–91).

- 2 Strickers ›Daniel‹ wird zitiert nach Stricker 2015; Pleiers ›Garel‹ nach der textkritischen Ausgabe von Walz 1892, zu der vergleichend Herles 1981 herangezogen wurde; siehe hierzu auch die Anmerkungen bei P. Kern 1983.
- 3 Lieb 2005, S. 369f., möchte seinen Begriff von ›Stoff‹ entsprechend anders verstanden wissen und nicht wie gemeinhin – so auch bei Worstbrock – als Material, das bearbeitet oder auch nur stückhaft verwendet werden kann. Lieb fasst ›Stoff‹ einerseits eng, wenn es ihm nur um die eine *Materia* geht, die in der bearbeiteten Wiederholung aktualisiert werde; er fasst ihn darüber hinaus weit, wenn er ihn metaphysisch begreift.
- 4 Zur Geschichte von Spiegel und Spiegelherstellung siehe Melchior-Bonnet 2001, v. a. S. 7–98, sowie nach wie vor Hartlaub 1951, v. a. S. 31–66. Die ausführlichste und zuverlässigste, da archivalische wie archäologische Quellen auswertende und mit zahlreichen Abbildungen versehene Darstellung zu mittelalterlichen Spiegeln bietet Krueger 1990 und 1995; zu sprachlichen und literarischen Belegen siehe auch Okken 1983.
- 5 Scheuer 2005, S. 33f., kommt auf gleichsam umgekehrtem Weg zu einer vergleichbaren Beobachtung, nach der der Kopffüßler Analogien zum Medium des Spiegels aufweisen würde. Er deutet »die Monster als Phantasmen einer wilden, dämonisch entfesselten Imagination«, die entsprechend ihrer Flüchtigkeit »mit Hilfe einer optischen Inversionslist auf gleichem wahrnehmungsphysiologischem Niveau« besiegt würden. »Ein Damenspiegel, d. h.: ein weiteres Bild schaffendes, aber nicht Bild speicherndes Medium, verhilft ihm [Daniel] dazu, dass er den Bauchlosen mit abgewandtem Gesicht angreifen und ihm durch Abschlagen der Glieder die für Phantasmen charakteristische Eigenbeweglichkeit rauben kann.« In der hier vorgenommenen Lektüre wird dagegen umgekehrt von den medialen Eigenschaften des Spiegels ausgehend (hier vornehmlich der Verzerrung) die Figurenzeichnung nachvollzogen.
- 6 An späterer Stelle wird noch seine die Herkunft aus dem Meer unterstreichende, bunt schillernde Fischhaut genannt (V. 7956, 8176, 8184), auf die gleich noch näher einzugehen sein wird. Dass es sich bei dem als *merwunder* bezeichneten Monster um einen Kentauren handelt, überrascht nicht. Lecouteux hat zahlreiche Belegstellen aus der mhd. Literatur gesammelt und kann nachzeichnen, dass ebensolche Monster aus dem Meer im 13. Jh. zunehmend als Kentauren vorgestellt wurden (vgl. Lecouteux 1977a, hier v. a. S. 9). Kentauren werden

schließlich schon im ›Physiologus‹ zusammen mit Sirenen verhandelt (vgl. hierzu sowie allgemein zu mittelalterlichen Vorstellungen und Deutungen von Kentauren Berti/Carlà-Uhink 2018, v. a. S. 213–219; ferner M. Kern 2003a). Auf eine in der Antike singuläre bildliche Darstellung der Medusa als weiblichen Kentaur verweist Werber 1987, Sp. 1406.

- 7 Die Ägis ist eine Art Schutz, der den unterschiedlichen Traditionen nach ein Metallschild oder auch Umhang mit dem Haupt der Gorgo sein kann und meist von Zeus oder Athene getragen wird; vgl. Parker 2006. Als Ägis erkennt den Schild des Kentauren im ›Garel‹ auch Lecouteux 1977b, S. 273.
- 8 Bezeichnenderweise kommt Garel ohne Schild und ohne Speer, dafür ist immer wieder vom Reiten die Rede. Schon der Kampf folgt ebendieser Dramaturgie, wenn stets das Pferd erwähnt wird, das vom Monster zunächst geschlagen wird, sodass Garel in größte Not gerät (V. 8189–8200), bevor erst die Gefährten Albewins es wieder einfangen und ihm bringen (V. 8315f.). Mit dem Sieg über das Monster ist das Gefüge aus Ritter und Pferd dann aber wie zu Beginn wieder hergestellt. Der Vollständigkeit halber sei noch erwähnt, dass Laudamie ihn, als er näher kommt, auch an seinem Wappen erkennen kann (V. 8511–8517), womit sich ihr Eindruck aus der Ferne aber nur bestätigt.
- 9 Dies bestätigen auch die vielfältigen Bezeichnungen Garels in dieser Episode, in der er zwar als *wigant* (insgesamt 15 Mal: V. 7202, 7280, 7445, 7459, 7796, 8003, 8010, 8030, 8056, 8197, 8230, 8244, 8312, 8472, 8556), als *helt* (insgesamt 17 Mal: V. 7196, 7199, 7278, 7487, 7490, 7500, 7515, 7593, 7868, 7878, 8314, 8494, 8536, 8567, 8669, 8676, 8681) sowie als *degen* (insgesamt 17 Mal: V. 7206, 7262, 7316, 7336, 7450, 7493, 7610, 7644, 7763, 7872, 7935, 8055, 8105, 8206, 8360, 8574, 8703) bezeichnet wird, am häufigsten dann aber doch als *ritter* (insgesamt 35 Mal: V. 7431, 7513, 7578, 7588, 7607, 7637, 7672, 7780, 8173, 8007, 8046, 8189, 8193, 8201, 8210, 8218, 8233, 8239, 8273, 8277, 8289, 8295, 8304, 8483, 8489, 8501, 8506, 8508, 8533, 8602, 8650, 8655, 8660, 8697, 8915). Der Befund ist für diese Episode umso auffallender, da sich das Verhältnis der verwendeten Bezeichnungen auf den gesamten Roman gesehen nach Pütz 1982, S. 43, gerade umgekehrt darstellt.
- 10 Vgl. V. 10316–25: *Des schiltes und der wâpenkleit / der was der werde kûene gemeit. / er moht ouch sîn von schulden vrô; / wan in keinem rîche dô / man nîndert bezzer harnasch vant. / des jâhen die ritter alle sant. / und swer den guoten harnasch sach, / ich wæn, der ouch des selben jach, / er gesæch nie wâpenkleit sô rîch / und an der gûete dem gelîch.* Garel wird – dies ist nochmals zu betonen – also in keiner Weise als Monster oder nur wilder Kämpfer wahr-

genommen. Anders sieht dies Reich 2011, S. 119, der eine zunehmende Verwilderung Garels ausmachen möchte, die ihn »immer enger heran an die seltsamen Mischwesen« führen würde – und: »Wenn er sich zuletzt die undurchdringliche Fischhaut Vulgans überstreift, ist er selbst zum unbesiegbaren Monstrum geworden, das zwar noch ritterlich genug ist, [...] ansonsten aber den ritterlichen Kosmos völlig sprengt.« Angesichts von Garels Auftritt als *der werde künec* im Kreise der anwesenden *ritter* ist dies kaum nachvollziehbar, vielmehr mag er doch eine geradezu integrative Wirkung erzielen, zumal der Auftritt auch anlässlich der Truppenwerbung zu Pfingsten für den noch ausstehenden Kriegszug gegen Ekunaver stattfindet.

11 Die entsprechende Stelle bei Ovid: *et nondum memoratis omnibus unda / insonuit, veniensque inmenso belua ponto / inminet et latum sub pectore possidet aequor* (Ovid: ›Metamorphosen‹, IV,688–690: »Doch noch ehe alles erzählt war, rauschte das Wasser auf. Vom unermesslichen Meer kommt ein bedrohliches Untier und nimmt mit seiner Brust die weite Meeresfläche ein.«). Eine weitere Beschreibung des Monsters bleibt aus, bestenfalls mag es einer Schlange gleichen, da Perseus gegen es wie ein Adler gegen eine Schlange kämpft (vgl. IV,714–720).

12 Nach P. Kern 1981, S. 198, mag es bei allen Änderungen »als sicher gelten, daß der Pleier Strickers Rückgriff auf die Perseus-Sage durchschaut hat«. Vgl. zudem Classen 1999, S. 406 f., der beim Stricker hinsichtlich der Änderungen eine »Metamorphose des Medusa-Motivs« ausmacht, die jedoch »direkt aus Ovids *Metamorphosen* geschöpft« sei, wohingegen er für den Pleier wegen der Erwähnung Satalias vielmehr von Gervasius als Bezugsquelle ausgeht (vgl. ebd., S. 408). Zumindest für den ›Daniel‹ erwägt eine Anregung durch Albrecht von Halberstadt M. Kern 2003b, S. 385.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Bartsch, Karl: Albrecht von Halberstadt und Ovid im Mittelalter, Quedlinburg/ Leipzig 1861 (Bibliothek der gesamten deutschen National-Literatur 38).
- Gervasius von Tilbury: Kaiserliche Mußestunden. *Otia imperialia*, eingeleitet, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Heinz Erich Stiene, erster Halbband, Stuttgart 2009 (Bibliothek der Mittellateinischen Literatur 6).

- Homer: Ilias. Odyssee. Aus dem Griechischen übersetzt von Johann Heinrich Voß. Text der Ausg. letzter Hand von 1821. Mit Nachworten von Ernst Heitsch und Günter Häntzschel, Stuttgart 2010 (Reclam Bibliothek).
- P. Ovidius Naso: Metamorphosen. Lateinisch/Deutsch, übersetzt und hrsg. von Michael von Albrecht, Stuttgart 2010.
- Der Pleier: Garel von dem Blühenden Tal. Ein höfischer Roman aus dem Artussagenkreise von dem Pleier. Mit den Fresken des Garelsaales auf Runkelstein, hrsg. von Michael Walz, Freiburg i. Breisgau 1892. [zit. Ausg.]
- Der Pleier: Garel von dem Blühenden Tal von dem Pleier, hrsg. von Wolfgang Herles, Wien 1981 (Wiener Arbeiten zur germanischen Altertumskunde und Philologie 17).
- Der Stricker: Daniel von dem Blühenden Tal, hrsg. von Michael Resler. 3., überarbeitete Aufl., Berlin/Boston 2015 (ATB 92).
- Wickram, Georg: Sämtliche Werke, hrsg. von Hans-Gert Roloff, Bd. 13/1: Ovids Metamorphosen, Berlin/New York 1990 (Ausgaben deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts 134).

### **Sekundärliteratur**

- Assmann, Aleida/Assmann, Jan: Art. Mythos, in: Cancik, Hubert [u. a.] (Hrsg.): Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe, Bd. IV: Kultbild – Rolle, Stuttgart [u. a.] 1998, S. 179–200.
- Bachtin, Michail M.: Chronotopos. Aus dem Russischen von Michael Dewey. Mit einem Nachwort von Michael C. Frank und Kirsten Mahlke, Frankfurt a. M. 2008 (stw 1879), S. 79–86.
- Baltrušaitis, Jurgis: Das phantastische Mittelalter. Antike und exotische Elemente der Kunst der Gotik. Aus dem Französischen übersetzt von Peter Hahlbrock, Frankfurt a. M. 1985 [u. a.], S. 17–73.
- Bentzinger, Rudolf: Albrecht von Halberstadt. Bearbeitung der ›Metamorphosen‹ Ovids, in: Mitteldeutsches Jahrbuch für Kultur und Geschichte 17 (2010), S. 234f.
- Berti, Irene/Carlà-Uhink, Filippo: Mixanthropoi. Die mittelalterliche Rezeption antiker hybrider Kreaturen, in: Rehm, Ulrich (Hrsg.): Mittelalterliche Mythenrezeption. Paradigmen und Paradigmenwechsel, Wien [u. a.] 2018 (Sensus 10), S. 193–221.
- Bleumer, Hartmut: Im Netz des Strickers. Immersion und Narration im ›Daniel von dem Blühenden Tal‹, in: Baisch, Martin/Degen, Andreas/Lüdtke, Jana (Hrsg.): Wie gebannt. Ästhetische Verfahren der affektiven Bindung von Aufmerksamkeit, Freiburg i. Br. 2013 (Rombach, Reihe Litterae 191), S. 179–212.
- Blumenberg, Hans: Arbeit am Mythos, 6. Aufl. Frankfurt a. M. 2001.

- de Boor, Helmut: Der ›Daniel‹ des Stricker und der ›Garel‹ des Pleier, in: PBB 79 (1957), S. 67–84.
- Buschinger, Danielle: Ein Dichter des Übergangs. Einige Bemerkungen zum Pleier, in: Honsza, Norbert/Roloff, Hans-Gert (Hrsg.): Daß eine Nation die ander verstehen möge, Amsterdam/Atlanta 1988 (Festschrift Marian Szyrocki), S. 137–149.
- Buschinger, Danielle: Die Widerspiegelung mittelalterlicher Herrschaftsstrukturen im ›Garel‹ des Pleier, in: Spiewok, Wolfgang (Hrsg.): Ergebnisse der 21. Jahrestagung des Arbeitskreises »Deutsche Literatur des Mittelalters«, Greifswald 1989 (Deutsche Literatur des Mittelalters 4), S. 21–31.
- Camille, Michael: Image on the Edge. The Margins of Medieval Art, London 1992.
- Cancik-Lindemaier, Hildegard: Art. Átiologie (Aitiologie), in: Cancik, Hubert [u. a.] (Hrsg.): Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe. Bd. I: Systematischer Teil, Alphabetischer Teil: Aberglaube – Antisemitismus, Stuttgart [u. a.] 1998, S. 391–394.
- Classen, Albrecht: Medusa, Pegasos und Perseus. Antiker Mythos, mittelalterliche Rezeption und Nachleben in der Neuzeit, in: Müller, Ulrich/Wunderlich, Werner (Hrsg.): Dämonen, Monster, Fabelwesen, St. Gallen 1999 (Mittelalter-Mythen 2), S. 403–412.
- Dietl, Cora: Strickers ›Daniel‹ zwischen Herrscherroman und Heiligenleben, in: dies./Schanze, Christoph/Wolfzettel, Friedrich (Hrsg.): Gattungsinterferenzen. Der Artusroman im Dialog, Berlin/Boston 2016 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft 11), S. 95–116.
- Dimpel, Friedrich Michael: Freiräume des Anderserzählens im ›Lanzelet‹, Heidelberg 2013 (Beihefte zum Euphorion 73).
- Eikermann, Manfred: ›Rolandslied‹ und später Artusroman. Zu Gattungsproblematik und Gemeinschaftskonzept in Strickers ›Daniel von dem Blühenden Tal‹, in: Heinzle, Joachim/Johnson Peter/Vollmann-Profe, Gisela (Hrsg.): Chanson de geste in Deutschland. Schweinfurter Kolloquium 1988, Berlin 1989 (Wolfram-Studien XI), S. 107–127.
- Friedrich, Udo: Transformationen mythischer Gehalte im ›Eckenlied‹, in: ders./Quast, Bruno (Hrsg.): Präsenz des Mythos. Konfigurationen einer Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit, Berlin/New York 2004 (TMP 2), S. 275–298.
- Friedrich, Udo: Menschentier und Tiermensch. Diskurse der Grenzziehung und Grenzüberschreitung im Mittelalter, Göttingen 2009 (Historische Semantik 5).
- Glauche, Günter: Schullektüre im Mittelalter. Entstehung und Wandlungen des Lektürekansons bis 1200 nach den Quellen dargestellt, München 1970 (Münchener Beiträge zur Mediävistik und Renaissance-Forschung 5).
- Greimas, Algirdas Julien: Elemente einer narrativen Grammatik, in: Blumensath, Heinz (Hrsg.): Strukturalismus in der Literaturwissenschaft, Köln 1972, S. 47–67.

- Hahn, Ingrid: Das Ethos der *kraft*. Zur Bedeutung der Massenschlachten in Strickers ›Daniel von dem Blühenden Tal‹, in: DVjs 59 (1985), S. 173–194.
- Harf-Lancner, Laurence/Polino, Marie-Noëlle: Le gouffre de Satalie. Survivances médiévales du mythe de Méduse, in: Le Moyen Âge 94 (1988), S. 73–101.
- Harms, Wolfgang: *Homo viator in bivio*. Studien zur Bildlichkeit des Weges, München 1970 (Medium aevum 21).
- Hartlaub, Gustav Friedrich: Zauber des Spiegels. Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst, München 1951.
- Haug, Walter: Paradigmatische Poesie. Der spätere deutsche Artusroman auf dem Weg zu einer ›nachklassischen‹ Ästhetik, in: DVjs 54 (1980), S. 204–231.
- Haug, Walter: Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts. 2., überarb. und erw. Aufl., Darmstadt 1992.
- Hoffmann, Ulrich: Arbeit an der Literatur. Zur Mythizität der Artusromane Hartmanns von Aue, Berlin 2012 (Literatur – Theorie – Geschichte 2).
- Hoffmann, Ulrich: Ginovers Krise. Verhandlungen latenter Ursachen in der ›Crône‹ Heinrichs von dem Türlin, in: Dietl, Cora [u. a.] (Hrsg.): Emotion und Handlung im Artusroman, Berlin/Boston 2017 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft 13), S. 243–270.
- Honemann, Volker: Daniel monologisiert, der Riese berichtet, drei Damen erzählen. Aspekte der Figurenrede im ›Daniel von dem Blühenden Tal‹ des Strickers, in: Haferland, Harald/Mecklenburg, Michael (Hrsg.): Erzählungen in Erzählungen. Phänomene der Narration in Mittelalter und früher Neuzeit, München 1996 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 19), S. 221–232.
- Huber, Christoph: *Ars et prudentia*. Zum *list*-Exkurs im ›Daniel‹ des Strickers, in: Wieland, Georg/Dietl, Cora (Hrsg.): *Ars und scientia* im Mittelalter und in der frühen Neuzeit. Ergebnisse interdisziplinärer Forschung, Tübingen 2002 (Festschrift Georg Wieland), S. 155–171.
- Huschenbett, Dietrich: Des Pleiers ›Garel‹ und sein Bildzyklus auf Runkelstein, in: Haug, Walter [u. a.] (Hrsg.): Runkelstein. Die Wandmalereien des Sommerhauses, Wiesbaden 1982, S. 100–128.
- Kartschoke, Dieter: Der epische Held auf dem Weg zu seinem Gewissen, in: Cramer, Thomas (Hrsg.): Wege in die Neuzeit, München 1988 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 8), S. 149–197.
- Kern, Manfred: Art. Centauri, in: ders./Ebenbauer, Alfred (Hrsg.): Lexikon der antiken Gestalten in den deutschen Texten des Mittelalters, unter Mitwirkung von Silvia Krämer-Seifert, Berlin/New York 2003, S. 162f. [M. Kern 2003a]
- Kern, Manfred: Art. Medusa, in: ders./Ebenbauer, Alfred (Hrsg.): Lexikon der antiken Gestalten in den deutschen Texten des Mittelalters, unter Mitwirkung von Silvia Krämer-Seifert, Berlin/New York 2003, S. 384f. [M. Kern 2003b]

- Kern, Peter: Rezeption und Genese des Artusromans. Überlegungen zu Strickers ›Daniel vom Blühenden Tal‹, in: ZfdPh 93 (1974), Sonderheft ›Spätmittelalterliche Epik‹, S. 18–42.
- Kern, Peter: Die Artusromane des Pleier, Berlin 1981 (Philologische Studien und Quellen 100).
- Kern, Peter: Rez. zu Wolfgang Herles (Hrsg.): ›Garel von dem Blühenden Tal‹ von dem Pleier, in: Anzeiger für deutsches Altertum und deutsche Literatur 94 (1983), S. 128–131.
- Kern, Peter: Zur ›Metamorphosen‹-Rezeption in der deutschen Dichtung des 13. Jahrhunderts, in: Bertelsmeier-Kierst, Christa/Young, Christopher (Hrsg.): Eine Epoche im Umbruch. Volkssprachliche Literalität 1200–1300. Cambrdiger Symposium 2001, Tübingen 2003, S. 175–193.
- Klein, Dorothea: Metamorphosen eines Dichters. Zur Ovid-Rezeption im deutschen Mittelalter, in: dies./Käppel, Lutz (Hrsg.): Das diskursive Erbe Europas. Antike und Antikerezeption, Frankfurt a. M. [u. a.] 2008 (Kulturgeschichtliche Beiträge zum Mittelalter und der frühen Neuzeit 2), S. 159–178.
- Koehlin, Raymond: Les Ivoires Gothique Français, 3 Bde., Paris 1968.
- Krueger, Ingeborg: Glasspiegel im Mittelalter. Fakten, Funde und Fragen, in: Bonner Jahrbücher des Rheinischen Landesmuseums in Bonn 190 (1990), S. 233–313.
- Krueger, Ingeborg: Glasspiegel im Mittelalter II. Neue Funde und neue Fragen, in: Bonner Jahrbücher des Rheinischen Landesmuseums in Bonn 195 (1995), S. 209–248.
- Lecouteux, Claude: Le »Merwunder«. Contribution à l'étude d'un concept ambigu. In: EG 32 (1977), S. 1–11. [Lecouteux 1977a]
- Lecouteux, Claude: Das bauchlose Ungeheuer. Des Strickers ›Daniel vom Blühenden Tal‹, 1879ff, in: Euphorion 71 (1977), S. 272–276. [Lecouteux 1977b]
- Lenschen, Walter: Strickers ›Daniel‹ und die Sinne, in: Schneider, André [u. a.] (Hrsg.): *Ist mir getroumet min leben?* Göppingen 1998 (Festschrift Karl-Ernst Geith), S. 67–71.
- Lieb, Ludger: Die Potenz des Stoffes. Eine kleine Metaphysik des ›Wiedererzählens‹, in: Bumke, Joachim/Peters, Ursula (Hrsg.): Retextualisierung in der mittelalterlichen Literatur, Berlin 2005 (Sonderheft der ZfdPh 124), S. 356–379.
- Link, Heike: Die Metamorphosenverdeutschung des Albrecht von Halberstadt, in: Seidel, Andrea/Solms, Hans-Joachim (Hrsg.): *Dô tagte ez*. Deutsche Literatur des Mittelalters in Sachsen-Anhalt, Halle a. d. Saale 2003, S. 97–112.
- Melchior-Bonnet, Sabine: The Mirror. A History. Translated by Katharine H. Jewett. With a Preface by Jean Delumeau, New York 2001.
- Mertens, Volker: Der deutsche Artusroman, Stuttgart 1998 (RUB 17609).
- Meyer, Elard Hugo: Ueber ›Tandaros und Flordibel‹. Ein Artusgedicht des Pleiers, in: ZfdA 12 (1865), S. 470–514.

- Meyer, Matthias: Die Verfügbarkeit der Fiktion, Heidelberg/Berlin 1994 (GRM Beiheft 12).
- Müller, Dorothea: ›Daniel vom Blühenden Tal‹ und ›Garel vom Blühenden Tal‹. Die Artusromane des Stricker und des Pleier unter gattungsgeschichtlichen Aspekten, Göppingen 1981 (GAG 334).
- Müller, Jan-Dirk: Höfische Kompromisse. Acht Kapitel zur höfischen Epik, Tübingen 2007.
- Okken, Lambertus: Die Glasspiegel in der deutschsprachigen Literatur um 1200, in: Revue internationale de l'histoire des sciences, de la médecine, de la pharmacie et de la technique 70 (1983), S. 55–96.
- Parker, Robert: Art. Aigis, in: Cancik, Hubert/Schneider, Helmuth (Hrsg.): Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, Bd. 1: A–Ari, Stuttgart [u. a.] 2006Sp. 324–325.
- Pingel, Regina: Ritterliche Werte zwischen Tradition und Transformation. Zur veränderten Konzeption von Artusheld und Artushof in Strickers ›Daniel von dem Blühenden Tal‹, Frankfurt a. M. 1994 (Mikrokosmos 40).
- Przybiski, Martin: Möglichkeitsräume in Strickers ›Daniel von dem Blühenden Tal‹, in: ders./Ruge, Nikolaus (Hrsg.): Fiktionalität im Artusroman des 13. bis 15. Jahrhunderts. Romanistische und germanistische Perspektiven, Wiesbaden 2013 (Trierer Beiträge zu den historischen Kulturwissenschaften 9), S. 119–132.
- Pütz, Horst Peter: Pleiers ›Gârel von dem Blühenden Tal‹. Protest oder Anpassung?, in: Kühebacher, Egon (Hrsg.): Literatur und bildende Kunst im Tiroler Mittelalter. Die ›Wein‹-Fresken von Rodenegg und andere Zeugnisse der Wechselwirkung von Literatur und bildender Kunst, Innsbruck 1982 (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe 15), S. 29–44.
- Ragotzky, Hedda: Das Handlungsmodell der *list* und die Thematisierung der Bedeutung von *guot*. Zum Problem einer sozialgeschichtlich orientierten Interpretation von Strickers ›Daniel vom Blühenden Tal‹ und dem ›Pfaffen Âmis‹, in: Kaiser, Gert (Hrsg.): Literatur, Publikum, historischer Kontext, Bern 1977 (Beiträge zur älteren deutschen Literaturgeschichte 1), S. 183–203.
- Reich, Björn: Garel revisited. Die Auflösung der Artusherrlichkeit beim Pleier, in: Wolfzettel, Friedrich/Dietl, Cora/Däumer, Matthias (Hrsg.): Artusroman und Mythos, Berlin/New York 2011 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft 8), S. 109–126.
- Rücker, Brigitte: Die Bearbeitung von Ovids ›Metamorphosen‹ durch Albrecht von Halberstadt und Jörg Wickram und ihre Kommentierung durch Gerhard Lorichius, Göppingen 1997 (GAG 641).
- Scheuer, Hans-Jürgen: Bildintensität. Eine imaginationstheoretische Lektüre des Strickerschen Artusromans ›Daniel von dem Blühenden Tal‹, in: ZfdPh 124 (2005), S. 22–46.

- Schmitz, Wilhelm: Die bemalten romanischen Holzdecken im Museum zu Metz, in: *Zeitschrift für christliche Kunst* 4 (1897), S. 97–102 mit Beilagen 1–4.
- Schröder, Werner: Das ›Willehalm‹-Plagiat im ›Garel‹ des Pleier oder die vergeblich gelegnete Epigonalität, in: *ZfdA* 114 (1985), S. 119–141.
- Stackmann, Karl: Ovid im deutschen Mittelalter, in: *Arcadia* 1 (1966), S. 231–254.
- Stackmann, Karl: Art. Albrecht von Halberstadt, in: *2VL*, Bd. 1 (1978), Sp. 187–191.
- Strasser, Ingrid: Das Ende der Aventure. Erzählen und Erzählstruktur im ›Garel‹ des Pleier, in: Schulze-Belli, Paola/Dallapiazza, Michael (Hrsg.): *Liebe und Aventure im Artusroman des Mittelalters. Beiträge der Triester Tagung 1988, Göppingen 1990 (GAG 532)*, S. 133–150.
- Trachsler, Ernst: *Der Weg im mittelhochdeutschen Artusroman*, Bonn 1979 (Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik 50).
- Warning, Rainer: Formen narrativer Identitätskonstitution im höfischen Roman, in: Marquard, Odo/Stierle, Karlheinz (Hrsg.): *Identität*, München 1979 (Poetik und Hermeneutik 8), S. 553–589.
- Wennerhold, Markus: Späte mittelhochdeutsche Artusromane. ›Lanzelet‹, ›Wigalois‹, ›Daniel von dem Blühenden Tal‹, ›Diu Crône‹. Bilanz der Forschung 1960–2000, Würzburg 2005 (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 27).
- Werber, Gertrud: Art. Gorgo, Gorgonen, in: *Enzyklopädie des Märchens* Bd. 5 (1987), Sp. 1404–1409.
- Worstbrock, Franz Josef: Wiedererzählen und Übersetzen, in: Haug, Walter (Hrsg.): *Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze*, Berlin 1999 (Fortuna vitrea 16), S. 128–142.
- Zimmermann, Günter: Die Verwendung heldenepischen Materials im ›Garel‹ von dem Pleier. Gattungskonformität und Erweiterung, in: *ZfdA* 113 (1984), S. 42–60.

### Abbildungsnachweis

- Abb. 1: Ovidius Naso, Publius/Albrecht von Halberstadt/Wickram, Jörg: *P. Ouidij Nasonis deß aller sinnreichsten Poeten Metamorphosis Das ist von der wunderbarlichen Verenderung der Gestalten der Menschen, Thier vnd anderer Creaturen*, Meintz 1545, Bl. XLIIII<sup>v</sup> (Ausschnitt) – Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek München, Sign. 2 A.gr.b. 1037#Beibd. 1. ([online](#)).
- Abb. 2: Schmitz, Wilhelm: Die bemalten romanischen Holzdecken im Museum zu Metz, in: *Zeitschrift für christliche Kunst* 10 (1897), Sp. 97–102, Beilage 1 (Ausschnitt) – Exemplar der Universitätsbibliothek Heidelberg ([online](#)).
- Abb. 3: Fotograf: Peter Daldos, Sphera3d; alle Rechte © by Stadt Bozen

**Anschrift des Autors:**

Dr. Ulrich Hoffmann  
Westfälische Wilhelms-Universität Münster  
Germanistisches Institut  
Schlossplatz 34  
48143 Münster  
E-Mail: [ulrich.hoffmann@uni-muenster.de](mailto:ulrich.hoffmann@uni-muenster.de)

*Nadine Hufnagel*

## Zum Wiedererzählen des ›Nibelungenliedes‹ im 15. Jahrhundert (Hs. b, Hs. n)

*Abstract.* Mit seiner ersten Verschriftlichung erhält das ›Nibelungenlied‹ eine relativ stabile Form. Im 15. Jahrhundert gewinnt das Erzählen des Epos aber wieder erheblich an Dynamik. Anhand der Darstellung des Beginns der Reise der Burgunden zum Etzelhof im sogenannten Hundeshagenschen Codex (Hs. b) und in der Handschrift 4257 der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek (Hs. n) lassen sich verschiedene Möglichkeiten des Wiedererzählens des ›Nibelungenliedes‹ im Spätmittelalter exemplarisch herausarbeiten. Dabei zeigt sich, inwiefern sich Franz Josef Worstbrocks Ansatz des ›Wiedererzählens‹ anwenden lässt und erweitert werden sollte.

### **1. *Uns ist in alten maeren wunders vil geseit ...***

Die oft zitierten Anfangsworte des ›Nibelungenliedes‹, wie es in Hs. C überliefert ist, kennzeichnen die Erzählung als eine, deren Entstehung dem Zeitpunkt dieser Niederschrift vorausgeht. Die Geschichte ist bereits erzählt worden und soll nun erneut – wieder – erzählt werden. Die erste Niederschrift erfolgt vermutlich um 1200, womit die Erzählung eine relativ feste Form erhält, in der sie bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts immer wieder wiedererzählt wird. Trotz der großen makrostrukturellen Stabilität lassen sich aber bekanntlich von Anfang an verschiedene Fassungen unterscheiden, die von einer Weiterarbeit an der Erzählung zeugen, etwa den Wertungs- und Motivationsstrukturen (vgl. z. B. Heinze 2003; Henkel 2003). Blickt man auf die Gesamtheit der überlieferten Texte, zeigt sich, dass die Prozesse des Wiedererzählens des ›Nibelungenliedes‹ im 15. Jahrhundert

erheblich an Dynamik gewinnen: ›Nibelungenlied‹-Handschriften werden sowohl makuliert als auch neu angefertigt, der Text wird sowohl getreu abgeschrieben als auch grundlegend überarbeitet und sowohl mit als auch ohne ›Nibelungenklage‹ überliefert. Andere Erzählungen des Stoffkreises lassen auf lebendige mündliche Traditionen schließen, welche wiederum verstärkt auf neue schriftliche ›Nibelungenlied‹- Fassungen einzuwirken scheinen (vgl. Göhler 1995, S. 70, S. 76–78; Heinze 2005).

Im Folgenden sollen anhand ausgewählter Aspekte Möglichkeiten des Wiedererzählens des ›Nibelungenliedes‹ im 15. Jahrhundert in der Hundeshagenschen Handschrift (1435–1442<sup>1</sup>), ›Nibelungenlied‹-Hs. b) und der Hs. 4257 der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek (1449–1480<sup>2</sup>), ›Nibelungenlied‹-Hs. n) betrachtet werden. Beide weisen im Vergleich mit den meisten anderen Überlieferungsträgern dieses Zeitraums nur einen geringen Blattverlust auf: In Hs. b fehlen die erste Aventure, die letzten circa elf Strophen der zweiten sowie das Ende der 32. und der Beginn der 33. Aventure (vgl. Eser 2015, S. 28), in Hs. n die Blätter acht bis elf und 29 (vgl. Göhler 1999, S. 8). Beide Handschriften können als Repräsentanten unterschiedlicher Bearbeitungstendenzen gelten: Zwar kann der ›Nibelungenlied‹-Text der Hs. b der älteren \*D-Fassung zugerechnet werden (vgl. Heinze 2012a, S. 75; Eser 2015, S. 18f.), sie ist aber als einziger mittelalterlicher Überlieferungsträger des ›Nibelungenliedes‹ vollständig bebildert und weist komplexe Text-Bild-Beziehungen auf. Greift man die Diskussion über die spezifische Offenheit mittelalterlicher Heldenepik auf und geht zudem davon aus, dass Fassungen nicht nur durch Variation des schriftlichen Textes, sondern auch durch Bebilderung entstehen können (vgl. Thali 2015, S. 222), ließe sich damit auch Hs. b als spätmittelalterliche ›Nibelungenlied‹-Fassung bezeichnen. Hs. n, in der das ›Nibelungenlied‹ aufgrund von kürzender und raffender Bearbeitung mit dem Königinnenstreit einsetzt, zeigt hingegen unter allen Handschriften wohl die stärksten Eingriffe in den Text selbst und gilt deshalb als eigenständige Fassung (vgl. Göhler 1999, S. 12; Vorderstemann 2000, S. XIX<sup>3</sup>) und zwar als »Kurz-

fassung« (z. B. bei Bumke 2005, S. 28 oder Schulze 2007, S. 15; kritisch zu dieser Bezeichnung jüngst Frick 2018, S. 47). Deren Kürzungen (und Zusätze) sind aber kaum damit befriedigend zu erklären, dass es »offensichtlich« das Ziel gewesen sei, »den Gang der Handlung möglichst schnörkellos, ohne alles Beiwerk, herauszuarbeiten« (Bumke 2005, S. 28). Der Ansatz, die Variationen stoffgeschichtlich einzuordnen, ist zwar erhellend (vgl. Heinzle 2005), in seinem Interpretationspotential hinsichtlich der spezifischen Bedeutungskonstitution in Hs. n aber auch begrenzt.

Im Folgenden soll der Begriff ›Wiedererzählen‹ reflektiert werden, dessen Verwendung im Zusammenhang mit mittelalterlichen Erzählungen in der deutschen Literaturwissenschaft durch Franz Josef Worstbrocks geprägt wurde (vgl. Schmid 2018, S. 67)<sup>4</sup>. Zuerst wird Worstbrocks Ansatz näher beleuchtet. Anschließend wird in Hs. b und Hs. n exemplarisch die Aventure in den Blick genommen, die traditionell als 25. erzählt wird. Die Auswahl dieses Erzählabschnitts ist einerseits dem Vergleich der beiden Handschriften dienlich, andererseits lassen sich, obwohl die Texte an dieser Stelle auf den ersten Blick wenig von der älteren Tradition abweichen, auch am Beginn der Fahrt der Burgunden zum Etzelhof spezifische Gestaltungsprinzipien dieser beiden Fassungen aufzeigen und verschiedene Aspekte von Worstbrocks Ansatz von ›Wiedererzählen‹ kritisch hinterfragen.

## 2. Wiedererzählen I

Worstbrocks Überlegungen zielen in erster Linie darauf, das Selbstverständnis und Vorgehen volkssprachiger Autoren wie Hartmann von Aue in Abgrenzung zu denjenigen eines neuzeitlichen Übersetzers zu beschreiben, sie gehen in ihrem Geltungsanspruch aber auch darüber hinaus (vgl. Worstbrock 2004 [1985]). In dem seither vielzitierten Aufsatz Worstbrocks von 1999 gilt ›Wiedererzählen‹ als »die fundamentale allgemeinste Kategorie mittelalterlicher Erzählpoetik«, »die ihre spezifische Epoche hat [...] in einem Zeitraum, der seine Grenze erreicht, als methodische Übersetzung

einerseits und genuine Fiktionalität andererseits möglich werden« (Worstbrock 1999, S. 130).

Diese Definition von ›Wiedererzählen‹ erfolgt also zunächst *ex negativo*: ›Wiedererzählen‹ bedeutet nicht Übersetzen, es unterliegt keinem Fiktionalitätskontrakt und erhebt keinen Anspruch auf Urheberschaft am Stoff der Erzählung. Die positive Füllung orientiert sich an der mittelalterlichen Rhetorik und Poetik sowie an einem Verständnis des mittelalterlichen Dichters als *artifex*: ›Wiedererzählen‹ heißt, einer vorgefundenen *materia* eine spezifische Gestaltung zu verleihen durch Verfahren der Gewichtung, Raffung und Erweiterung, wie *abbreviatio*, *dilatatio* (z. B. mittels *amplificatio* durch *descriptio*, *circumlocutio* oder *digressio*). Dabei erfordert die Bearbeitung einer bereits viel traktierten *materia* besondere Kunstfertigkeit seitens des Wiedererzählers (vgl. Worstbrock 1999, S. 128–131, S. 136–138).

Worstbrocks Begriffsprägung wird in der Forschung auch kritisch betrachtet; unter anderem<sup>5</sup> werden die Tendenz zur Reduktion mittelalterlichen Dichtens auf die Anwendung rhetorischer Mittel, die grundlegende Unterscheidung von *materia* und *artificium* sowie die Unbestimmtheit des Begriffs *materia* problematisiert (vgl. Lieb 2005, Klein 2008, Schmid 2008, Haug 2008). Hinzu kommt, dass Worstbrock die ›Unfestigkeit‹ mittelalterlicher Erzähltexte, die Tatsache, dass viele von Beginn an in mehreren Fassungen vorliegen, weitgehend außen vor lässt. Bei einer interpretierenden Analyse solcher Wiedererzählungen, die weniger auf die Beschreibung des (Selbst-)Verständnisses mittelalterlicher Literaturproduzent\*innen zielt, bietet es sich an, *materia* als Konstrukt zu konzeptualisieren. Denn Stoff bezeichnet »auch wenn der Begriff sehr gegenständlich erscheint, nichts Reales: Vom ›Stoff‹ einer Erzählung zu sprechen heißt, eine Modellbildung vorzunehmen.« (Schulz 2015, S. 123) Die *materia* ist Ergebnis eines sich wechselseitig bedingenden Konstruktionsprozesses.<sup>6</sup> Konzeptualisiert man *materia* derart, bedeutet dies von dem mittelalterlichen ›Nibelungenlied‹ nicht länger als von einem konkret vorliegenden Text zu sprechen, sondern das ›Nibelungenlied‹ als Konstrukt zu begreifen, das von den überliefer-

ten Wiedererzählungen abstrahiert ist. Dieses stellt für die künstlerische, politische oder wissenschaftliche Rezeption auch jenseits konkreter Vorlagen immer wieder einen wichtigen Bezugspunkt dar. Solche Bezugnahmen formen durch die Referenzialisierung bestimmter vorliegender Wiedererzählungen zugleich das Verständnis davon, was das mittelalterliche ›Nibelungenlied‹ ist. Mehrere konkret vorhandene (Wieder-)Erzählungen lassen sich bei sehr großer Nähe zueinander zu Gruppen ordnen, von denen sich wiederum › Fassungen‹ abstrahieren lassen.

Im Zusammenhang mit dem ›Nibelungenlied‹ hat Florian Schmid in seiner Studie zur Fassung \*C Worstbrocks Konzept kritisch reflektiert: Er bestätigt zwar grundsätzlich die Tragfähigkeit des Modells, fordert jedoch, neben einer präziseren Differenzierung zwischen dem historischen Autor als Produzenten des Textes und der Erzählerrolle im Text, eine stärkere Berücksichtigung des Vortragscharakters mittelalterlicher Dichtung und gattungsspezifischer Merkmale (vgl. Schmid 2018, S. 368; zur Gattungsspezifität bereits Schulz 2015, S. 119). Dazu zählt er, dass die »Disjunktion von Stoff und Form [...] für den Nibelungenkomplex nur graduell [gilt]« (Schmid 2018, S. 368). Schließlich bilden *materia* und *artificium* in diesem Fall eine relativ stabile gattungsspezifische Einheit, sodass ein Bearbeiter auch über die Form des ›Nibelungenliedes‹ nicht frei verfügen kann (vgl. Schmid 2018, S. 80, S. 83).<sup>7</sup> Darüber hinaus unterscheidet er zwischen ›Wiedererzählen‹ und ›Weitererzählen‹, um zwischen der Bearbeitung der Nibelungensage (*prima materia* nach Lieb 2005) und der weiteren Bearbeitung des ›Nibelungenliedes‹ (*secunda materia* nach Lieb 2005) zu differenzieren (vgl. Schmid 2018, S. 368). Diese Unterscheidung erscheint sinnvoll, allerdings kann der Begriff ›Weitererzählen‹ leicht im Sinne von ›Fortsetzen‹ missverstanden werden (in dieser Bedeutung gebraucht ihn u. a. Bumke 2005, S. 32). Da sich die ›Nibelungenlied‹-Handschriften des 15. Jahrhunderts hinsichtlich der Qualität und Quantität der bedeutungstragenden Variation unterscheiden, empfiehlt es sich, statt mit den zwei distinkten Kategorien Schmidts zu arbeiten, die Überlieferungsträger hin-

sichtlich verschiedener Aspekte zu vergleichen und im Hinblick auf diese Merkmale im Verhältnis zueinander jeweils als konventionelle oder variierende Wiedererzählungen zu bestimmen – sowie gegebenenfalls zu überlegen, ob die Ähnlichkeiten mit anderen Handschriften so groß sind, dass sich von einer eigenen Fassung sprechen lässt.

### 3. Die Gestaltung des ersten Abschnitts der Reise der Burgunden zum Etzelhof im 15. Jahrhundert

#### 3.1 Hs. b

In Hs. b umfasst der Textabschnitt, der den Aufbruch der Burgunden bis zur Überquerung der Donau beschreibt, 79 Strophen und einen rubrizierten Titulus, der den Inhalt zusammenfasst: *Awenteur wie die Niblung zû den Hünen führen*<sup>8</sup>. Der Text entspricht, wie bereits erwähnt, der Fassung \*D, die an dieser Stelle wiederum weitgehend \*B folgt, wäre demnach also als hochgradig konventionelle Wiedererzählung zu bezeichnen. Aufgrund des etwa halbseitigen Bildes, das der Aventure vorangestellt ist, verdient die spezifische Gestaltung des ersten Abschnitts der Reise der Burgunden in der Hs. b dennoch einen genaueren Blick. Denn, wie einleitend schon angedeutet, wird eine Erzählung als ›materieller Text‹ durch mehr konstituiert als durch das sprachliche Zeichensystem, das im Medium Handschrift in Form von Schrift erscheint (vgl. Rockenberger 2016). »Text und Bild in ihrem Zusammenwirken sind mehr als die bloße Addition der beiden Medien. Die bindende und zugleich separierende Koppelung durch ›und‹ verstellt die Tatsache, dass die Bild-Text-Verhältnisse (Ikonotexte) sich durch genuine Qualitäten auszeichnen, die Text oder Bild alleine nicht erreichen können« (Wenzel 2009, S. 229).<sup>9</sup> Die Kombination aber von Text und Bild, die gemeinsam eine Erzählung konstituieren, wird von einer allein auf Worstbrocks Ansatz basierenden Untersuchung nicht erfasst,

weshalb man nur zu dem Ergebnis gelangen würde, es handle sich um eine Abschrift von \*D mit mehr oder weniger fehlerhafter Bebilderung.

Das Bild zum *Awenteur wie die Niblung zû den Hünen fûren* ist in eine Textseite integriert. Die Stellung der Federzeichnung am Kapitelanfang, wie sie seit dem 15. Jahrhundert für bebilderte Handschriften typisch ist, erleichtert in Hs. b die Orientierung innerhalb der Erzählung (vgl. Braun-Niehr 2012, S. 106). Die Platzierung des Bildes auf fol. 98<sup>r</sup> zwischen dem Textende der vorhergehenden und dem Textbeginn derjenigen Aventure, die den Aufbruch der Burgunden zum Etzelhof erzählt, erfüllt an dieser Stelle gewissermaßen eine Scharnierfunktion: Die Erzählung wird durch Bild und Überschrift, die hier zugleich als Bildunterschrift verstanden werden kann, einerseits in distinkte Abschnitte unterteilt, andererseits werden deren Ende und Anfang – Etzels freudevolle Vorbereitung auf die Ankunft der *lieben geste* und deren Aufbruch zum Etzelhof – durch die Illustration aber auch miteinander verbunden.<sup>10</sup>



Abb. 1: Abfahrt der Burgunden ins Hunnenland, Hs. b, fol. 98<sup>r</sup>

Auf fol. 98<sup>r</sup> ist der Moment des Abschieds dargestellt. Im Vordergrund sind drei Schiffe zu sehen, von denen zwei bereits mit drei Personen und einem Pferd, mit Truhen und Gepäckballen beladen sind; auf das dritte noch am Ufer liegende Schiff lädt ein Mann gerade weiteres Gepäck. Jenseits des Flusses erkennt man eine Burganlage, die den Großteil des Bildes einnimmt und nur Worms darstellen kann. Darin blickt eine eher im Hintergrund platzierte Figur zu dem Mann, der eben durch das Tor geschritten ist, um das dritte Schiff zu beladen. Weiter im Vordergrund nimmt ein prächtig gekleideter Mann mit Krone, wahrscheinlich Gunther, Abschied von einer rotgewandeten Frau, vermutlich Brünhild.<sup>11</sup>

Damit ist eine Szene visuell umgesetzt und folglich hervorgehoben, die der Text zwar impliziert, aber narrativ nicht weiter entfaltet (vgl. Heinze 2012b, S. 150). Zudem ist der Abschied des burgundischen Herrscherpaares von einem Zeltlager am Rheinufer (vgl. Hs. b, Str. 1480/1510) in den Burghof, also in den öffentlichen höfischen Raum, verlegt. Ebenfalls abweichend von der schriftlichen Darstellung<sup>12</sup> gibt es keine Tränen oder Untergangsprophezeiungen. Krone, Gewänder, Burg sowie Schiffsladung repräsentieren die im Text erwähnte höfische Pracht. Die höfische Ordnung drückt sich überdies darin aus, dass den königlichen Figuren offenbar in ihrem Rang abgestufte Personen untergeordnet sind. Die im Text genannte kriegerische Ausstattung ist hingegen nicht zu erkennen, sodass die den Text prägende Ambivalenz von Hofreise und Heerfahrt und damit von höfischer und heroischer Identität der Burgunden in der bildlichen Darstellung auf den ersten Blick nicht umgesetzt erscheint. Der Aufbruch wird stattdessen zuallererst als friedlicher höfischer Abschied inszeniert. Somit fügt sich die Illustration, die der Aventure vorangeht, welche so außergewöhnliche Situationen wie die Begegnung mit *merwîp* oder die sogenannte Kaplan-Probe schildert, in das Bildprogramm der Handschrift, dem offensichtlich am meisten an der Inszenierung höfischer Szenen gelegen ist. Denn Begrüßungen und Verabschiedungen im höfischen Raum bilden mit 17 von 25 Darstellungen bis zur Ankunft am Etzelhof das Hauptmotiv des Bildprogramms.<sup>13</sup>

Außer auf diesem Abschiedsbild sind noch auf vier weiteren Federzeichnungen Schiffe<sup>14</sup> zu sehen: Bei Siegfrieds Aufenthalt im Nibelungenland sind im fernen Hintergrund drei leere Schiffe zu sehen, ebenso beim Empfang Brünhilds in Worms. Das Bild, welches entweder Siegfrieds und Kriemhilds Abschied von Worms oder ihre Begrüßung in Xanten darstellt, zeigt im Vordergrund zwei Schiffe mit Personen. Außerdem sind auf dem Bild, das die Ankunft des Nibelungenhortes in Worms zeigt, zwei Schiffe mit Ladung, die gerade gelöscht wird, zu sehen. Aufgrund der zwei beladenen Schiffe im Vordergrund ähnelt das Bild des Aufbruchs der Burgunden also besonders den beiden zuletzt genannten. Zudem ist in dem Bild der Hortüberführung die weibliche Figur, wahrscheinlich Kriemhild, der weiblichen Figur, vermutlich Brünhild, beim Abschied von Worms auffallend ähnlich.



Abb.2: Siegfrieds und Kriemhilds Abschied oder Ankunft, die Abfahrt der Burgunden ins Hunnenland, der Nibelungenhort in Worms, Hs. b, fol. 855, fol. 43<sup>r</sup>, 98<sup>r</sup> und 71<sup>r</sup> (Ausschnitte)

Die Ähnlichkeiten zwischen den Bildern laden dazu ein, die dargestellten Szenen in der Rezeption auch inhaltlich miteinander in Beziehung zu setzen: den Abschied der Burgunden mit dem Beginn von Kriemhilds Herrschaft und der Inbesitznahme ihres Wittums. Damit ergibt sich gewissermaßen eine gedankliche Verbindung vom Antritt zum Anlass der Reise, nämlich

zu Kriemhilds *laid*,<sup>15</sup> das durch die Zerstörung dessen ausgelöst worden ist, was auf den anderen beiden Bildern mit zwei Schiffen in Szene gesetzt wird: ihr Status als Königin von Xanten und als reiche Witwe.

Derartige Verknüpfungen können das Ergebnis eines auf Text- und Bildstrukturen reagierenden Rezeptionsvorgangs sein – unabhängig davon, was genau bei der Produktion intendiert worden ist.<sup>16</sup> Derartige Verbindungen fallen umso mehr ins Auge, je stärker man auf Detailabweichungen von Bild und Text achtet.<sup>17</sup> Schließlich ist nicht nur der Abschied von Gunther und Brünhild abweichend vom Text im Hofraum zu sehen, sondern auch die Reise Kriemhilds und Siegfrieds erscheint vom Landweg auf das Wasser verlegt (vgl. Heinze 2012b, S. 143), was die motivische Verknüpfung der drei Bilder erleichtert.

Auch wenn sie nicht immer dieselben Zeichen und Gesten nutzen, vermitteln Text und Bild soziale Beziehungen von Figuren und Gruppen oftmals über die Darstellung symbolischer Kommunikation (vgl. Janz 1998, S. 421, S. 422–424). So zeigen sowohl fol. 43<sup>r</sup> als auch 98<sup>r</sup> Blickkontakt und das Reichen der Hände als Zeichen eines anerkennenden friedlichen Verhältnisses. Die Ähnlichkeit der Darstellung Brünhilds auf fol. 98<sup>r</sup> mit derjenigen Kriemhilds, besonders auf fol. 71<sup>r</sup>, lädt dazu ein, beide Frauen demselben Figurentypus, der königlichen Gattin, zuzuordnen und miteinander zu vergleichen. Stellt man nun vor dem Hintergrund der Bedeutung symbolischer Kommunikation die beiden Frauenfiguren einander gegenüber, fällt auf, dass Kriemhild, anders als Brünhild, keinen Blickkontakt herstellt und ihre Hände in den Schoß legt. Die königliche Witwe erscheint im Gegensatz zur königlichen Gattin mit lebendem Ehemann trotz weiterer im Bild anwesender Figuren – und trotz des hohen Status, den ihr der Text zuschreibt, – als sozial isoliert. Damit würde der Konflikt zwischen den Figuren, deren Wiederbegegnung das Ziel der Reise ist, ins Gedächtnis gerufen. Das Herstellen solch komplexer gedanklicher Verknüpfungen erscheint plausibler, wenn man in Rechnung stellt, dass die Darstellung symbolischer Gesten in mittelalterlichen Quellen häufig die narrative Funktion

hat, eine spätere negative Entwicklung kontrastiv hervorzuheben (vgl. van Eickels 2003, S. 151) und wenn man bedenkt, dass die Hs. b von Personen benutzt worden sein wird, die gemäß den Gepflogenheiten mittelalterlichen, heldenepischen Erzählens im Umgang mit paradigmatischen Verbindungen, narrativen Mustern und Wiederholungen geübt sind, wobei gerade Empfang und Abschied zu den sich regelhaft wiederholenden Abläufen gehören (vgl. Lienert 2015, S. 170–176).<sup>18</sup> Letzteres zeigt sich wie erwähnt auch im Bildprogramm der Hs. b. Zudem werden in Hs. b, wie oftmals in mittelalterlichen Handschriften, vereinzelt zeitlich nacheinander liegende Ereignisse simultan dargestellt (vgl. Braun-Niehr 2012, S. 113), sodass die Rezipient\*innen daran gewöhnt sind, ungleichzeitiges Geschehen mit einander in Beziehung zu setzen.<sup>19</sup>

Über das Verweispotential der Bebilderung kann also die Verknüpfung zwischen der Reise und dem *laid* Kriemhilds verstärkt werden. Die Hervorhebung bestimmter Aspekte im Bildmedium erscheint wichtiger als die Darstellung von Exzeptionellem oder die exakte Visualisierung des Erzähltextes. Aus dieser Perspektive können Abweichungen zwischen Text und Bild, die in der älteren Forschung als Fehler oder Eigenwilligkeiten des Malers wahrgenommen worden sind (vgl. Heinzle 2012b), in ihrer potentiell bedeutungsstiftenden Wirkung beschrieben werden.<sup>20</sup>

### 3.2 Hs. n

Die Hs. n besitzt weder Bilder noch eine *Aventiuren*-Einteilung durch Überschriften<sup>21</sup> und behandelt denselben Handlungsabschnitt in lediglich 69 Strophen, darunter auch zwei Strophen, die nur in diesem Manuskript überliefert sind. Es stellt sich also die Frage, was in Hs. n im Vergleich mit anderen Fassungen gerafft, gekürzt oder erweitert ist und welche Wirkung damit potentiell einhergeht.

Wie in der bildlichen Darstellung der Hs. b ist im Text von Hs. n die Ambivalenz des Zugs der Burgunden zu den Hunnen als Hofreise und Heer-

fahrt reduziert, allerdings mit entgegengesetzter inhaltlicher Tendenz, denn auf den Abschied von Burgund, der durch die Abbildung in Hs. b als höfisch hervorgehoben ist, entfallen in Hs. n nur fünf Strophen statt 17 wie in Hs. b:

- 20 Dye schonen Borgonder, dye bereyten sych da vß,  
Wol myt dusent halbberg. sye ließen jn dem huß  
Vyl manch schone jongfrauw, dye gesahent sie nommer mee.  
Da det den kunen recken das groß jamer vil wee.
- 21 Dye frauwen waren jn leyde von der Nebelvnge man.  
Myt helsen vnd myt kußen schyede mancher da von dan,  
Dem jn hohem mude lebt da der lyp.  
Des must sych syt beweain manchs guts rytters wyp.
- 22 Da gingen sye zu den raßen, dye konig vnd auch die man.  
Man sach gar viel der frauwen truriglichen stan.  
Ere vil langes beyden seytm wol der mut  
Vff yr schyer weder komen; es ducht sie wenig gut.
- 23 Dye stoltzen Borgonder sych da vff erhuben.  
Da hub sych in den landen ein vyel mychel vben.  
Beydenthalb der berg weinten wip vnd auch dye man.  
Drurig sye gebarten. dye recken scheden frolich von dan.
- 24 Dye stoltzen Nebelong dye foren myt jne da von dan  
Myt dusent halbberg, dye hatten sye vnd yr man,  
Vnd vil der schonen frauwen, dye gesahen sie nommer mee.  
Syfferts wonden daden Kremhylten wee.  
(Hs. n, Str. 20–24)<sup>22</sup>

Im Vergleich fällt auf, dass die Gespräche mit Ute sowie mit dem Bischof und damit die Unheilpropheseiung sowie die Segenswünsche nicht vorhanden sind. Auch Rumolds Rat und seine Einsetzung als Statthalter werden in Hs. n nicht erwähnt, womit auch die abgewiesene Alternative des Genusses höfischer Freuden, die andere Fassungen an dieser Stelle bieten, beim Verbleib in Worms herausgekürzt ist. Und die höfische Ordnung hat in Hs. n so geringen Stellenwert, dass deren Aufrechterhaltung während der Abwesenheit nicht geregelt wird.<sup>23</sup> Konsequenterweise wird auch keine

höfisch-repräsentative Ausstattung beschrieben, sondern der Aufbruch eindeutiger als Ausfahrt einer gewappneten Heldengruppe dargestellt. Die heroische Identität der Burgunden, allen voran Hagens, wird im gewählten Erzählabschnitt dadurch unterstrichen, dass ihn die *merwîp* mit Anreden aus dem heroischen Begriffsrepertoire adressieren (vgl. Hs. n, Str. 33, Str. 38, Str. 45) und in Hagens Ansprache des Fährmannes der aus älteren Fassungen bekannte Gottesbezug durch die Adressierung als *ußerwelter degen* (Hs. n, Str. 57,1), also als ebenbürtiger Gegner des Helden, ersetzt ist. Dass Hagen dessen abgeschlagenem Kopf höhnisch hinterherruft, dieser könne nun Fische fangen, da er zum Fährmann nicht mehr taue (vgl. Hs. n, Str. 62,4) und auch die außergewöhnliche Größe des Bootes, das einzig Hagen zu steuern vermag (vgl. Hs. n, Str. 72), tragen dazu bei, in ihm zuallererst den todesverachtenden, exorbitanten Heros zu sehen.

Annette Gerok-Reiter hat herausgearbeitet, dass im hochmittelalterlichen ›Nibelungenlied‹ der Heldentod nicht unvermeidbares Schicksal sei, sondern erst gegen alternative Handlungsmöglichkeiten durchgesetzt werde. Zudem bringe Hagens zunehmend eigenständiges, heroisches Handeln ihn in »Opposition« zu seinen Königen (vgl. Gerok-Reiter 2006, S. 71–73). Hs. n vereindeutigt beziehungsweise kürzt auch in diesem Zusammenhang zugunsten der Konzeption einer nach heroischen Handlungsmustern agierenden Figur: Weder in Worms noch angesichts des Donauhochwassers formuliert Hagen einen Einwand gegen die Reise. Folglich gibt es auch keine Kritik Gernots oder Gunthers an einem solchen. Auch das Versprechen einer Entschädigung, die guten Wünsche und die Grüße an Burgund, die Gunther dem umkehrenden Kaplan hinterherruft (vgl. Hs. C, Str. 1624f.), in Hs. n ebenfalls nicht vorkommen, unterstreicht die Einigkeit zwischen Hagen und den Königen. Dies lässt sich als narrative Strategie verstehen, den Zusammenhalt des burgundischen Verbandes nicht durch die Darstellung interner Konflikte zu stören (vgl. Botschan 2014, S. 48).

In zwei Zusatzstrophen wird die Unausweichlichkeit des Heldentodes in Hs. n insofern akzentuiert, als dass der Burgundenuntergang als unabwend-

bar und der Heldentod als erstrebenswert erscheinen. Denn zum einen verichten sich durch die Raffungen im ersten Teil des Erzählabschnitts die epischen Vorausdeutungen, zum anderen befragt Hagen die *merwîp* auch nach den Konsequenzen einer möglichen Umkehr:

41      ›Vwe got von hymel,‹ sprach des Gonthers man  
          ›Keren wyr dan weder, wye sal ys vns ergan?‹  
          ›Ere kompt zwoschen zwen berg nieder jn eyn tal,  
          So kompt eyn sintflut starck vnd verderbet vch alle gar.‹

42      ›Waffen, got von hymel dyeser großen not!  
          Sollen wyr von eyner sintflut alle geligen dot?  
          Ee ich mych dan verderben jn ryff ader jn snee,  
          Ich thvn ee in den Hunen manchem elengen rytter wee!‹  
(Hs. n, Str. 41–42)

Die Alternative zum Heldentod am Etzelhof wäre also ein Untergang durch eine Naturkatastrophe. Durch die Zusatzstrophen kann auch die spätere Zerstörung der Fähre nicht als Abweisen einer höfischen Alternative wahrgenommen werden. Hagens Handeln erscheint im Sinne einer auf Heldentod und Nachruhm zielenden heroischen Handlungsnorm kausal als Reaktion auf die Ankündigung der *merwîp* motiviert (vgl. Botschan 2014, S. 53), denn auf die Frage Dankwärts nach den Gründen seines Handelns antwortet Hagen:

          ›ich thun ys vff den wan,  
          Ab wyr jn desem here keyn zagen han,  
          Der vns wol entwichen dorch sin große not.  
          Der muß an dem waßer geligen lesterlich dot.‹  
(Hs. n, Str. 84)

Kausal motiviert war bereits die Ausfahrt als Heer dadurch, dass keine Einladung zu einem höfischen Fest ergangen ist, sondern Kriemhild Gunther um Unterstützung gebeten hatte, da Etzel verstorben sei (vgl. Hs. n, Str. 19).

Die Betrachtung von Hs. n als Wiedererzählung anhand des Beginns der Reise der Burgunden an den Etzelhof hat sich also als grundsätzlich anschlussfähig an Worstbrocks Definition von ›Wiedererzählen‹ gezeigt.

Wiedererzählen ist in Hs. n wesentlich als sprachliche Aktualisierung, Austausch einzelner Wörter, Kürzung und Erweiterung durch Zusatzstrophen gegenüber anderen Realisierungen der *materia* beschreibbar. Um jedoch die potentielle Wirkung der spezifischen Gestaltung zu analysieren, hat es sich als sinnvoll erwiesen, über die Kategorien mittelalterlicher Poetik hinauszugehen, im vorliegenden Fall durch eine eher narratologische Perspektivierung auf Figurenkonzeption und Motivierung.

#### 4. Wiedererzählen II – Schlussfolgerungen

Wollte man nun abschließend die beiden Überlieferungsträger im Hinblick auf das Wiedererzählen vergleichen, wäre der Text der Hs. b als konventioneller einzustufen, wozu auch die gemeinsame Überlieferung mit der ›Klage‹ passt, als der von Hs. n, der hinsichtlich Kürzung und Raffung die größte Variation im Textbestand unter allen bekannten vollständigen ›Nibelungenlied‹-Handschriften aufweist und ohne ›Klage‹ überliefert ist. Hs. b variiert allerdings durch eine in der ›Nibelungenlied‹-Überlieferung einzigartige Bebilderung, die Auswirkungen auf die Rezeption des konventionellen Textes haben kann, da die Bilder die Erzählung deutlich in Abschnitte einteilen und Ambivalenzen des Textes reduzieren, dafür aber dessen paradigmatisches Erzählen unterstützen, indem sie neue Verweismöglichkeiten erzeugen. Damit erwies sich das Wiedererzählen des ›Nibelungenliedes‹ in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, hier vertreten durch Hs. b, als deutlich konventioneller als in der zweiten Hälfte, auf die Hs. n datiert wird – wobei die beiden Handschriften, wenn man die späteste Datierung von Hs. b und die früheste von Hs. n zugrunde legt, nahezu zeitgleich entstanden sein könnten. Wie eingangs erwähnt, kann das 15. Jahrhundert also als Phase gelten, in der das Wiedererzählen des tradierten Epos zunehmend an Dynamik gewinnt.<sup>24</sup>

Für die Beschreibung des ›Wiedererzählens‹ des ›Nibelungenliedes‹ im 15. Jahrhundert hat sich ein im Vergleich zu Worstbrocks Begriffsbestim-

mung offeneres Verständnis von ›Wiedererzählen‹ als fruchtbar erwiesen. Ein solches berücksichtigt narratologische Kategorien und Gattungsspezifika, bedenkt auch die Bedeutungskonstitution durch die Rezeption und bemüht sich, der Materialität der Handschriften, inklusive ihrer komplexen Text-Bild-Verhältnisse, Rechnung zu tragen.

## Anmerkungen

- 1 Datierung nach der Ausgabe von Michaela Eser (vgl. Eser 2015, S. 19).
- 2 Die Datierung ist umstritten, da im Schreiberkolophon 1449 angegeben ist, nach der Wasserzeichen- und Papieranalyse die Handschrift allerdings jünger ist (vgl. Göhler 1999, S. 10, Vorderstemann 2000, S. X, Heinzle 2005, S. 140).
- 3 Über die Stellung der Hs. n innerhalb der ›Nibelungenlied-Überlieferung und den Bearbeitungstendenzen dieser Fassung äußert sich neben den beiden Herausgebern auch ausführlich Kofler 2011 und 2014.
- 4 Vgl. auch Schulz 2015, S. 123, Dimpel 2013, S. 9 oder Bumke 2005, S. 10 und S. 12. Parallel oder später entwickelte Begriffe, beispielsweise ›Mehrfacherzählen‹ (vgl. Schausten 1999) oder ›Anderserzählen‹ (vgl. Dimpel 2013), zeugen von der zunehmenden Relevanz des Themas seit der Zeit um die Jahrtausendwende, sie werden aber kaum produktiv gemacht.
- 5 Weitere Kritikpunkte an Worstbrocks Begriffsprägung betreffen etwa die Überschneidungsbereiche von Wiedererzählen und Übersetzen (vgl. Bumke 2005, S. 12f.), die zeitliche Eingrenzung des Phänomens ›Wiedererzählen‹ auf die Vormoderne (vgl. Lieb 2005, S. 31; Schmid 2008, S. 43), die weitgehende Vernachlässigung, dass es auch im Mittelalter eine Bandbreite dichterischen Selbstverständnisses gegeben hat (vgl. Haug 2008, S. 78) oder die anachronistische Prämiierung von Variation gegenüber Wiederholung (vgl. Lieb 2005, S. 357, S. 363–366). Für eine stärkere Berücksichtigung des Kontextes und des Verständnishorizonts des intendierten Publikums als bei Worstbrocks allein die Produktionsinstanz fokussierenden Ansatz plädiert Stefanie Schmitt (vgl. Schmitt 2005, S. 167, S. 173). Friedrich M. Dimpel richtet sich mit dem Begriff ›Anderserzählen‹ tendenziell gegen Worstbrocks engen Begriff ›Wiedererzählen‹, um einerseits ebenfalls den historischen Produktions- und Rezeptionsbedingungen des Mittelalters Rechnung zu tragen, andererseits aber auch die potenziell beträchtlichen Unter-

schiede zwischen Bearbeitungen eines Erzählstoffes sowie die kreativen Leistungen der Autor\*innen zu würdigen (vgl. Dimpel 2013).

6 Der SFB 644 ›Transformationen der Antike‹ prägte in diesem Zusammenhang den Neologismus ›Allelopoiese‹, mit dem die Wechselwirkung von Referenzbereich und Aufnahmebereich von Transformationsprozessen bezeichnet wird. Transformationsforschung versteht sich nicht als Wirkungs- oder Rezeptionsgeschichte und verfolgt keinen teleologischen Ansatz, sondern geht davon aus, »dass es keine konstanten Entitäten gibt, die sich im Lauf der Geschichte identisch behaupten würden. Ausgang und Ergebnis von Transformation sind vielmehr als sich wechselseitig hervorbringende Elemente zu verstehen, die durch die jeweiligen Kontexte der Referenz- und Aufnahmekultur bedingt sind« (ebd. S. 11).

7 Im 15. Jahrhundert finden sich zwar Beispiele für Variation in diesem Bereich, die aber gerade auch als Bestätigung einer gattungsgeprägten Einheit von *materia* und *artificium* verstanden werden können: So ist in Hs. a ein Textabschnitt zu Beginn in Prosa und in Hs. k das gesamte ›Nibelungenlied‹ im Hildebrandston verfasst. Gerade die Kürze des Prosateils und die Wahl des Hildebrandstones, einer »der im 15. Jahrhundert beliebtesten Heldenepenstrophen« (Springeth 1998, S. 452), sprechen aber für eine gattungsgeprägte Verbindlichkeit von *materia* und *artificium*.

8 Hs. b wird zitiert nach der Ausgabe Eser 2015. Die Edition bleibt jedoch ebenfalls einer Fokussierung auf den schriftlichen Text verhaftet und druckt zwar die Überschriften, aber nicht die Bilder mit ab; diese finden sich im Faksimile von 2012 sowie im älteren Teilfaksimile. Für das Recht der Verwendung der Bilder in diesem Beitrag danke ich ausdrücklich der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz.

9 Vgl. auch Wenzel 2009, S. 12 und S. 44. Norbert H. Ott kritisiert die Germanistik scharf dafür, zu wenig zu berücksichtigen, wie eng die Medien Text und Bild im Mittelalter verknüpft gewesen seien. Durch ein Ignorieren der Bildlichkeit illustrierter Handschriften vernachlässige die Literaturwissenschaft eine wichtige Bedeutungsebene bei der Interpretation (vgl. Ott 2005, S. 19).

10 Brigitte Janz interpretiert die roten Textsegmente als Bildüber- oder -unterschriften, die gelegentlich bei der Zuordnung und Interpretation der Szenen helfen (vgl. dies. 1998, S. 416). Beate Braun-Niehr hingegen stellt richtig, dass die Überschriften als *Aventure*-Überschriften und nicht in erster Linie als Bildunterschriften konzipiert sind, sie aber zufällig in Einzelfällen auch als solche funktionieren können (Braun-Niehr 2012, S. 106f., so auch Thali 2015,

- S. 237). Die Scharnierfunktion der Bebilderung wird in einigen Fällen noch dadurch unterstrichen, dass sich der Inhalt der Bilder nicht auf die folgende *Aventiure* bezieht, sondern gelegentlich auch auf die vorausgehende (vgl. Braun-Niehr 2012, S. 106f.).
- 11 Es könnte sich theoretisch auch um einen anderen der Burgundenkönige und Ute handeln, da die Figuren und Orte keine individuellen Züge aufweisen, die eine eindeutige Zuordnung möglich machen. An der Interpretation der Szene änderte dies jedoch kaum etwas.
  - 12 Vgl. Hs. b, Str. 1472,4/1502,4 (Vorankündigung, dass die Daheimgebliebenen später weinen werden); Str. 1474/1504 (Untergangsprophezeiung Utes); Str. 1485/1515f. (erneute Vorankündigung des Weinens und Trauerns der Frauen beim Aufbruch); Str. 1504/1534–1507/1537 (Untergangsprophezeiung der *merwîp*).
  - 13 Nach der Ankunft am Etzelhof nehmen die Kampfdarstellungen zu, womit auch das Bildprogramm ein Umkippen vom höfischen zum heroischen Handlungsregister veranschaulicht. Die Gesamtwirkung des Bildprogramms ist an dieser Stelle, an der exemplarisch ein bestimmter Textabschnitt im Fokus steht, nicht ausführlich zu thematisieren. Die Bilder als Programm behandeln insbesondere Janz 1998, Braun-Niehr 2012 sowie Thali 2015.
  - 14 Aufgrund der Schiffe denken Rezipient\*innen möglicherweise an eine gefährliche Fahrt übers Meer. Die Handschrift unterstützt eine solche Assoziation allerdings kaum, da die Abbildung beider Ufer das Gewässer eindeutig als Fluss kennzeichnet, kämpferische Auseinandersetzungen immer abseits von Gewässern abgebildet sind und alle Bilder, die Ankunfts- wie Aufbruchssituationen darstellen, die Gefahr implizieren, wie etwa der Abschied vor der Brautwerbungsfahrt zu Brünhild, keine Schiffe enthalten.
  - 15 Jan-Dirk Müller warnt davor, *laid* im ›Nibelungenlied‹ zuerst auf individuelle, persönliche Emotionen zu beziehen; erst in Verbindung mit *herze* würde *laid* als innerer Schmerz lesbar, den man aber dennoch nicht mit individual-psychologischer Qualität assoziieren solle, sondern der einer besonderen Intensität Ausdruck verleihe (vgl. Müller 1998, S. 217–221). Das Signalwort *laid*, verstanden als sozial relevantes Unrecht und daraus folgende persönliche wie kollektive Emotionen sowie als Begründung der (rechtlichen) Konsequenzen, halte ich für zentral für die paradigmatische Motivierung in Hs. b.
  - 16 Zu dieser rezeptionsorientierten Herangehensweise an mittelalterliches Erzählen vgl. beispielsweise die Überlegungen Dimpels zu Kausalität und Finalität (vgl. Ders. 2018, besonders S. 91 und S. 96).

- 17 Zur Bedeutung solcher Detailabweichungen für die Rezeptionslenkung vgl. auch die Interpretation des Bildes, welches Brünhilds Empfang in Worms zeigt in Janz (1998, S. 422–424).
- 18 Solche ›Begegnungsszenen‹ tragen im schriftlichen Text des ›Nibelungenlieds‹ zur paradigmatischen Kohärenzstiftung bei; dabei können sie sowohl im Zeichen höfischer Ordnung stehen als auch für die poetische Inszenierung der Störung dieser Ordnung funktionalisiert werden, wobei sich der Sinn oftmals erst über Abweichungen der Szenen untereinander konstituiert (vgl. Brüggem 2003, v. a. S. 163, 179 und 185).
- 19 Darüber hinaus stellen fol. 71<sup>r</sup> und 98<sup>r</sup> zwei von nur vier Fällen dar, in denen die Illustration die eingangs dieses Kapitels geschilderte Scharnierfunktion erfüllt, was gegebenenfalls zusätzlich begünstigt, dass die beiden Bilder miteinander in Bezug gesetzt werden.
- 20 Text-Bild-Zusammenhänge erschließen sich meist viel besser, wenn man ihr Verhältnis als dynamisches Wirkungsverhältnis begreift, denn selbst wenn es intendiert wäre, bewirken Text und Bild doch nicht dasselbe, da sie mit ihrem Gegenstand jeweils anders umgehen müssen (vgl. Curschmann 1998, S. 136). Ott kritisiert, dass Literaturwissenschaftler\*innen selten an die spezifischen Strukturen und Kategorien bildlicher Medien dächten und enttäuscht seien, wenn ihre textbasierten Interpretationen nicht mit der Struktur und Motivauswahl der bildlichen Darstellung übereinstimmten. Sie tendierten dann schnell dazu, mittelalterliche Künstler\*innen geringe Textkenntnis zu unterstellen oder über Überlieferungsverderbnis zu spekulieren (vgl. Ott 2005, S. 23). Auch wenn die Entstehung des Textes derjenigen der Bilder zeitlich vorausgeht – sowohl der Textfassung \*D als auch vermutlich des konkreten Textes in der Handschrift (vgl. Eser 2015, S. 35) – lohnt es sich also, die Bebilderung nicht nur als mehr oder weniger gelungene ›Übersetzung‹ des Textes zu verstehen.
- 21 Kürzere Abschnitte sind durch nicht ausgeführte Majuskeln gekennzeichnet, Überschriften gibt es nicht.
- 22 Hs. n wird zitiert nach der Ausgabe Vorderstemann 2000.
- 23 Diese Tendenz zur Kürzung von ›Höfischem‹ betrifft nicht nur diese Stelle, sondern zeigt sich in Hs. n immer wieder (vgl. Botschan 2014). Julia Frick hat das Kürzungsverfahren dieser Fassung deshalb jüngst als »heldenepisch zu nennendes Modell der Arbeit am Text« bezeichnet, das sich »programmatisch von der schriftliterarisch verankerten narrativen Technik des höfischen Erzählens ab[setze]« (vgl. Frick 2018, S. 41).
- 24 Um diese These zu belegen, bedarf es freilich der Berücksichtigung von mehr als zwei Handschriften des 15. Jahrhunderts. Meine im Entstehen begriffene Habilitationsschrift sieht dies vor. Die vorliegende Untersuchung sollte aber bereits einen ersten stichhaltigen Eindruck vermittelt haben.

## Literaturverzeichnis

### Handschriften

b Berlin, Staatsbibliothek, Ms. germ. fol. 855.

n Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Hs. 4257 ([online](#)).

### Primärliteratur

Das Nibelungenlied. Nach der Handschrift C der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe. Mittelhochdeutsch und Neuhochdeutsch, hrsg. und übers. von Ursula Schulze, Düsseldorf/Zürich 2005.

Das Nibelungenlied in spätmittelalterlichen Illustrationen. Die 37 Bildseiten des Hundeshagenschen Kodex Ms. Germ. Fol. 855 der ehemaligen Staatsbibliothek Berlin, derzeit Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. Faksimileausgabe, hrsg. von Hans Hornung unter der Mitarbeit von Günther Schweikle, Bozen 1968.

Das Nibelungenlied. Der Hundeshagensche Codex. Ms. germ. fol. 855 der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Berlin, Bd. 1: Faksimile. Gütersloh/München 2012.

Augsburger Nibelungenlied und -klage. Edition und Untersuchung der Nibelungenhandschrift b, hrsg. von Michaela Eser, Regensburg 2015 (Editio Bavarica 2).

Das Nibelungenlied nach der Handschrift n. Hs. 4257 der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, hrsg. von Jürgen Vorderstemann, Tübingen 2000 (ATB 114).

### Sekundärliteratur

Böhme, Hartmut: Einladung zur Transformation, in: ders. [u. a.]: Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels, München 2011, S. 7–37.

Botschan, Marcus: Der bewegliche Text. Zur Textvarianz der Nibelungenliedhandschriften k und n. Diss. masch., München 2014.

Braun-Niehr, Beate: Die Handschrift, in: Das ›Nibelungenlied‹ 2012, S. 79–88.

Brüggen, Elke: Räume und Begegnungen. Konturen höfischer Kultur im ›Nibelungenlied‹, in: Heinze/Klein/Obhof 2003, S. 161–188.

Bumke, Joachim: Retextualisierungen in der mittelalterlichen Literatur, besonders in der höfischen Epik. Ein Überblick, in: ders./Peters, Ursula (Hrsg.): Retextualisierung in der mittelalterlichen Literatur, Berlin 2005 (ZfdPh, Sonderheft zum Bd. 124), S. 6–46.

- Curschmann, Michael: Wolfgang Stammler und die Folgen: Wort und Bild als interdisziplinäres Forschungsthema in internationalem Rahmen, in: Lutz, Eckart Conrad (Hrsg.): Das Mittelalter und die Germanisten. Zur neueren Methodengeschichte der Germanischen Philologie. Freiburger Colloquium 1997, Freiburg i. Br. 1998 (Scrinium Friburgense 11), S. 115–137.
- Dimpel, Friedrich Michael: Freiräume des Anderserzählens im ›Lanzelet‹, Heidelberg 2013 (Beihefte zum Euphorion 73).
- Dimpel, Friedrich Michael: Keine Kausalität. Poetische Gerechtigkeit, finales und lineares Erzählen im ›Begrabenen Ehemann‹ und in der ›Frauentreue‹, in: Wagner, Silvan (Hrsg.): Mären als Grenzphänomen, Berlin 2018 (Bayreuther Beiträge zur Literaturwissenschaft 37), S. 87–115.
- van Eickels, Klaus: Kuss und Kinngriff, Umarmung und verschränkte Hände. Zeichen personaler Bindung und ihre Funktion in der symbolischen Kommunikation des Mittelalters, in: Martschukat, Jürgen/Pätzold, Steffen (Hrsg.): Geschichtswissenschaft und »Performative Turn«. Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit, Köln [u. a.] 2003, S. 133–159.
- Eser, Michaela: Forschungsüberblick und Beschreibung der Handschrift, in: Augsburger Nibelungenlied und -klage. Edition und Untersuchung der Nibelungenhandschrift b, hrsg. von ders., Regensburg 2015 (Editio Bavarica 2).
- Firestone, Ruth: ›Alpharts Tod‹ and ›Nibelungenlied n‹, in: Jefferis, Sibylle (Hrsg.): New Texts, Methodologies, and Interpretations in Medieval German Literature (Kalamazoo Papers 1992–1995), Göttingen 1999 (GAG 670), S. 229–251.
- Frick, Julia: *abbreviatio*. Zur historischen Signifikanz von Kürzungsfunktionen in der mittelhochdeutschen höfischen Epik des 13. Jahrhunderts. Eine Projektskizze, in: PBB 140 (2018), S. 23–50.
- Gerok-Reiter, Annette: Individualität. Studien zu einem umstrittenen Phänomen mittelhochdeutscher Epik, Tübingen 2006 (Bibliotheca Germanica 51).
- Göhler, Peter: Bemerkungen zur Überlieferung des ›Nibelungenliedes‹, in: Zatloukal, Klaus (Hrsg.): Die Rezeption des ›Nibelungenliedes‹. 3. Pöchlarnner Heldenliedgespräch, Wien 1995 (Philologica Germanica 16), S. 67–79.
- Göhler, Peter: Einleitung, in: ders. (Hrsg.): Eine spätmittelalterliche Fassung des ›Nibelungenliedes‹. Die Handschrift 4257 der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, Wien 1999 (Philologica Germanica 21).
- Grafetstätter, Andrea: Text und Bild: Das ›Nibelungenlied‹ und seine Ikonographie im Spätmittelalter und im 19. Jahrhundert. In: Jefferis, Sibylle (Hrsg.): The ›Nibelungenlied‹: Genesis, Interpretation, Reception (Kalamazoo Papers 1997–2005), Göttingen 2006 (GAG 735), S. 179–212.
- Haferland, Harald/Schulz, Armin: Metonymisches Erzählen, in: DVjs 84 (2010), S. 3–43.

- Haug, Walter: Die theologische Leugnung der menschlichen Kreativität und die Gegenzüge der mittelalterlichen Dichter, in: Schlesier/Trínca 2008, S. 73–87.
- Heinzle, Joachim: Die Handschriften des ›Nibelungenliedes‹ und die Entwicklung des Textes, in: ders./Klein/Obhof 2003, S. 191–238 [Heinzle 2003].
- Heinzle, Joachim/Klein, Klaus/Obhof, Ute (Hrsg.): Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos, Wiesbaden 2003.
- Heinzle, Joachim: Wiedererzählen in der Heldendichtung. Zur Fassung n des ›Nibelungenliedes‹, in: Bumke/Peters 2005, S. 139–158.
- Heinzle, Joachim: Nibelungensage und ›Nibelungenlied‹. Mit einem Anhang: Der Hundeshagensche Codex in der Überlieferung des ›Nibelungenliedes‹, in: Das ›Nibelungenlied‹ 2012, S. 9–78. [Heinzle 2012a]
- Heinzle, Joachim: Beschreibendes Verzeichnis der Bilder, in: Das ›Nibelungenlied‹ 2012, S. 139–157. [Heinzle 2012b]
- Henkel, Nikolaus: Die ›Nibelungenklage‹ und die \*C-Bearbeitung des ›Nibelungenliedes‹, in: Heinzle/Klein/Obhof 2003, S. 113–133.
- Janz, Brigitte: Inszenierte Mündlichkeit. Zum Bildprogramm des ›Nibelungenliedes‹ im Hundeshagenschen Kodex. In: Moser/Sammer 1998, S. 411–441.
- Klein, Dorothea: Zwischen Abhängigkeit und Autonomie: Inszenierungen inspirierter Autorschaft in der Literatur der Vormoderne, in: Schlesier/Trínca 2008, S. 15–39.
- Kofler, Walter: Zu den Handschriftenverhältnissen des ›Nibelungenliedes‹. Die Verbindungen zwischen den Redaktionen I, d, n und k, in: ZfdPh 130 (2011), S. 51–82.
- Kofler, Walter: ›Nibelungenlied‹ n, in: PBB 136 (2014), S. 76–120.
- Lieb, Ludger: Die Potenz des Stoffes. Eine kleine Metaphysik des ›Wiedererzählens‹, in: Bumke/Peters 2005, S. 356–379.
- Lienert, Elisabeth: Mittelhochdeutsche Heldenepik. Eine Einführung, Berlin 2015 (Grundlagen der Germanistik 58).
- Moser, Dietz-Rüdiger/Sammer, Marianne (Hrsg.): ›Nibelungenlied‹ und ›Klage‹. Ursprung – Funktion – Bedeutung. Symposium Kloster Andechs 1995 mit Nachträgen bis 1998, München 1998 (Literatur in Bayern Bh. 2).
- Müller, Jan-Dirk: Motivationsstrukturen und personale Identität im ›Nibelungenlied‹. Zur Gattungsdiskussion um ›Epos‹ und ›Roman‹, in: Knapp, Fritz Peter: ›Nibelungenlied‹ und ›Klage‹. Sage und Geschichte, Struktur und Gattung. Passauer Nibelungengespräche 1985, Heidelberg 1987, S. 221–256.
- Müller, Jan-Dirk: Spielregeln für den Untergang. Die Welt des ›Nibelungenliedes‹, Tübingen 1998.
- Das ›Nibelungenlied‹. Der Hundeshagensche Codex. Ms. germ. fol. 855 der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Berlin. Kommentarband zum Faksimile, Gütersloh/München 2012.

- Ott, Norbert H.: Ikonen deutscher Ideologie. Der Nibelungenstoff in der Bildkunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart, in: *Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte* 63 (2000), S. 325–356.
- Ott, Norbert H.: Word and Image as a Field of Research: Sound Methodologies or Just a Fashionable Trend? A Polemic from a European Perspective, in: Starkey, Kathryn/Wenzel, Horst (Hrsg.): *Visual Culture and the German Middle Ages*, New York 2005 (The New Middle Ages), S. 15–32.
- Rockenberger, Annika: Materiality and Meaning in Literary Studies, in: *VZKF. Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik Online* (2016), S. 39–60.
- Schausten, Monika: *Erzählwelten der Tristangeschichte im hohen Mittelalter. Untersuchungen zu den deutschsprachigen Tristanfassungen des 12. und 13. Jahrhunderts*, München 1999 (Forschungen zur Geschichte der Älteren deutschen Literatur 24).
- Schlesier, Renate/Trínca, Beatrice (Hrsg.): *Inspiration und Adaptation. Tarnkappen mittelalterlicher Autorschaft*, Hildesheim 2008 (Spolio Berolinensia, Beiträge zur Literatur- und Kulturgeschichte des Mittelalters und der Neuzeit 29).
- Schmid, Elisabeth: Erfinden und Wiederzählen, in: Schlesier/Trínca 2008, S. 41–55.
- Schmid, Florian M.: *Die Fassung \*C des ›Nibelungenlieds‹ und der ›Klage‹. Strategien der Retextualisierung*, Berlin/Boston 2018 (Hermaea 147).
- Schmitt, Stefanie: Übertragungen in literarische Kontexte. Beobachtungen an altfranzösischen und mittelhochdeutschen Alexanderdichtungen, in: Bußmann, Britta (Hrsg.): *Übertragungen. Formen und Konzepte von Reproduktion in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Berlin/New York 2005 (TMP 5), S. 163–183.
- Schulz, Armin: Fremde Kohärenz. Narrative Verknüpfungsformen im ›Nibelungenlied‹ und in der ›Kaiserchronik‹, in: Haferland, Harald/Meyer, Matthias/Stange, Carmen (Hrsg.): *Historische Narratologie – mediävistische Perspektiven*, Berlin 2010 (TMP 19), S. 339–360.
- Schulz, Armin: *Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive*. 2. Aufl., hrsg. von Manuel Braun [u. a.], Berlin/Boston 2015 (de Gruyter Studium).
- Schulze, Ursula: Mündlichkeit und Schriftlichkeit im ›Editionsprozess‹ des ›Nibelungenliedes‹, in: *editio* 21 (2007), S. 1–18.
- Springeth, Margarete/Müller, Ulrich: Von der Nibelungenstrophe zum Hildebrandston. Beobachtungen zur ›Nibelungenlied‹-Fassung k, zur Metrik und zur Musik des ›Nibelungenliedes‹, in: Moser/Sammer 1998, S. 443–465.
- Thali, Johanna: Ein Buch Kriemhilds. Zum Bildprogramm der Berliner ›Nibelungenlied‹-Handschrift Ms. germ. fol. 855 (Hundeshagenscher Codex), in: Keller, Johannes/Kragl, Florian/Müller, Johannes (Hrsg.): *Spuren der Heldensage: Texte – Bilder – Realien*. 12. Pöchlerner Heldenliedgespräch. Wien 2015 (Philologica Germanica 36), S. 221–278.

- Vorderstemann, Jürgen: Einleitung, in: Das ›Nibelungenlied‹ nach der Handschrift n. Hs. 4257 der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, hrsg. von dems., Tübingen 2000 (ATB 114), S. IX–XXIX.
- Wenzel, Horst: Spiegelungen. Zur Kultur der Visualität im Mittelalter, Berlin 2009 (Philologische Studien und Quellen 216).
- Worstbrock, Franz Josef: Wiedererzählen und Übersetzen, in: Haug, Walter (Hrsg.): Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze, Tübingen 1999, S. 128–142.
- Worstbrock, Franz Josef: *Dilatatio materiae*. Zur Poetik des ›Erec‹ Hartmanns von Aue, in: ders./Köbele, Susanne/Kraß, Andreas (Hrsg.): Ausgewählte Schriften, Bd. 1: Schriften zur Literatur des Mittelalters, , Stuttgart 2004, S. 197–228, zuerst in: Frühmittelalterliche Studien 19 (1985), S. 1–30.

### **Anschrift der Autorin:**

Dr. Nadine Hufnagel  
Lehrstuhl für Ältere Deutsche Philologie  
Sprach- und Literaturwissenschaftliche Fakultät  
95440 Bayreuth  
E-Mail: [nadine.hufnagel@uni-bayreuth.de](mailto:nadine.hufnagel@uni-bayreuth.de)