

**B III E**

THEMENHEFT

6

Elisabeth Lienert (Hrsg.)

**WIDERSPRÜCHLICHE FIGUREN  
IN VORMODERNER ERZÄHLLITERATUR**





---

THEMENHEFT 6

*Elisabeth Lienert (Hrsg.)*

## Widersprüchliche Figuren in vormoderner Erzählliteratur

Publiziert im Juni 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:*

Lienert, Elisabeth (Hrsg.): Widersprüchliche Figuren in vormoderner Erzählliteratur, Oldenburg 2020 (BmE Themenheft 6) (online).

Das Titelbild stammt aus einer Handschrift von Wolframs von Eschenbach ›Parzival‹ aus der Werkstatt Diebold Laubers:

Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. germ. 339, fol. 335r [Ausschnitt] ([online](#)): Parzival beim Einsiedler Trevrizent.

## Dank

Der vorliegende Band ist im Anschluss an das aus Mitteln des Zukunftskonzepts der Universität Bremen im Rahmen der Exzellenzinitiative des Bundes und der Länder geförderte Explorationsprojekt ›Widerspruch als Erzählprinzip in der Vormoderne‹ (Projektleitung: Elisabeth Lienert) entstanden und enthält hauptsächlich Beiträge der Tagung ›Widersprüchliche Figuren in vormoderner Erzählliteratur‹ (Bremen, 19. bis 21. September 2019). An der redaktionellen Einrichtung der Beiträge haben Elvira Vogt, Annalena Albers und Ramona Theßmann mitgewirkt; der ›Satz‹ oblag Deborah Krockhaus. Allen Beteiligten sei herzlich gedankt. Dank gebührt darüber hinaus den Herausgeber\*innen der ›Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung‹, Anja Becker und Albrecht Hausmann, für die Aufnahme des Bandes in die Reihe der Themenhefte und für die Betreuung der Publikation.

Bremen, im April 2020

Elisabeth Lienert

## Inhaltsverzeichnis

### **Elisabeth Lienert**

Einleitung: Was ist eine widersprüchliche Figur? ..... 1

### **Florian Kragl**

Runde Figuren im epischen Erzählen? Zu einigen widersprüchlichen Gesten bei Vergil (mit einem Seitenblick auf den mittelalterlichen Eneasroman)..... 25

### **Julia Zimmermann**

Sagenwissen und Erinnerung an Hagen. Erzählen vom Helden im ›Nibelungenlied‹ ..... 77

### **Elisabeth Lienert**

Herrschaft und Macht im Widerspruch. Problematische Könige im ›Nibelungenlied‹ ..... 105

### **Harald Haferland**

Figurenkonstellation, Erzählschema und Action. Formen der Figurentypik im ›Wolfdietrich A‹ und seinen Vorgängern und Nachfolgern ..... 129

### **Christian Schneider**

Textkohärenz und Figurenkonsistenz. Zur Versöhnungsszene zwischen Kaiser Otto und Herzog Ernst in der mittelalterlich-frühneuzeitlichen ›Herzog Ernst‹-Überlieferung ..... 173

### **Anja Becker**

Eine (widersprüchliche) Figur? Die Trinität im Gespräch mit sich selbst im ›Anengege‹ und in der ›Erlösung‹ ..... 205

### **Albrecht Hausmann**

Gott als widersprüchliche Figur in Hartmanns von Aue ›Erec‹ und Gottfrieds von Straßburg ›Tristan‹ ..... 245

### **Dorothea Klein**

Widersprüchliche Weiblichkeit: Enite und ältere Isolde als Beispiel ..... 269

**Amina Šahinović**

*ez was got leben wænlīch hie: ›Iwein‹ und Laudine im Widerspruch* ..... **297**

**Martin Baisch**

Schwierige Figuren im ›Wilhelm von Wenden‹ des Ulrich von Etzenbach ..... **323**

**Silvia Reuvekamp**

Rationalisierung, Remythisierung, Strukturexperiment? Ambivalente  
Figuren in lateinischen und volkssprachigen Feenerzählungen ..... **345**

**Matthias Meyer**

Widersprüchliche Figuren im ›Prosalancelot‹. Überlegungen zu Interferenzen  
von romanhaftem und chronikalischem Erzählen ..... **385**

**Lina Herz**

Trotziger König, treuer Wilder, guter Krimineller. Überlegungen zur paradoxen  
Figuration im Prosaroman ›Königin Sibille‹ ..... **403**

**Stephan Müller**

Siegfrieds Weg ins 18. Jahrhundert. Zur Genese einer gebrochenen Biographie  
besonders am Beispiel von Christian Wilhelm Kindleben: ›Der gehörnte  
Siegfried. Ein Volksroman‹ (1783) ..... **425**

*Elisabeth Lienert*

## Einleitung: Was ist eine widersprüchliche Figur?

Widersprüchliche Figuren in vormoderner Erzählliteratur sind (so die Ankündigung zur gleichnamigen Bremer Tagung 2019) zumindest auf den ersten Blick keine komplexen Charaktere. Ihre Widersprüche resultieren aus vielfach nicht-identitärer, a-psychologischer, nicht selten transtextueller Figurenkonstitution (grundsätzlich zur Figurenkonstitution in mittelalterlichen und frühneuzeitlichen volkssprachlichen Erzähltexten vgl. Meyer 1999; Haferland 2013, Brüggem 2014; Stock 2010; Schulz 2015, S. 8–158; Reuvekamp 2014; Lienert 2016; Lienert 2019c; Meyer 2019; Reuvekamp 2019; Philipowski 2019, auch zu transtextuellen Figuren). Gegensätzliche Rollen (soziale Rollen und Aktantenrollen), »divergierende Schichten von Zuschreibungen« (Lienert 2019b, S. 6) und unvereinbare Wertungen durch verschiedene Erzählinstanzen können neben- und ineinandertreten. Mentale Modelle auf der Basis von Inferenzen aus (alteritärem) Welt- oder Textwissen, wie sie vor allem die kognitive Figurennarratologie postuliert (vgl. Jannidis 2004; Jannidis 2011/2014), bedürfen der Historisierung – moderne Erwartungen, aufgrund etwa von Inferenzen aus der Alltagspsychologie, generieren sonst Scheinwidersprüche. Vielfach ist vom Primat der (in sich häufig ebenfalls bereits widersprüchlichen) Handlungslogik auszugehen, von Erfordernissen der Episode oder Szene und/oder von Zwängen der Finalität (vgl. bes. Kragl/Schneider 2013), die sich auf die Figurenkonstitution auswirken. Bisweilen generiert die Montage divergierender Überlieferungsbestände, Erzählmuster und Gattungen Hybridität (vgl. etwa Fuchs-Jolie 1997; Schulz 2000) und damit

kollidierende Zuschreibungen oder Erwartungen an die Figuren. Drei Beispiele – Kriemhild in ›Nibelungenlied‹ \*B (nach Lienert 2019c, S. 247–249; vgl. auch Lienert 2020b), Medea im ›Trojanerkrieg‹ Konrads von Würzburg (nach Lienert 1996, S. 57–76; vgl. etwa auch Müller 2018) und Trevrizent im ›Parzival‹ Wolframs von Eschenbach (nach Lienert 2017, S. 72, 89) – mögen einführend Aspekte der Problematik andeuten.

Kriemhild ist Opfer und Täterin; wie sie aus der Liebenden zur Rächerin wird, ist weitgehend ausgeblendet. Neben dieser in sich widersprüchlichen Gesamtkonzeption der Figur begegnen viele weitere Diskrepanzen im Detail: Kriemhild sagt der Liebe ab (›Nibelungenlied‹, Str. 15–18), verfällt aber denkbar schnell in Liebe zu Siegfried. An dieser Liebe hält sie fest, obwohl Siegfried sie durch Ausschlagen ihres burgundischen Erbes entmächtigt (Str. 594f.) und obwohl er sie nach dem Königinnenstreit verprügelt (Str. 894). Kriemhild, stellt der Erzähler fest, wäre *hendelôz* (1126,3) bei Siegfried geblieben; selbst aber erklärt sie, mit der Verheiratung an einen Nicht-Ebenbürtigen wäre ihr Unrecht geschehen (821,4–822,2). Trotz ihrer Liebe zu Siegfried verrät Kriemhild seine verwundbare Stelle – obwohl sie unmittelbar zuvor die Folgen ihres Geheimnisverrats gegenüber Brünhild erlebt hatte (Str. 893–905). Kriemhild weiß sofort um Siegfrieds Mörder – und scheint wenig später doch das Gegenteil zu erklären (1010,4; 1012,4). Kriemhild kennt den Mörder, erlebt, dass Gunther ihn deckt – und bleibt trotzdem (ohne ihren Sohn) am burgundischen Hof. Trotz ihrer Racheankündigung (Str. 1033) versucht sie jahrelang in keiner (erzählten) Weise, entsprechende Pläne zu entwickeln, sondern handelt erst wieder reaktiv, als Hagen die Versöhnung mit Gunther und die Verbringung des Nibelungenhorts nach Worms betreibt. Dass sie Etzels Werbung zunächst hartnäckig ablehnt (Str. 1218–1263), erscheint angesichts ihrer Rachewünsche geradezu widersinnig. Als sie sich zur verräterischen Einladung durchringt (Str. 1391–1397), stimmt ihr Vorwurf, man habe sie zur hunnischen Heirat gezwungen (Str. 1395), nicht dazu, dass sie selbst die Entscheidung hatte treffen dürfen (1214,3f.; Str. 1263f.).

Die Unterstellung des Erzählers, Kriemhild opfere ihren eigenen Sohn, um den Konflikt in Gang zu setzen (Str. 1912), ist unvereinbar mit der tatsächlichen Auslösung der Gewalt durch das Massaker an den Knappen und mit dem Mangel an Vorkehrungen gegen den Gewaltausbruch, setzt Kriemhild sich und die Ihren beim Festmahl doch nahezu schutzlos den bis an die Zähne bewaffneten Burgunden aus. Bekannt widersprüchlich ist die Hortforderungsszene am Ende: dass Kriemhild, nach all dem Blutvergießen, Hagen gegen Herausgabe des Horts Strafflosigkeit in Aussicht zu stellen scheint (2367,3f.). Mimetisch plausibel wird das nur, wenn der Rezipient Nicht-Erzähltes durch Psychologisierung auffüllt und so die von Harald Haferland (2004, S. 339–373) scharfsinnig herausgestellte heldenepische Konzentration auf das Vordergrundgeschehen unterläuft. Über weite Strecken dürften die Grundwidersprüche in der evaluativen Struktur zwischen dem kriemhildfreundlichen, hagenfeindlichen ersten und dem kriemhildfeindlichen, hagenfreundlichen zweiten Teil des ›Nibelungenlieds‹ vorlagenbedingt sein.

Medea ist Zauberin und höfische Dame zugleich. Vom Erzähler wird sie als Herrin über Leben und Tod inszeniert, gibt sich selbst aber besonders in den Soliloquien als von Liebe und Scham überwältigtes junges Mädchen. Widersprüchlich sind vor allem ihre Selbstvorwürfe, als sie sich vorhält, ihren Vater verraten zu haben (›Trojanerkrieg‹, V. 10417–10435). Anders als seine Quellen stellt Konrad von Würzburg nämlich ein grundsätzliches Einverständnis her zwischen Jason und Medeas Vater; der Gewinn des Goldenen Vlieses wird nicht als Raub gewertet, die Hochzeit zwischen Jason und Medea findet die väterliche Zustimmung, Flucht und Brudermord entfallen – und doch wirft sich Medea vor der Verjüngung von Jasons Vater ihr Vergehen gegenüber dem eigenen vor. Diese Selbstvorwürfe schließen sich eng an Ovid an, aber Konrad hätte – wie sonst oft – auch hier die Quelle anpassen, hätte harmonisieren können. Figurenrede ist ohnehin anderen Stimmigkeitskriterien unterworfen als der Erzählerbericht, insofern Figurenrede und Figurenwahrnehmung sich von Erzählerwahr-



nehmung und Erzählerbericht unterscheiden können, aufgrund begrenzten Wissens, persönlicher Interessen, subjektiver Erfahrung. Gerade (unnötige) Selbstvorwürfe könnten mimetisch ein stimmiges Figurenprofil begründen. Bei Medea passt das freilich nicht: Skrupel kennt sie sonst nicht, und die Selbstvorwürfe dienen in erster Linie dazu, an dieser konkreten Stelle Medeas Rührung über Jasons Vaterliebe effektiv zu inszenieren und damit ihren Einsatz für die spektakuläre Verjüngung des Schwiegervaters zu motivieren (V. 10436–10439). Sie sind okkasionell eingesetzt – und zwar nicht von der Figur, die in ihren Reden lediglich ausstellt, was jeweils ins Erzählkonzept passt, sondern vom Erzähler. Die Figur und ihre Widersprüche sind hier quellenbedingt und doch der neuen Erzählstrategie geschuldet.

Parzivals Onkel Trevrizent erscheint in Wolframs Gralroman zunächst als die Autorität in Sachen Gral – sehr viel von dem, was Protagonist und Rezipienten über den Gral wissen, stammt von ihm. Gleichwohl stellt Trevrizent sich, als Parzival letztlich doch zum Gral berufen wird, in seinem berühmten Widerruf selbst als Lügner dar: *ich louc durch ableitens list / vome grâl, wiez umb in stüende* (›Parzival‹, 798,6f.). Mimetisch mag das vielleicht noch plausibel sein (Trevrizent motiviert seine Lüge, worauf immer sich der Selbstvorwurf bezieht, damit, dass er Parzival von der seiner Auffassung nach vergeblichen Gralssuche habe abbringen wollen); ein Widerspruch besteht jedoch unabweisbar in Bezug auf die Zuverlässigkeit oder Unzuverlässigkeit des wissenden und im entscheidenden Punkt doch irrenden Einsiedlers.

Derartige ›Widerspruch‹ zu nennen, ist nicht zwingend: Die Rede war und ist von ›runden‹ (vgl. zuletzt Florian Kragl, in diesem Band, S. 25–76) oder ›schwierigen‹ Figuren (Haas/Kasten 1999; Martin Baisch, in diesem Band, S. 323–344), von Problemen der Figurenkonsistenz und Kohärenz (Christian Schneider, in diesem Band, S. 173–203), oder von Ambivalenz (Silvia Reuvekamp, in diesem Band, S. 345–383), von ›Interferenzen‹ verschiedener Gattungsmuster auch in der Figurenkonstitution (Matthias

Meyer, in diesem Band, S. 385–402), von Brüchen und Brüchigkeit (vgl. etwa Huber 2002; Federow [u. a.] 2017; Stephan Müller, in diesem Band, S. 425–452). Wie diese Begriffe sich zueinander verhalten und ob eine gemeinsame Begrifflichkeit daraus resultieren kann, ist noch offen.

›Figur‹ sei hier, mit den gängigen Handbüchern (vgl. etwa Platz-Waury 1997; Martínez 2011; Jannidis 2011/2014; Köppe/Kindt 2014; Martínez/Scheffel <sup>11</sup>2020), als menschenförmige bzw. menschenähnliche Gestalt in einem literarischen Werk definiert; ›menschenähnlich‹ meint elementare Eigenschaften wie Intentionalität und Bewusstsein. In Erzähltexten sind Figuren die Bewohner der erzählten Welt, die Handlungsträger; Handlungsmotivation und Figurenmotivation fallen vielfach zusammen. Figuren konstituieren sich – nicht nur nach der kognitiven Figurennarratologie – auf zwei Ebenen: durch direkte oder indirekte Zuschreibungen im Text und durch Inferenzen des Rezipienten aus Welt- oder Textwissen. Auf und zwischen beiden Ebenen sind vielfältige Widersprüche angesiedelt.

Was ›widersprüchlich‹ ist, ist freilich in Bezug auf Figuren noch schwerer zu definieren als in Bezug auf Handlungslogiken und Wissensvergabe – und schon dort sind Widersprüche eine Frage der Wahrnehmung ebenso wie womöglich eine Folge alteritärer Epistemologien und alteritärer Textregeln. Widerspruch suggeriert zudem immer die Frage ›Widerspruch wozu?‹ Es begegnen Widersprüche zwischen Aussagen und Informationen des Textes, Widersprüche zum Weltwissen und – bei trans-textuellen Figuren besonders wichtig – zum Textwissen der Rezipienten. Beidem können literarische Figuren im doppelten Sinn von Nicht-Vereinbarkeit und (im Alternativentwurf impliziertem) Einspruch widersprechen. Die elementare Basisdefinition von Widerspruch als Unvereinbarkeit, Sich-Ausschließen (zum Widerspruchsbegriff verweise ich hier auf frühere eigene Überlegungen: vgl. Lienert 2017; Lienert 2019b) ist unvermeidlich, sinnvoll aber eher auf die Rede über Figuren anzuwenden als auf die Figuren selbst: Schon und gerade ›echte‹ Menschen sind und handeln nicht ›logisch‹, können gegensätzliche Eigenschaften und Motivationen in

sich vereinen. Insofern auch vormoderne Figuren bis zu einem gewissen Grad die Suggestion von Personen aufrufen dürften, ergibt sich schon auf der mimetischen Ebene (in der Terminologie von Phelan 1989) ein hohes Potential an Widersprüchlichkeit. Wie Widersprüchlichkeiten Percevals mimetische Plausibilität geradezu erzeugen, hat Florian Kragl (2019) gezeigt. Freilich ist Widersprüchlichkeit nicht mit Mangel an Plausibilität für moderne Rezipienten gleichzusetzen – obwohl es solche Implausibilität selbstverständlich geben kann, insbesondere dort, wo in vormodernem Erzählen Figuren nicht kausal motiviert handeln, sondern in einer bestimmten Weise handeln müssen, damit das Geschehen final seinen Fortgang nimmt: etwa wenn Siegfried Brünhilds Ring und Gürtel mitnimmt und seiner Frau gibt, wenn Kriemhild zweimal lebenswichtige Geheimnisse verrät. Dass sie Siegfrieds verwundbare Stelle preisgibt, steht – Uta Störmer-Caysa (2019, S. 78–83) hat das analysiert – im Widerspruch zu anderen direkten und indirekten Textinformationen über Kriemhild. Es dürfte sich empfehlen, in erster Linie auf die Widersprüche in der intersubjektiv beschreibbaren ›Gemachtheit‹ der Figuren zu fokussieren (in der Terminologie von Phelan 1989 auf die synthetische oder artifizielle Ebene), ›Gemachtheit‹ in Bezug auf textinterne Zuschreibungen, die zueinander unvereinbar sein können, wie auch auf Figurenkonzeptionen, die sich zu textexternen Vorgaben und Erwartungen im oben erwähnten doppelten Sinn widersprüchlich verhalten können.

Verkompliziert wird die Frage nach Widersprüchen – schon bei ›echten‹ Menschen, vollends bei literarischen Figuren – auch aufgrund ihrer Bindung an die Kategorie Zeit: Selbst wenn man für literarische Figuren der Vormoderne die Kategorie ›Entwicklung‹ aus grundsätzlichen Überlegungen heraus ausschließt, sind doch bisweilen Veränderungen erzählt, die auch über radikale Gegensätze organisiert sein können. Im Modell der *Conversio* etwa ist selbst der Umschlag ins Gegenteil in Bezug auf Figuren kein Widerspruch, sondern eine Option. »Unvereinbarkeiten zwischen Reden und Handeln« (Lienert 2019b, S. 6) und zwischen Außen und

Innen, also zwischen dem, was Figuren sagen und tun, und erst recht zwischen dem, was sie tun oder sagen, und dem, was sie denken, sind omnipräsent, als Lüge, Täuschung oder Selbsttäuschung (vgl. auch Haferland, in diesem Band, S. 131f.). Ob man bei diesen Sonderfällen von Widersprüchen reden mag, sei dahingestellt. Plausibilitätsstörungen liegen da in aller Regel nicht vor. Im Gegenteil wären auf mimetischer Ebene eher Eindeutigkeit und Eindimensionalität unplausibel – und eindimensionale Figuren, Typen und Aktanten, stehen insofern durchaus im Widerspruch zur Vorstellung von einer Person.

Freilich sind, das ist ein noch nicht ausdiskutierter, gerade wieder (vgl. Kragl, in diesem Band S. 25–76) in die Diskussion geratener Gemeinplatz der Forschung, vormoderne Figuren keine komplexen Charaktere, sondern allenfalls komplexe narrative Konstruktionen. In der gängigen Rede der neueren Forschung von der typischen nicht-identitären Figurenkonstitution vormoderner Texte wird sogar der zentrale Aspekt der Identität verabschiedet, was fundamentale Widersprüche zulässt, ohne dass sie problematisiert würden: Vormodernen Figuren müssen nicht konstant gleiche Eigenschaften und Motivationen zugeschrieben werden: Siegfried von Mōrlant in der ›Kudrun‹ (583,3; 1664,2f.) etwa kann bei seinem Eintritt in die Handlung dunkelhäutig, am Ende strahlend hellhäutig-blond erscheinen (vgl. Lienert 2019c, S. 225f.); Figuren können im Widerspruch zu jeglicher Lebenserfahrung – nach semiotischen statt nach mimetischen Regeln – erkannt oder auch nicht erkannt werden (grundsätzlich vgl. Schulz 2008). Die Alterslosigkeit epischer Figuren steht seit Homers Helena und Penelope in eklatantem Widerspruch zur – anthropologisch invarianten – Tatsache, dass Menschen der Zeit unterworfen sind. Tendenziell dominieren Eigenregeln der Texte, meist epochenübergreifend Eigenregeln ganzer Gattungen. Immerhin einige dieser Eigenregeln dürften epochenspezifisch ›vormodern‹ oder wenigstens mittelalterlich sein. Dass etwa Figuren über Wissen verfügen, das sie realistischweise eigentlich gar nicht haben dürften und das insofern im Widerspruch steht

zu jeder Lebenserfahrung, begegnet bekanntlich nicht nur in der Heldenepik, wo kollektives Wissen für alle Beteiligten und auf allen Ebenen des Textes wie der Textrezeption vorausgesetzt wird, sondern auch im Roman, bedingt wohl durch eine partielle Nicht-Unterscheidung von Erzähler- und Figurenstimme in der Vortragssituation (vgl. Schneider, in diesem Band S. 177f.).

Tendenziell dominiert in vormodernen Erzähltexten (in der Terminologie von Phelan 1989) die thematische Ebene der Figuren, ihre Funktion für das Themen- und Motivgeflecht des jeweiligen Textes. Hier ist mit störenden Widersprüchen eher nicht zu rechnen: Widersprüchliche Aussagen und Konstellationen tragen die über Parallelen und Kontraste organisierten thematischen Netze mit und zur Kohärenzstiftung bei. Dagegen ergeben sich nicht selten Widersprüche zwischen der mimetischen und der thematischen oder strukturellen Funktion einer Figur; narrativer Überschuss gegenüber der oder gar im Widerspruch zur thematischen Funktion mag durchaus auf mimetische Aspekte verweisen (etwa bei Laudine im ›Wein‹ (vgl. Šahinović, in diesem Band, S. 297–322) oder bei Marke und Brangäne in Gottfrieds ›Tristan‹).

Vergleichsweise einfach als ›widersprüchliche Figuren‹ zu reklamieren sind Figuren, deren Widersprüchlichkeit sprachlich durch rhetorische Figuren wie Antithese, *contradictio in adiecto* oder Paradoxon, motivisch durch entsprechende Topoi markiert ist: etwa Dietrich von Bern, als *armer König* (›Nibelungenlied‹, 2319,2; vgl. Lienert, in diesem Band, S. 114–116) gleichsam der personifizierte Widerspruch; der *puer senex* (›Gregorius‹, V. 1180 u. ö.) und *gote[r] sündære Gregorius* (V. 176 u. ö.) bei Hartmann von Aue; in der ›Historia von D. Johann Fausten‹ Faustus, der von sich sagt, er sterbe *als ein böser vnnd guter Christ* (Kap. 68; 121,7f.). Der Fall Gregorius (zu Widersprüchen im ›Gregorius‹ vgl. etwa Šahinović 2019) freilich bringt in der *contradictio in adiecto* (vgl. grundsätzlich Jackson 2003, S. 97–159) *gote[r] sündære* trotz harter Antithese nicht Unvereinbarkeit zum Ausdruck, sondern zum einen eine

zeitliche Abfolge (aus dem Sünder wird – möglicherweise, die Forschung diskutiert das kontrovers – der Heilige, so wie aus dem König Dietrich der Exilant und schließlich der aller Machtmittel Beraubte wird); zum anderen unterstreicht die *contradictio in adiecto* die menschlicher Logik unzugängliche Unverfügbarkeit göttlicher Gnade. Im Fall Faustus vereinbart die energische Marginale *Judas Rew* (›Historia von D. Johann Fausten‹, S. 121), dass aus Sicht des Druckers bzw. Redaktors vom guten Christen Faust die Rede nicht sein könne. In beiden Fällen setzen Markierungen durch pointierte Gegensätzlichkeit Deutungsanreize an die Rezipienten. Gerade der markierte Widerspruch dient – wie überhaupt die von Sonja Glauch (2019) skizzierte Poetik des Paradoxen – letztlich doch der Herstellung von Konsistenz und Kohärenz. (Bei der ›Historia von D. Johann Fausten‹ bedarf es dazu freilich der Einrede des Druckers, und ganz löst sich das Widersprüchliche nicht auf.)

Ebenfalls gut beschreibbar sind Figurenkonzeptionen, die zumindest teilweise in sich stimmig sein können, die aber – gleichsam konterdiskursiv (vgl. Warning 1999) – im Widerspruch stehen zu (d. h. sowohl unvereinbar sind mit als auch als Gegenentwurf gesetzt sind zu) lebensweltlich oder literarisch traditionellen Mustern und Rollen, zu zeitgenössischen Diskursen. Solche Widersprüche betreffen vor allem Genderrollen, Frauengestalten, die ganz oder teilweise als Gegenbilder normativer Weiblichkeit gesetzt sind (vgl. auch Klein, in diesem Band S. 269–296), etwa Brünhild und Kriemhild, wo sie gewalttätig sind oder werden, oder Orgeluse im ›Parzival‹ (vgl. etwa Baisch 1999) sowohl in ihrer Eigenmächtigkeit als auch in ihrem höfischer Etikette widersprechenden aggressiven Auftreten.

Schwieriger wird es bei Widersprüchen gegen Weltwissen und/oder gegen Gattungserwartungen: Literarisch ist viel mehr möglich als lebensweltlich. Lebensweltlich ist ein Wesen entweder Mensch oder Tier – Literatur und Mythologie, aber auch mittelalterliche Enzyklopädien und Weltkarten bevölkern jedoch Mischwesen, Tiermenschen und Menschen-

tiere (vgl. Friedrich 2009), deren Existenz der Lebenserfahrung widerspricht, nicht aber vormodernem Weltwissen und Gattungserwartungen. Bei den *monstra* ist traditionell Gottes Wundermacht durch deren Widersprüchlichkeit unterstrichen. Lebensweltlich ist ein Mensch entweder tot oder lebendig (von Scheintod und vom Zwischenstadium des Sterbenden einmal abgesehen); in Aberglaube und Literatur aber gibt es Wieder­gänger, in der Religion Auferstehung und Auferweckung. Solche Widersprüche sind also fast immer Scheinwidersprüche – zu unserem Thema aber gehören sie, sofern sie in den Texten als Widersprüche verhandelt werden: In der Vorrede der ›Melusine‹ etwa werden die Widersprüche, die die Protagonistin kennzeichnen, durch pointierte Antithesen und adversative Konjunktionen markiert: Melusine ist *merfajm* (›Melusine‹, 11,2), aber auch *ein geborne künigin* (1,2f.) und hat *doch natürliche und eeliche kinder gelassen* (12,8; Hervorhebung E. L.; vgl. Silvia Reuvekamp, in diesem Band, S. 348). In ihr als *gottes wunder oder gespenst* (12,7) können die Widersprüche koexistieren. Auch in den Grenzgängerphänomenen zwischen Leben und Tod wird ebenfalls gerade nicht Unvereinbarkeit thematisiert, sondern die unter besonderen Bedingungen eben doch denk- und erzählbare, teilweise sogar selbstverständlich vorausgesetzte Vereinbarkeit des ›normalerweise‹ Unvereinbaren. Vergleichbares dürfte für die weniger extremen Hybridfiguren gelten, wo unterschiedliche, teilweise gegensätzliche Rollen nebeneinandertreten und dabei Widersprüche generieren: der Siegfried des ›Nibelungenlieds‹ als höfischer Königssohn und Liebender, aber auch als heroischer Recke und Drachentöter dürfte das bekannteste Beispiel sein (vgl. etwa Schulze 2002). Was sich eigentlich widerspricht, gehört beides zu Siegfried.

Leicht zu beschreiben und oft beschrieben, aber nach wie vor schwer zu deuten sind die bekannten antinomischen Wertungen »problematischer Figuren zwischen Positivierung und Problematisierung« (Lienert 2019b, S. 7), sind Widersprüche zwischen Figurenhandeln und Figurenbewertung: wenn Figuren vom Erzähler über den grünen Klee gepriesen werden,

obwohl sie teilweise verwerflich handeln – wie Hercules in Konrads von Würzburg ›Trojanerkrieg‹ (hierzu vgl. etwa Worstbrock 1996; Lienert 2018, S. 327–331) oder die Figuren des späthöfischen Romans, die Matthias Meyer (2019) in den Blick genommen hat – oder obwohl ihr Handeln fatale Folgen hat – wie bei Herzeloide in Wolframs ›Parzival‹ oder Hector in Konrads ›Trojanerkrieg‹ (vgl. Lienert 2018, S. 332–336). Hier scheint die Widersprüchlichkeit nicht aufzulösen. Vielmehr steht bislang vor allem die These im Raum, dass Widersprüche Zwischentöne ersetzen, der Differenzierung, Ambiguisierung und Nuancierung dienen: harte Schwarz-Weiß-Kontraste statt abgestufter Grautöne (vgl. Lienert 2018, S. 326).

Prinzipiell können also Widersprüche in Bezug auf literarische Figuren auch in vormodernen Texten auf und zwischen den unterschiedlichsten Ebenen angesiedelt sein: Widersprüche zwischen Text und textexternen Diskursen bzw. transtextuellen Traditionen; textinterne Widersprüche zwischen und auf den Ebenen von *histoire* und *discours*. Vielfach bestehen Widersprüche zwischen textinterner Figurenkonzeption und textexternen (sozialen oder literarischen) Rollenvorgaben und Rollenerwartungen – wie bei den ›starken‹, vor allem den gewalttätigen Frauenfiguren der mittelalterlichen Literatur; aber auch wenn Wolframs von Eschenbach Erzähler Keie punktuell gegen die gattungsbedingt vorgängige Rolle des grobschlächtigen Seneschalls verteidigt (›Parzival‹, 296,16–23); hier ist zu beachten, dass auf Welt- und Textwissen gegründete Rezipientenerwartungen (und folglich auch Widersprüche gegen diese Erwartungen) zu historisieren sind, sowohl in historisch-anthropologischer als auch in literarhistorischer Perspektive – Widersprüche gegen moderne Rezipientenerwartungen (etwa dass Kriemhild zu ihrem Kind nach Xanten gehöre) sind selbstverständlich Scheinwidersprüche. Es begegnen Widersprüche zwischen textexterner Rezeptionssituation und Texten, aber auch zwischen Paratexten und Texten: wenn etwa in der ›Historia von D. Johann Fausten‹ die Paratexte (wie allerdings auch die Erzählerkommentare) der



laut Widmung und Vorrede als vorgängig vorauszusetzenden und durch die Rezeption des ›Faustbuchs‹ bestätigten Attraktion der Figur widersprechen, zugleich aber auch der eigenen ambivalenten Sympathie lenkung (zu Widersprüchen und Ambivalenzen im ›Faustbuch‹ vgl. bes. Gerok-Reiter 2011; Münkler 2011a; Münkler 2011b; Münkler 2016; grundsätzlich zu Aspekten der Sympathiesteuerung in vormoderner Erzählliteratur vgl. Dimpel/Velten 2016).

Textintern bestehen Widersprüche zwischen *histoire*- und *discours*-Ebene, wenn, wie erläutert, Wertungen nicht zum Figurenhandeln stimmen; auf der *discours*-Ebene, wenn Erzählerkommentare Figuren einmal so und einmal anders bewerten (wie etwa bei Gottfried von Straßburg, der seine Isolde entgegen der dominierenden Positivwertung beim Mordanschlag auf Brangäne [›Tristan‹, V. 12709–12712] und beim betrügerischen Gottesurteil [V. 15748f.] dezidiert abwertet); wenn explizite Wertungen und indirekte Sympathiesteuerung nicht zusammenstimmen wie etwa in der ›Historia von D. Johann Fausten‹. Auf der *histoire*-Ebene können widersprüchliche Informationen zu einer Figur gegeben werden, etwa in Rudolfs von Ems ›Alexander‹, wenn Parmenion an der Verschwörung des Dimnus nicht beteiligt war, dann aber doch als schuldig gezeichnet wird (V. 20490–20523; vgl. Lienert 2020a, S. 112f.), oder bei der oben erwähnten widersprüchlichen Beschreibung des Siegfried von Mōrlant in der ›Kudrun‹; Handlungsmotivationen können inkonsistent sein oder unerwartet wechseln und dadurch Widersprüche generieren, wenn etwa in Rudolfs ›Alexander‹ der Protagonist erst die Liebe zu seiner Gemahlin betont, dann das der Amazonenkönigin Talistria gegebene Blankoversprechen einlöst und mit ihr schläft, dann plötzlich Talistria über alles liebt und schließlich den Ehebruch doch bereut (vgl. Lienert 2020a, S. 110f.); wenn das ›Nibelungenlied‹ Kriemhild trotz unbedingten Racheverlangens vorgeben lässt, Hagen gegen Rückgabe des Hortes womöglich verschonen zu wollen. Auch auf der Ebene der strukturellen Funktionen von Figuren sind Widersprüche feststellbar, etwa wenn die Helferfigur

Brangäne zum Katalysator der Entdeckung durch Marke wird, den Liebenden also mehr schadet als alle Minnefeinde zusammen, oder wenn, wie Florian Kragl (2012) argumentiert hat, die Sympathienlenkung sich bisweilen auf die Seite der Antagonisten verirrt; wenn Antagonisten das Geschehen positiv befördern wie der Teufel im ›Gregorius‹.

Durch Quellen oder die Montage unterschiedlicher Gattungstraditionen bedingt sind Widersprüche bei hybriden Figuren, wo Divergenzen und Dissonanzen im Kontext der Akkumulation wohl in Kauf genommen, bisweilen auch funktionalisiert werden. In den allermeisten Fällen lassen sich Widersprüche auflösen – und sollen sich, sofern sie markiert sind, wohl auch auflösen. Das Widersprüchliche dient als Deutungsanreiz; es zielt paradoxerweise vielfach auf Beseitigung des Widerspruchs, auf die Herstellung von Kohärenz und Konsistenz, wenn auch überwiegend auf einer anderen als der landläufigen mimetischen oder gar psychologischen Ebene. Gerade auch in Bezug auf widersprüchliche Figuren dient Widersprüchlichkeit der Sinnkomplexion. Dass vormoderne Figuren weniger als moderne auf vordergründige (psychologische) Stimmigkeit angelegt sein müssen und ihre Konstruiertheit und damit auch ihre Widersprüchlichkeit durchaus ausstellen, begünstigt diese narrative Funktionalisierung von Widersprüchlichkeit. Insofern hat die widersprüchliche Figurenkonstitution vormodernen Erzählens zentral teil an einer vormodernen Poetik, die auf Reflexion abzielt, nicht oder nur teilweise auf Identifikation und Immersion.

Der Band enthält so gut wie alle Vorträge der Tagung ›Widersprüchliche Figuren in vormoderner Erzählliteratur‹ (Bremen, 19. bis 21. September 2019, ergänzt durch einen Beitrag von Elisabeth Lienert (das Folgende teilweise nach dem Tagungsbericht Lienert 2019d).

Florian Kragl [›Runde Figuren im epischen Erzählen? Zu einigen widersprüchlichen Gesten bei Vergil (mit einem Seitenblick auf den mittelalterlichen Eneasroman)«, S. 25–76] thematisiert einige widersprüchliche

Gesten und Redeszenen in Vergils ›Aeneis‹, insbesondere Dissonanzen bei Aeneas' Abschied von Dido, die die Positivwertung des Helden konterkarieren. Die daraus resultierenden generischen und axiologischen Widersprüche (Widersprüchlichkeit als Indiz für ›runde‹ Figuren, ›romanhaf‹ runde Figuren im Epos, Problematisierung des Protagonisten) sind nicht als Erzählfehler zu deuten, sondern als poetischer Reiz und Mittel mimetischer Plausibilisierung und Komplexionssteigerung. Insofern Veldeke diese Art von Widersprüchen tilgt, erscheint mittelalterliches Erzählen weniger widersprüchlich als antikes.

Julia Zimmermann [›Sagenwissen und Erinnerung an Hagen. Erzählen vom Helden im ›Nibelungenlied‹«, S. 77–103] zeigt am Erzählen über Hagen, wie dieser mittels variierender Wiederholung als ›bester‹ Held aufgebaut wird, wie aber zugleich im Rückbezug auf lückenhaftes und widersprüchliches Sagenwissen über Hagen der Gestus heldenepischen Erzählens unterlaufen und Hagens heroisches Potential durchaus auch relativiert und destruiert wird.

Elisabeth Lienert [›Herrschaft und Macht im Widerspruch. Problematische Könige im ›Nibelungenlied‹«, S. 105–128] untersucht den Widerspruch zwischen königlichem Status und geringer Handlungsmacht der Könige Gunther, Siegfried, Dietrich von Bern und Etzel. Frauen und Vasallen steuern das Geschehen in die Katastrophe, die die Könige nicht wollen, aber auch nicht verhindern können. Damit verbunden sind Widersprüche zwischen textinternem Herrscherhandeln und textexternem Herrschaftsdiskurs. In erster Linie resultieren die Widersprüche in der Figurenkonstitution aber aus den Bedingungen des Stoffs, der die Katastrophe unabänderlich vorgibt. Dass die Könige hierbei die Katastrophehandlung nicht mehr tragen, eröffnet zumindest ansatzweise ein alternatives Potential der Königsrolle.

Harald Haferland [›Figurenkonstellation, Erzählschema und Action. Formen der Figurentypik im ›Wolfdietrich A‹ und seinen Vorgängern und Nachfolgern‹, S. 129–171] untersucht am Beispiel vor allem des ›Wolf-

dietrich A<, wie die Widersprüchlichkeit heldenepischer Figuren bestimmt ist durch den Primat von Erzählschemata und plotdominierter Rollentypik. Diese Erzählschemata, ihre Veränderungen und Brüche sowie ihre Konsequenzen für die Figurendarstellung verfolgt der Beitrag von den Exorbitanzfragmenten in der Lieddichtung der Völkerwanderungszeit über den Zuwachs an Erzählzügen und -motiven aus der Erzählfolklore bis zum neuen Typus des Actionhelden.

Christian Schneider [»Textkohärenz und Figurenkonsistenz. Zur Versöhnungsszene zwischen Kaiser Otto und Herzog Ernst in der mittelalterlich-frühneuzeitlichen ›Herzog Ernst<-Überlieferung«, S. 173–203] analysiert die Schlusszene des ›Herzog Ernst B< in ihrem Widerspruch zwischen vorausgehendem kaiserlichem Versöhnungsangebot und Ottos fortbestehender Unversöhnlichkeit, an dem schon die Überlieferung des 13. bis 16. Jahrhunderts sich abarbeitet. In ›Herzog Ernst B< wird die Spannung zwischen einer am Script der *deditio* orientierten Gestaltung der Einzelzene und dem szenenübergreifenden Thema des Verhältnisses zwischen Fürsten und Kaiser nicht aufgelöst. Die Kategorie ›Figur< erweist sich nicht als fest konturierte Größe, sondern »als Knotenpunkt unterschiedlicher narrativer und semantischer Dynamiken eines Textes« (S. 173).

Anja Becker [»Eine (widersprüchliche) Figur? Die Trinität im Gespräch mit sich selbst im ›Anegenge< und in der ›Erlösung<«, S. 205–243] zeigt unter Verwendung eines kommunikativen Widerspruchsbegriffs am ›Anegenge< und an der ›Erlösung<, wie die Texte die Personen der Trinität zwar figurenanalog mit sich selbst debattieren lassen, aber durch narrative Verfahren einer solchen Analogie auch entgegenwirken: im ›Anegenge< durch »Überblendung« (S. 222) verschiedener Sprecherstimmen und Erzähltraditionen, in der ›Erlösung< durch »mediale und metaphorische Markierung des Sonderstatus der göttlichen Kommunikation« (S. 205).

Albrecht Hausmann [»Gott als widersprüchliche Figur in Hartmanns von Aue ›Erec< und Gottfrieds von Straßburg ›Tristan<«, S. 245–267] erörtert, wie Hartmann im ›Erec< das Bild eines ›höfischen Gottes< model-

liert, der als Akteur in das Geschehen eingreift und dabei letztlich den Erwartungen der Figuren entspricht. Gottfried dagegen problematisiert im Erzählerkommentar zum Gottesurteil im ›Tristan‹ die erzählte Intervention Gottes und stellt den Widerspruch zwischen göttlicher Unverfügbarkeit und einem Erzählmodell, das Gott zur Verfügungsmasse des Autors macht, metapoetisch aus.

Dorothea Klein [»Widersprüchliche Weiblichkeit: Enite und ältere Isolde als Beispiel«, S. 269–296] demonstriert am Beispiel der Enite aus Hartmanns von Aue ›Erec‹ und der irischen Königin Isolde aus Gottfrieds von Straßburg ›Tristan‹, welche internen Widersprüche die Figurenprofile dieser Frauenfiguren aufweisen und wie sie durch Widersprüche zwischen ihrem Verhalten und traditionellen Rollenvorgaben normative Weiblichkeitskonzepte der Zeit um 1200 unterlaufen.

Amina Šahinović [»*ez was guot leben wænlich hie*: ›Iwein‹ und Laudine im Widerspruch«, S. 297–322] analysiert die Widersprüche in der Figurenzeichnung der Laudine in Hartmanns von Aue ›Iwein‹: Widersprüche zwischen ihrer mimetischen Darstellung und ihrer thematischen Rolle, zwischen ihrem politisch-rationalen Handeln und den Erzählerzuschreibungen von Minne. Gegen Chrétien wird Laudine auf der Handlungsebene die Liebesmotivation entzogen (wohl um sie in Bezug auf die rasche Wiederheirat zu entlasten), aber auf der Kommentarebene wieder zugeführt (wohl um Gattungserwartungen zu entsprechen).

Martin Baisch [»Schwierige Figuren im ›Wilhelm von Wenden‹ des Ulrich von Etzenbach«, S. 323–344] thematisiert am Beispiel des Protagonisten und seiner Gemahlin die Spannungen widersprüchlicher sozialer Normen und literarischer Modelle in diesem durch Gattungsmischung geprägten Text. Wilhelm und Bene erweisen sich als hybrid-widersprüchliche Figuren, in denen unterschiedliche Handlungslogiken, Erzählschemata, Gattungsmodelle und Rollenmuster kollidieren. Insbesondere das Leid der Figuren als Preis von Wilhelms Konversion unterläuft harmonisierende Erzählmodelle.

Silvia Reuvekamp [»Rationalisierung, Remythisierung, Strukturexperiment? – Ambivalente Figuren in lateinischen und volkssprachigen Feenerzählungen«, S. 345–383] behandelt am Beispiel des ›Ritter von Staufenberg‹, Konrads von Würzburg ›Partonopier und Meliur‹ und Thürings von Ringoltingen ›Melusine‹ Widersprüche zwischen Dämonisierung, Rationalisierung und Idealisierung der Feenfiguren und deutet diese neu: nicht als Zeichen eines Festhaltens am Faszinationspotential des Mythischen gegen dessen christliche Überformung, sondern im Kontext christlicher Dämonologie; die Feenfiguren in ihrer Ambivalenz widerlegen allzu simple Vorstellungen von der Macht des Bösen, die eben nicht von außen in die Welt kommt.

Matthias Meyer [»Widersprüchliche Figuren im ›Prosalancelot‹. Überlegungen zu Interferenzen von romanhaftem und chronikalischem Erzählen«, S. 385–402] analysiert Widersprüche in der Figurenzeichnung der ›Österreichischen Chronik‹ und des ›Prosalancelot‹. Widersprüche bestehen hier textextern zur Ethik des Versromans, aber auch textintern in widersprüchlichen Zuschreibungen an die Figuren: Der Verräter Claudas hasst Verrat. Teilweise wird im ›Prosalancelot‹ versucht, Widersprüchliches über die Körperlichkeit oder, quasi psychologisierend, in Soliloquien der Figuren zu plausibilisieren. Gerade Macht äußert sich bisweilen in willkürlichen, widersprüchlichen Entscheidungen und Handlungen.

Lina Herz [»Trotziger König, treuer Wilder, guter Krimineller. Überlegungen zur paradoxen Figuration im Prosaroman ›Königin Sibille‹«, S. 403–423] deutet Widersprüche in der Konstitution fast aller Figuren der ›Königin Sibille‹ als Ersatz für lineare Problemfaltungen: Widersprüchliche Figuren wie der trotzige König spiegeln die Schiefelage der problematischen Handlung; die Widersprüche in den Helferfiguren des treuen Wilden und guten Kriminellen bedienen das Muster der zuverlässig paradoxen Hilfe. Traditionelle Typen der Chanson de geste-Tradition werden unterlaufen. Wenn narrativ funktionslose Widersprüche

unaufgelöst bleiben, setzt das im experimentellen Erzählen der ›Königin Sibille‹ zusätzliche ästhetische Reize.

Stephan Müller [›Siegfrieds Weg ins 18. Jahrhundert. Zur Genese einer gebrochenen Biographie besonders am Beispiel von Christian Wilhelm Kindleben: ›Der gehörnte Siegfried. Ein Volksroman‹ (1783)«, S. 425–452] beschreibt vor allem am Beispiel von Christian Wilhelm Kindlebens ›Der gehörnte Siegfried. Ein Volksroman‹ (1783) die Rezeption von Heldensagenstoffen als intertextuelle (diachron jeweils unterschiedliche) Arbeit an den Widersprüchen der Nibelungensage. Bei Kindleben wird die Widersprüchlichkeit der Siegfriedfigur und ihrer ›Erziehung‹ zum Medium der Kritik an der Pädagogik der Aufklärung.

In den Beiträgen zeigt sich die Vielgestaltigkeit von Widerspruchsphänomenen im Bereich der Figurengestaltung: Im Text begegnen Widersprüche zwischen verschiedenen Zuschreibungen innerhalb eines Figurenprofils; Spannungen zwischen Figur und Plot, Figur und Szene oder Script, Figur und Thema; weitere Widersprüche ergeben sich im Kontext von Diskursen, Quellen, (Sagen-)Wissen, Gattungserwartungen. Plot und thematische Funktionen bestimmen (teilweise auf unterschiedliche Weise widersprüchlich) die Figurendarstellung; gleichwohl kann Glaubwürdigkeit hergestellt werden, vor allem innerhalb jeweils einer Szene. Dem Szenenbezug stehen zugleich komplementär und potentiell widersprüchlich die thematisch-semantischen Zusammenhänge des Einzeltextes, die transtextuelle Dimension vieler Figuren und der Rekurs auf textexterne Diskurse entgegen. Vielfach kann Widersprüchlichkeit auf ihre Weise zu einer (alteritären) Kohärenz in der Textstruktur beitragen. Nach der Vermittlung zwischen dominierendem Plot, Script, Thema einerseits und der ›Personhaftigkeit‹ intentional handelnder literarischer Figuren auch in vormodernen Texten andererseits ist weiter zu fragen. In Abgrenzung zwischen ›widersprüchlichen‹, ›runden‹, ›schwierigen‹, ›hybriden‹ oder ›gebrochenen‹ Figuren, zwischen Widersprüchlichkeit und Plausibilitäts-

oder Kohärenzproblemen ist die Begrifflichkeit weiter zu schärfen. Weiterzudenken bleiben insbesondere die textualitätstheoretische Konzeptualisierung des Widersprüchlichen als figurennarratologischer Kategorie und grundsätzlich die Frage einer für die Spezifika vormoderner Erzähltexte adäquaten und operationalisierbaren – Anregungen der kognitiven und strukturalistischen Figurennarratologie wie der historischen Anthropologie integrierenden – historischen Narratologie von (widersprüchlichen) Figuren. Auch nach möglichen Unterschieden zwischen (modernen) komplexen, gerade durch ihre Widersprüchlichkeit mimetisch plausiblen Charakteren und vormodernen – in ihrer textuellen ›Gemachtheit‹ – widersprüchlichen Figuren ist weiterzufragen, wengleich die Analysen durchaus darauf deuten, dass Epochenklischees zu reflektieren und teilweise zu revidieren sein dürften.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Gottfried von Straßburg: *Tristan und Isold*, hrsg. von Walter Haug/Manfred Günter Scholz. Mit dem Text des Thomas, hrsg., übers. und komm. von Walter Haug, 2 Bde., Berlin 2011 (Bibliothek des Mittelalters 10–11).
- Hartmann von Aue: *Gregorius*, in: Hartmann von Aue: *Gregorius*. Der arme Heinrich. Iwein, hrsg. und übers. von Volker Mertens, Frankfurt a. M. 2004 (Bibliothek des Mittelalters 6), S. 9–227.
- Historia von D. Johann Fausten. Text des Druckes von 1587. Kritische Ausgabe, hrsg. von Stephan Füßel/Hans Joachim Kreutzer, Stuttgart 1999.
- Konrad von Würzburg: *Trojanerkrieg und die anonym überlieferte Fortsetzung*. Kritische Ausgabe von Heinz Thoelen/Bianca Häberlein, Wiesbaden 2015 (Wissensliteratur im Mittelalter 51).
- Kudrun. *Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch*, hrsg., übers. und komm. von Uta Störmer-Caysa, Stuttgart 2010.
- Das Nibelungenlied und die Klage. Nach der Handschrift 857 der Stiftsbibliothek St. Gallen. *Mittelhochdeutscher Text, Übersetzung und Kommentar*, hrsg. von Joachim Heinzle, Berlin 2013.



- Rudolf von Ems: Alexander. Ein höfischer Versroman des 13. Jahrhunderts, hrsg. von Victor Junk, 2 Bde., Leipzig 1928/1929 (Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart 272/274) (Ndr. Darmstadt 1970).
- Thüring von Ringoltingen: Melusine. In: Romane des 15. und 16. Jahrhunderts, nach den Erstdrucken mit sämtlichen Holzschnitten hrsg. von Jan-Dirk Müller, Frankfurt a. M. 1990 (Bibliothek der Frühen Neuzeit 1), S. 9–176.
- Wolfram von Eschenbach: Parzival. Studienausgabe. Mittelhochdeutscher Text nach der 6. Ausgabe von Karl Lachmann. Übersetzung von Peter Knecht. Einführung zum Text von Bernd Schirok, Berlin/New York 1998.

### **Sekundärliteratur**

- Baisch, Martin: Orgeluse – Aspekte ihrer Konzeption in Wolframs von Eschenbach ›Parzival‹, in: Haas/Kasten 1999, S. 15–33.
- Brüggen, Elke: Irisierendes Erzählen. Zur Figurengestaltung in Wolframs ›Parzival‹, in: Ridder, Klaus [u. a.] (Hrsg.): Wolframs Parzival-Roman im europäischen Kontext. Tübinger Kolloquium 2012, Berlin 2014 (Wolfram-Studien 23), S. 333–357.
- von Contzen, Eva/Tilg, Stefan (Hrsg.): Handbuch Historische Narratologie, Stuttgart 2019.
- Dimpel, Friedrich Michael/Velten, Hans Rudolf (Hrsg.): Techniken der Sympathiesteuerung in Erzähltexten der Vormoderne: Potentiale und Probleme, Heidelberg 2016 (Studien zur historischen Poetik 23).
- Federow, Anne-Katrin [u. a.] (Hrsg.): Brüchige Helden – Brüchiges Erzählen. Mittelhochdeutsche Heldenepeik aus narratologischer Sicht, Berlin/Boston 2017 (Texte und Studien zur mittelhochdeutschen Heldenepeik 11).
- Friedrich, Udo: Menschentier und Tiermensch: Diskurse der Grenzziehung und Grenzüberschreitung im Mittelalter, Göttingen 2009 (Historische Semantik 5).
- Fuchs-Jolie, Stephan: Hybride Helden: Gwigalois und Willehalm. Beiträge zum Heldenbild und zur Poetik des Romans im frühen 13. Jahrhundert, Heidelberg 1997 (Frankfurter Beiträge zur Germanistik 31).
- Gerok-Reiter, Annette: Tradition und Transformation. Polyphone Wissensfigurationen in der ›Historia von D. Johann Fausten‹, in: KulturPoetik 11 (2011), S. 1–20.
- Glauch, Sonja: Keine Poetik des Widerspruchs – aber Poetiken des Paradoxen und fehlende Aufmerksamkeit gegenüber logischer Inkohärenz, in: Lienert 2019a, S. 21–42.
- Haas, Alois M./Kasten, Ingrid (Hrsg.): Schwierige Frauen – schwierige Männer in der Literatur des Mittelalters, Frankfurt a. M. [u. a.] 1999.

- Haferland, Harald: Mündlichkeit, Gedächtnis und Medialität. Heldendichtung im deutschen Mittelalter, Göttingen 2004.
- Haferland, Harald: Psychologie und Psychologisierung: Thesen zur Konstitution und Rezeption von Figuren. Mit einem Blick auf ihre historische Differenz, in: Kragl/Schneider 2013, S. 91–117.
- Heckel, Susanne: *die wibes missewende vlôch* (113,12). Rezeption und Interpretation der Herzloyde, in: Haas/Kasten 1999, S. 35–52.
- Huber, Christoph: Brüchige Figur. Zur literarischen Konstruktion der Partonopier-Gestalt bei Konrad von Würzburg, in: Meyer/Schiewer 2002, S. 283–308.
- Jackson, Timothy R.: Typus und Poetik. Studien zur Bedeutungsvermittlung in der Literatur des deutschen Mittelalters, Heidelberg 2003 (Beiträge zum Euph. 45).
- Jannidis, Fotis: Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie, Berlin/New York 2004 (Narratologia 3).
- Jannidis, Fotis: Art. Character, in: Hühn, Peter [u. a.] (Hrsg.): *The living handbook of narratology*, Hamburg 2011, rev. 2014 ([online](#)).
- Köbele, Susanne/Frick, Julia (Hrsg.): *wildeckeit*. Spielräume literarischer *obscuritas* im Mittelalter. Zürcher Kolloquium 2016, Berlin 2018 (Wolfram-Studien 25).
- Köppe, Tilmann/Kindt, Tom: *Erzähltheorie. Eine Einführung*, Stuttgart 2014.
- Kragl, Florian: Höfische Bösewichte? Antagonisten als produktive Systemfehler im mittelalterlichen Roman, in: *ZfDA* 141 (2012), S. 37–60.
- Kragl, Florian: Paradoxon und Pointe. Poetiken des Widerspruchs bei Chrétien und Wolfram, in: Lienert 2019a, S. 155–199.
- Kragl, Florian/Schneider, Christian (Hrsg.): *Erzähllogiken in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Akten der Heidelberger Tagung vom 17. bis 19. Februar 2011*, Heidelberg 2013 (Studien zur historischen Poetik 13).
- Lienert, Elisabeth: *Geschichte und Erzählen. Studien zu Konrads von Würzburg ›Trojanerkrieg‹*, Wiesbaden 1996 (Wissensliteratur im Mittelalter 22).
- Lienert, Elisabeth: Aspekte der Figurenkonstitution in mittelhochdeutscher Heldenepik, in: *PBB* 138 (2016), S. 51–75.
- Lienert, Elisabeth: Widerspruch als Erzählprinzip in der Vormoderne? Eine Projektskizze, in: *PBB* 139 (2017), S. 69–90.
- Lienert, Elisabeth: *wildeckeit* und Widerspruch. Poetik der Diskrepanz bei Konrad von Würzburg, in: Köbele/Frick 2018, S. 323–341.
- Lienert, Elisabeth (Hrsg.): *Poetiken des Widerspruchs in vormoderner Erzählliteratur*, Wiesbaden 2019a (Contradiction Studies).
- Lienert, Elisabeth [2019b]: Einleitung, in: Dies. 2019a, S. 1–19.
- Lienert, Elisabeth: Widersprüche in heldenepischem Erzählen, in: *PBB* 141 (2019c), S. 225–259.
- Lienert, Elisabeth [2019d]: Tagungsbericht – Widersprüchliche Figuren in vormoderner Erzählliteratur – Bremen, 19.–21. September 2019 ([online](#)).

- Lienert, Elisabeth: Idealisierung und Widerspruch. Zur Figurenkonstitution von Rudolfs von Ems Alexander, in: Krotz, Elke [u. a.] (Hrsg.): Rudolf von Ems. Beiträge zu Autor, Werk und Überlieferung, Stuttgart 2020a (ZfA Beihefte 29), S. 103–116.
- Lienert, Elisabeth: Kriemhild im 21. Jahrhundert. Variationen über eine widersprüchliche Figur, in: Bennewitz, Ingrid/Goller, Delef (Hrsg.): *altiu maere* heute. Die Nibelungen und ihre Rezeption im 21. Jahrhundert. Bamberg 2020b [im Druck].
- Martínez, Matías: Art. Figur, in: Ders. (Hrsg.): Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte, Stuttgart/Weimar 2011, S. 145–150.
- Martínez, Matías/Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie, 11., überarb. und aktualisierte Aufl., München 2020.
- Meyer, Matthias: Struktur und Person im Artusroman, in: Wolfzettel, Friedrich (Hrsg.): Erzählstrukturen der Artusliteratur. Forschungsgeschichte und neue Ansätze, Tübingen 1999, S. 145–163.
- Meyer, Matthias: Widersprüchliche Figuren – Figuren des Widerspruchs in der späthöfischen Epik, in: Lienert 2019a, S. 219–235.
- Meyer, Matthias/Schiewer, Hans-Jochen (Hrsg.): Literarische Leben. Rollenentwürfe in der Literatur des Hoch- und Spätmittelalters, Tübingen 2002 (Festschrift Volker Mertens).
- 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.
- Münkler, Marina: Narrative Ambiguität. Die Faustbücher des 16. bis 18. Jahrhunderts, Göttingen 2011a.
- Münkler, Marina: Semantische Kohärenz, narrative Inkohärenz. Zum Problem textueller Strukturen und Erzählformen am Beispiel der Faustbücher, in: Kellner, Beate [u. a.] (Hrsg.): Erzählen und Episteme. Literatur im 16. Jahrhundert, Berlin/New York 2011b, S. 91–123.
- Münkler, Marina: Narrative Ambiguität: Semantische Transformationen, die Stimme des Erzählers und die Perspektiven der Figuren. Mit einigen Erläuterungen am Beispiel der ›Historia von D. Johann Fausten‹, in: Auge, Oliver/Witthöft, Christiane (Hrsg.): Ambiguität. Formen zeitgenössischer Reflexion und interdisziplinärer Rezeption, Berlin/Boston 2016 (TMP 30), S. 113–156.
- Phelan, James: Reading People, Reading Plots. Character, Progression, and the Interpretation of Narrative, Chicago/London 1989.
- Philipowski, Katharina: Figur – Mittelalter / Character – Middle Ages, in: von Contzen/Tilg 2019, S. 116–128.
- Platz-Waury, Elke: Art. Figur, in: RLW I (1997), S. 587–589.

- Reuvekamp, Silvia: Hölzerne Bilder – mentale Modelle? Mittelalterliche Figuren als Gegenstand einer historischen Narratologie, in: *Diegesis* 3.2 (2014), S. 112–130 ([online](#)).
- Reuvekamp, Silvia: Figur – Frühe Neuzeit, in: von Contzen/Tilg 2019, S. 129–137.
- Šahinović, Amina: Ehe, *minne*, Schuld. Widersprüche in Hartmanns ›Gregorius‹, in: Lienert 2019a, S. 129–143.
- 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: Schwieriges Erkennen. Personenidentifizierung in der mittelhochdeutschen Epik, Berlin 2008 (MTU 135).
- Schulz, Armin: Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive. Studienausgabe, 2., durchges. Aufl. hrsg. von Braun, Manuel [u. a.], Berlin 2015.
- Schulze, Ursula: Siegfried – ein Heldenleben? Zur Figurenkonstitution im ›Nibelungenlied‹, in: Meyer/Schiewer 2002, S. 669–689.
- Stock, Markus: Figur. Zu einem Kernproblem historischer Narratologie, in: Haferland, Harald/Meyer, Matthias (Hrsg.): Historische Narratologie. Mediävistische Perspektiven, Berlin/New York 2010 (TMP 19), S. 187–203.
- Störmer-Caysa, Uta: Schwarze Segel und genähte Kreuze. Wie Erzähler bewerten und ihre Hörer widersprechen lassen, in: Lienert 2019a, S. 63–90.
- Warning, Rainer: Poetische Konterdiskursivität. Zum literaturwissenschaftlichen Umgang mit Foucault, in: Ders.: Die Phantasie der Realisten, München 1999, S. 313–345.
- 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 19), S. 273–284.

### **Anschrift der Autorin:**

Prof. Dr. Elisabeth Lienert  
Universität Bremen, Fachbereich 10  
Universitäts-Boulevard 13  
28359 Bremen  
E-Mail: [elienert@uni-bremen.de](mailto:elienert@uni-bremen.de)



*Florian Kragl*

## Runde Figuren im epischen Erzählen?

Zu einigen widersprüchlichen Gesten bei Vergil (mit einem Seitenblick auf den mittelalterlichen Eneasroman)

*Abstract.* Gegenstand des Beitrags sind widersprüchliche Figuren in Vergils ›Aeneis‹. Diese Widersprüche, die vorrangig über Gesten der Figuren gleichsam sichtbar werden, sind, zum einen und aus mediävistischer Warte, aufschlussreich, weil sie durchaus – und anders als im mittelalterlichen, ›vormodernen‹ Erzählen – komplexe Charaktere formen bzw. ein entsprechendes Rezeptionsangebot machen. Zum anderen und aus generischer Perspektive provozieren sie Überlegungen zu den Möglichkeiten und Grenzen epischen Erzählens. Literarhistorisch signifikant ist die sehr effektive Tilgung dieser Art Widersprüche im mittelalterlichen Eneasroman.

»Widersprüchliche Figuren in vormoderner Erzählliteratur sind keine komplexen oder ›runden‹ Charaktere. Ihre Widersprüche resultieren aus nicht-identitärer, a-psychologischer, bisweilen transtextueller Figurenkonstitution.« So hob die Ausschreibung unserer Tagung an, und der Fall, den ich vorstellen möchte, bestätigt diese These auf den ersten Blick. Gehen soll es um einige Gesten (wie Lächeln oder Blicke) in Vergils ›Aeneis‹, die handlungs- und figurenlogisch Widersprüche ins poetische Gefüge eintragen, die aber durchaus dazu einladen, die über weite Erzählstrecken ›flachen‹ epischen Figuren zu ›plastischen‹ auszubuchten. Insofern man die ›Aeneis‹ vormodern selten nennt, trage ich damit Eulen nach Athen. Insofern aber die Deutung dieser Widersprüche als ›Abrundung‹ epischer

Figuren ihrerseits das generische und teils auch das axiologische Konzept der ›Aeneis‹ stört – also weitere Widersprüche provoziert –, reichen diese Widersprüche über das Phänomen der Figurenpsychologie hinaus. Sie laden ein zu Reflexionen über generische Dispositionen (›runde‹ Figuren und ›episches‹ Erzählen) sowie über axiologische Schieflagen (Verschattung der Protagonistenseite) und damit über zentrale Fragen der vergilischen Erzählweise.

Literarhistorisch spektakulär oder zumindest aufschlussreich sind diese vergilischen Widersprüche, weil sie in den Eneasromanen des 12. Jahrhunderts mit großer Konsequenz und verblüffender erzählerischer Effizienz getilgt werden. Dass sich dabei just das sogenannte ›vormoderne‹ oder ›mittelalterliche‹ Erzählen als widerspruchsfreier oder widerspruchsabstinner erweist als das kanonische römische Epos, führt auf grundlegende Probleme und Paradoxien der literarhistorischen Modellierung rund um die Begriffe Antike, Mittelalter, Vormoderne und Moderne hin. Daneben provoziert die Sache theoretische Überlegungen zur methodischen Kapazität des Begriffs ›Widerspruch‹, namentlich zur Relation der Begriffe Widerspruch, Erzählfehler und poetischer Reiz.

## 1. Jupiters Lächeln und die Begründung des Unvermeidbaren

Vergils ›Aeneis‹ (Text und Übersetzung zitiert nach der Ausgabe Binder) beginnt mit dem Beinahe-Scheitern des trojanisch-römischen Projekts. Ein Seesturm verschlägt Aeneas und seine Troer übers Meer, ein Schiff kentert, andere stranden mehr unglücklich als glücklich, die Lage ist prekär. Hinter dem Anschlag steckt Juno, die Aeolus entsprechend aufgehust hat, und wäre nicht Neptun, der dem Sturm ein Ende bereitet, wäre nichts weiter zu erzählen. Am Strand sammeln sich die Überlebenden, man sucht Nahrung, Aeneas muntert die Mannschaft mit einer Rede auf, die jene Hoffnungen spenden soll, die ihm selbst, der wie stets in Sorgen befangen ist, abhandengekommen scheint (I,1–222).

Plötzlich wechselt, noch vor dem Geschick, die Szene: Kaum dass die Troer ihre Klage beendet haben – der Text vermeidet Gleichzeitigkeit und stellt das eine Geschehen auf Pause, um sich dem anderen zuzuwenden –, blickt Jupiter *aethere summo* (›vom hohen Himmel‹; I,223) auf das Meer, die Schiffe, die Küste, die Völker, kurz: metonymisch auf die Welt der Menschen, hält dann aber *vertice caeli* (›am höchsten Punkt des Himmels‹; I,225) inne und richtet seine Augen auf das Reich Libyen; er ist besorgt (*talis iactantem pectore curas*; I,227). In dieser Verfassung spricht ihn Venus *tristior* (I,228), traurig – vielleicht: ›trauriger noch‹ (nämlich als er)<sup>1</sup> – an, ihrerseits die (glänzenden) Augen voll der Tränen, ohne dass man erführe, in welchem Rahmen sie dies tut, wie man sich diese Interaktion vorzustellen hätte, ob sie die ganze Zeit über schon bei ihm ist oder ob sie jetzt erst an ihn herantritt. Was sie sagt, folgt einer klaren Strategie: Sie will die Troer aus der Juno-verschuldeten Misere befreien, das heißt, sie in Richtung des verheißenen neuen Reichs Italien weiterbringen. Venus lässt kaum ein rhetorisches Register ungenützt, um dieses Ziel zu erreichen (die gesamte Rede: I,229–253).<sup>2</sup>

Einer respektvollen, ehrfürchtigen Anrede (*captatio benevolentiae*) an den blitzeschleudernden Herrscher über Menschen und Götter – *O qui res hominumque deumque / aeternis regis imperiis et fulmine terras* (›Der du die Geschicke der Menschen und Götter mit ewiger Macht lenkst und mit dem Blitzstrahl schreckst‹; I,229f.) – folgt die rhetorische Frage, was denn ihr Aeneas (*meus Aeneas*; I,231), was die Troer sich gegen Jupiter zu Schulden hätten kommen lassen, dass ihnen wegen Italien nun der ganze Erdkreis verschlossen bleibt. (Natürlich nichts, jedenfalls nicht gegen Jupiter.) Dann die Erinnerung an das Versprechen Jupiters, dass die Troer einst als Römer die Welt beherrschen würden, und abermals die eindringliche, abermals latent rhetorische (nämlich auf eine Zurückweisung der Proposition gerichtete) Frage: *quae te, genitor, sententia vertit?* (›Welcher Gedanke, Vater, hat dich umgestimmt?‹ I,237). Dass sie, die gerade noch von ›ihrem‹ Aeneas gesprochen hat, nun Jupiter als *genitor* anspricht, hält



die Verwandtschaftsbindungen präsent, ohne sie plump und direkt zu adressieren. Eine dritte Frage wird von Venus vorbereitet mit dem Hinweis darauf, dass hier ein Abkommen gebrochen zu werden droht: Schließlich hätte sie sich mit dem Fall Trojas abfinden können, wenn sie das vergangene Geschick mit der aussichtsreichen Zukunft verrechnen durfte (*fatis contraria fata rependens*; I,239). Doch nun verfolgt das immergleiche Geschick die *viros tot casibus actos* (>schon von so viel Unheil heimgesuchten Männer<; I,240). *Quem das finem, rex magne, laborum?* (>Welches Ende setzt du, großer König, den Qualen?< I,241).

Der rhetorische Aufbau des Redeteils ist raffiniert. Der dreifachen Anrede entspricht ein dreifacher Vorwurf, der dreimal in Fragen mündet, die so gesprochen sind, dass sie ihre Antworten schon in sich tragen. Der allmächtige Weltenherrscher wird daran erinnert, dass die Troer sich des Frevels gegen ihn nicht schuldig gemacht hätten und dass ihr Schicksal ein unverdientes ist. Der Vater wird gefragt, was ihn dazu bewogen habe, sein gegebenes Versprechen zu brechen. Der König aber wird aufgefordert, das Leid zu beenden, das die Troer ungerechterweise erleiden. Die Vorwürfe formieren insofern eine klassische Klimax, als die gebotenen Erklärungen für die *fata* der Troer immer mehr vom Ungerechtfertigten zum schlicht Ungerechten, ja hin zum Vertragsbruch sich steigern – göttliche Sympathie, göttliches Versprechen, göttlicher Kuhhandel um Troja –, während der Angesprochene – als Gott, Vater, König – lexematisch immer konkreter in die Pflicht genommen wird, gegen das schicksalshafte Unrecht vorzugehen. Dass Venus womöglich ganz genau weiß, dass sie mit ihren scheinbaren Anschuldigungen offene Türen bei ihm einrennt, gibt der rhetorischen Strategie die rechte Schärfe. Die drei Fragen wollen, gegen die Wortebene, nicht einen echten Diskurs initiieren, sondern sie sind dazu gedacht, den Angesprochenen besonders dringlich daran zu gemahnen, dass Handlungsbedarf besteht. Die Argumentation ist nicht auf Persuasion aus – denn dann könnte die Offenheit und Aggressivität der vorgebrachten Vorwürfe kontraproduktiv sein –, sondern auf Engagement. Dass Jupiter im Grunde

mit ihr einer Meinung ist und sein muss, weiß Venus schon zuvor; dass sie ihn nicht fragt, ob, sondern nur welches Ende er der Misere der Troer setzen wird, spiegelt diese Überzeugung.

Aus dieser rhetorischen Strategie mag sich gesprächslogisch auch der Anlass dafür herleiten, dass Venus die Dringlichkeit und Notwendigkeit einer Intervention in der zweiten Hälfte ihrer Rede mit einem Vergleich begründet. Sie erinnert beispielhaft (und dies durchaus im Sinne der klassischen Rhetorik: Quintilian 5, 11, 6; vgl. Austin 1971, S. 89) an den Troer Antenor, dem ebenfalls die Flucht glückte, der aber inzwischen längst eine Kolonie in Patavium gründen konnte: *nunc placida compostus pace quiescit* (›nun genießt er in Ruhe den ungetrübten Frieden‹; I,249).

nos, tua progenies, caeli quibus adnuis arcem,  
navibus (infandum!) amissis, unius ob iram  
prodimur atque Italis longe disiungimur oris.  
Hic pietatis honos? Sic nos in sceptris reponis?  
(›Aeneis‹, I,250–253)

Wir, deine Nachkommen, denen du die Feste des Himmels verheißt, werden nach dem Verlust der Schiffe – wie abscheulich – wegen des Zornes einer einzigen Gottheit preisgegeben und fernab von Italiens Küste gehalten. Ist das der Lohn für fromme Gesinnung? Setzt du uns so wieder in die Herrschaft ein?

In diesen letzten Versen der Venusrede ist die gesamte Argumentation effektiv gebündelt (›a dramatic flourish [...] four direct and passionate lines‹; Austin 1971, S. 97): Dass Antenor glückte, was Aeneas nicht gelingen will, ist *per se* unverhältnismäßig, dass Jupiter dies erlaubt, obwohl Aeneas der Sohn der Venus, mithin sein Enkel ist, verschärft die Sachlage familiär, nochmals erinnert Venus an das nicht gehaltene Versprechen und verschränkt die Verheißung *caeli ... arcem* wirkungsvoll mit dem Verlust von Schiffen. Erst jetzt deutet Venus, rhetorisch raffiniert und ohne Namen zu nennen (vgl. ebd., S. 89, 97), die Urheberin des Unheils an – *unius ob iram* –, doch nicht, um diese zu beschuldigen, sondern um Jupiters Tun oder Nicht-Tun infrage zu stellen: Unverhältnismäßig ist nicht nur, was Aeneas und seinen

Leuten geschieht; unverhältnismäßig ist auch, wie dabei die numinosen Verpflichtungen verrechnet werden. Dem Zorn einer einzigen stehen göttliche Verantwortung (darauf rekurriert die vorletzte Frage), göttliches Versprechen, göttlich verbürgtes Recht und die Blutsbande der Familie entgegen. Die bittere Ironie der beiden abschließenden Fragen krönt den rhetorischen Effekt.

Olli subridens hominum sator atque deorum,  
vultu, quo caelum tempestatesque serenat,  
oscula libavit natae, dehinc talia fatur:  
(>Aeneis<, I,254–256)

Ihr lächelt zu der Schöpfer der Menschen und Götter mit der Miene, die Himmel und Wetter aufheitert, küsst zärtlich die Tochter, dann spricht er so zu ihr:

Warum lacht oder lächelt Jupiter? Und warum tut er es just, unmittelbar nachdem ihm Venus, wenn man sie beim Wort nimmt, eine Tirade an Vorwürfen an den Kopf geschleudert hat? Argumentationslogisch ist diese Reaktion schwer zu erklären, ja widersprüchlich: Wenn Jupiter, was Venus sagt, als Anklage verstünde, wäre nicht Heiterkeit oder Lachen das Gebot der Stunde, sondern – was diesem Gott ja im Allgemeinen nicht fremd ist, schon wegen seines Attributs – Zorn. Dann freilich scheiterte die gesamte rhetorische Strategie der Venus, denn ihr Ziel ist es ja nicht, Jupiter für schuldig zu befinden und ihn auf diese Weise zu reizen, sondern sie strebt – wie gezeigt – offensichtlich ein Bündnis mit ihm an. Wenn aber die rhetorische Strategie von Venus Erfolg hätte, wäre – wenn man hier anthropologische Konstanz veranschlagen darf – abermals nicht heiteres Lachen zu erwarten, sondern dass Jupiter, auf dieselbe Weise von den jüngsten *fata* der Troer erschüttert wie Venus selbst, energisch in diese Geschicke eingreift und dafür Sorge trägt, dass Junos Attacken in die Schranken gewiesen werden. Dass dies nicht einfach würde, könnte Jupiter erahnen – auch im Bewusstsein um diese nach wie vor ungelöste, immer nur von Patt zu Patt weiter verschobene innergöttliche Konfliktsituation könnte ihm das Lachen im Halse stecken bleiben.

Warum lächelt Jupiter? Eine Erklärung, die die vorgenannten Irritationen nicht löst, sondern auflöst, ließe sich darin finden, dass man dieses Lachen nicht als eine psychodynamische Reaktion auf das zuvor von Venus Vorgebrachte begreift, sondern als einen gleichsam epischen Habitus, den der Götterkönig schon bei Homer (bes. ›Ilias‹ VIII,38; XV,47) hat.<sup>3</sup> Jupiter thront hier gleichsam als Menschen- und Göttervater, seine Macht ist unumstritten, er ruht als Weltenherrscher in sich selbst. Es wäre sein Lachen dann ein numinos-metaphysisches Lachen, das uns zeigte, dass die Wirrnisse und Drangsale, von denen Venus spricht und in denen sie selbst (mit Juno und vielen weiteren) befangen ist, ihn zwar vielleicht rühren, dass sie ihn aber nicht auf dieselbe Weise unmittelbar angehen wie die Menschen und die intrigenerprobten übrigen Götter. Er stünde über diesen humanen Verwicklungen, darum lächelte er, und darum auch wären ihm Reaktionen wie die eben hypothetisch beschriebenen wesensfremd.<sup>4</sup>

Es kostet freilich einige Mühe, ein dergestalt theoretisch umzirkeltes Lachen rezeptionsästhetisch wirksam werden zu lassen. Der Text scheint nichts zu tun, um dieser numinos-metaphysischen Vorstellung nachzugeben; im Gegenteil, er wirkt ihr entgegen. Dies liegt zuerst daran, dass mit der persuasiven, vor Pathos strotzenden Rede der Venus eben nicht die Vorstellung eines distanzierten Göttergesprächs aufgerufen wird, sondern vielmehr das Bild einer intriganten Szene, wo die eine Figur die andere dringend zu einer Handlung treiben will. Venus spricht nicht numinos-metaphysisch, sie bedient sich jener rhetorischen Strategien, die auch den Menschen zur Verfügung stehen. Damit ist eine Erwartungshaltung geschaffen, der das epische Lächeln eines Gottes durchaus nicht integral ist.

Dazu kommt, dass diese Erwartungshaltung von den drei kurzen Versen, die Jupiters physische Reaktion zeigen, in keiner Weise gebrochen wird. Vielmehr lässt der Text Jupiter unmittelbar an die Rede der Venus anschließen. Er agiert als der, den Venus angesprochen hat, und dies auch grob in der von ihr praktizierten Reihenfolge, nämlich zuerst als, wenn man so will, Urvater oder Ursprung der Menschen und Götter, dann aber eben

auch als (implizit) Vater, der seine (explizit) Tochter küsst. Auch die von Venus erwähnten Blitze werden nochmals aufgerufen, wenn Jupiter seine Tochter mit jener Miene küsst, mit der er den Himmel und die Stürme – hier wird man ans Gewitter denken – zu erheitern pflegt. Vielleicht reagiert diese Notiz sogar auf die im Raum stehende Gefahr, dass Jupiter die Rede der Venus eben doch als aggressive Attacke gegen sich selbst verstehen könnte, was Zorn und Gewitter auslösen könnte. Das Gegenteil ist der Fall: Im Raum der Metapher braut Jupiter nicht das Unwetter, sondern löst es, noch ehe es entstanden war, in heiteres Gewölk auf. Wir wissen nicht, ob die *nata*, die von Jupiter geküsst wird, durch ihn fokalisiert ist – dann würde er der rhetorischen Finte der Venus breit auf den Leim gehen –, oder ob dies nur aus auktorialem Mund gesprochen ist; dann hielte die Wortwahl immerhin rezeptionsseitig die Erinnerung an das wach, was Venus eben noch betrieben hatte. Das eine schließt das andere auch nicht aus (das ist ja das Wesen der Fokalisierung). Beides aber führt darauf hin, dass die Gesten, die Jupiter unternimmt, mit dem, was Venus zuvor sagt, sehr wohl, und sehr viel zu tun haben. Auch dass Vergil das Motiv des heiter-lachenden Göttervaters erheblich intensiviert – bei Homer ist es eben nur das Lächeln, ohne Küsse, ohne heitere Miene –, entfremdet es seiner numinosen Topik. (Dass diese, oft psychologisierende, Verfremdung homerischen Materials bei Vergil immer wieder begegnet, mag zeigen, dass es sich um sehr gezielte Operationen handelt; vgl. Heinze [1915/1965, S. 255–260], der darin ein wesentliches Charakteristikum der ›Aeneis‹ erkennt.)

Warum lächelt Jupiter? Die Anbindung der Reaktion an die Venus-Rede und die Deutlichkeit seiner Reaktion – *subridens, serenat, oscula libavit* – stellt einen rezeptionsästhetischen Freibrief aus, die von der Rede der Venus angestoßenen psychologisierenden Logiken – denn Rhetorik zielt auf psychischen Effekt – weiter zu verfolgen. Aber warum lächelt er? Wir wissen von Jupiter, wenn wir uns den Gott als menschliche Person ausmalen, dass er vorher schon die Welt im Allgemeinen und das Geschehen vor und an der libyschen Küste angeschaut hat, dass er dabei vielleicht *tristis* war,

wenn der Komparativ *tristior*, der Venus beschreibt, ihn zum Vergleichsobjekt nimmt. Und wir können aus dem rhetorischen Glanzstück (emotional und theatralisch nennt es Austin 1971, S. 98), das Vergil seine Venus sprechen lässt, ableiten, dass sie ihren Vater für ihre Sache noch weiter einnehmen möchte, als er es ohnehin schon ist, und dass sie von ihm jene Sicherheiten garantiert und ausgehandelt sehen möchte, die sie für Aeneas und seine Leute behauptet und verlangt. Warum lächelt er?

Man kann sich verschiedene psychodynamische Prozesse zurechtlegen, um dieses Lächeln zu erklären. Eine Option liegt darin, die in dieser Textstelle von Venus und Erzähler so sehr betonte Souveränität des Vatergottes weiter zu verfolgen. Warum soll jener Jupiter, von dem sich Venus – alle rhetorischen Finten beiseitegelassen – schlicht einen Gefallen wünscht, nicht zugleich ein Vater sein, der ganz genau erkennt, was seine Tochter von ihm will, der realisiert, welchen rhetorischen Aufwand sie betreibt, um ihn sich geneigt zu machen, der vielleicht stolz darauf ist, wie geschickt sie daherredet, der längst weiß – nämlich ehe sie überhaupt darum gebeten hat –, dass er ihr diesen Gefallen wird erfüllen wollen und müssen, und der auf ihre Forderung so gelassen und freundlich, ja eben: heiter reagiert, weil er seine Tochter liebt (er küsst sie<sup>5</sup>), weil er ihr nichts abschlagen kann, schon gar nicht aber jenes, was er vielleicht selbst latent betreibt.

Das Lächeln wäre dann ein ironisches, Lächeln über die Mühe, die sie sich gibt, ein Lächeln über das rhetorische Pathos, dessen sie sich bedient, um ihren Wunsch für einen weltgewaltigen auszugeben, ein Lächeln auch, das sich daraus speist, dass er sie durchschaut: das gelassene Lächeln eines, der sich überlegen wähnt.<sup>6</sup> Aber die Ironie dieses Lächelns ist keine destruktive, die Venus bloßstellte, sondern eine sanfte, die wirkungsästhetisch eine nachgerade rührende Vater-Kind-Szene installiert (in Ansätzen: Austin 1971, S. 90). Die Rührung bezieht ihre Wirkung aus dem steilen Vater-Kind-Gefälle, das die Interaktion der Figuren in dieser Szene ausmacht, aber es geht dieses Gefälle paradoxerweise nicht zu Lasten der Figuren, sondern zu deren Gunsten. Nicht minder paradox wäre die

Funktionalität der rhetorischen Strategie, die Venus fährt und die von dieser Rührseligkeit zugleich ruiniert und stabilisiert wird: Die pathetische Rede ist von Erfolg gekrönt, nicht weil die rhetorischen Techniken so eindringlich wirken, sondern weil das Pathos erkannt und bloßgestellt wird. Jupiter ist überzeugt, weil Venus ihn gerade nicht überzeugen konnte. Wenn lebensweltliche Analogien erlaubt sind: Das ist eine Art des Umgangs, wie man sie vor allem zwischen Eltern und noch sehr kleinen Kindern laufend beobachten kann.

Niemand steht unter Zwang, die Szene auf genau diese Weise psychologisierend zu deuten, und gewiss wären andere Optionen denkbar, auf die Irritation, die Jupiters Reaktion bereithält, zu reagieren. Zwei davon bringt schon Servius in seinem Vergil-Kommentar:

SVBRIDENS laetum ostendit Iovem et talem qualis esse solet cum facit serenum; poetarum enim est elementorum habitum dare numinibus, ut supra de Neptuno dictum est. [Ennius ›Iuppiter hic risit tempestatesque serенаe riserunt omnes risu Iovis omnipotentis«. aut certe risit intellegens Iunonis dolos oblique accusari a Venere, ut est ›quae te, genitor, sententia vertit‹ et ›unius ob iram prodimur‹, sicut alibi ›atque dolis risit Cytherea repertis‹]. (Serv. A. I,254)<sup>7</sup>

*subridens* zeigt einen fröhlichen Jupiter, wie er es gewöhnlich ist, wenn er klares Wetter wirkt; es ist nämlich Eigenheit der Dichter, den Gottheiten den Habitus der Elemente zu geben, wie oben zu Neptun gesagt ist. Ennius: ›Hier lachte Jupiter, und das ganze heitere Wetter lachte mit dem Lachen des allmächtigen Jupiter.‹ Oder er lachte freilich im Bewusstsein darüber, dass Venus sich indirekt über Junos List beschwert hat, so wie bei ›was hat dich, Erzeuger, von dem Entschluss abgebracht‹ und ›wegen des Zorns einer einzigen werden wir preisgegeben‹ – so wie an anderer Stelle: ›und Cytherea (Venus) lachte, als sie die List sich erdacht hatte.‹

*subridens* kann Jupiters Laune anzeigen, zumal es zum Dichtergeschäft gehöre, (auch) den Göttern einen *habitus* (›Gehabe, Haltung, Stellung, Zustand, Stimmung‹) – allerdings der Elemente – zu geben; es kann auch darauf hindeuten, dass Jupiter die Listen der Juno, die Venus nur verhalten anklagt, durchschaut und die Andeutung versteht (die von Servius beige-

brachte Vergleichsstelle mit dem Lächeln der Venus ist weiter unten besprochen).

Insofern die Notizen des Servius kaum über die Wortebene hinausgehen, greifen sie kürzer als die oben vorgeschlagene Deutung, wenn sich auch seine zweite Deutung, was den Aspekt des heiteren Durchschauens betrifft, mit der obigen durchaus eng berührt.

Die Art, wie die Reaktion Jupiters auf die Rede der Venus Bezug nimmt, ist gesprächs- und figurenlogisch widersprüchlich. Dieser Widerspruch hat allerdings poetisches Potential: Er treibt das Publikum – spätestens seit Servius – ins Nachdenken über die Götterfiguren selbst, und es ist (jedenfalls heute) ein Leichtes, die widersprüchliche Reaktion mit der Kontingenz menschlichen Gesprächs- und Sozialverhaltens zu verrechnen; die Götterfiguren gewinnen dann aus dieser Widersprüchlichkeit Plastizität. Wer sich hingegen dieser Rezeptionsweise verweigert, dem muss das Lächeln Jupiters als Reaktion auf die wüst-pathetische Anklagerede seiner Tochter als unglücklich installierter, im Gesprächs- und Handlungskontext reichlich absurder Göttertopos erscheinen.

## 2. Epos und Roman

Es wäre dies nicht weiter auffällig, wenn man sich mit Vergils ›Aeneis‹ nicht in einem generischen Kontext befände, dem solche Einbrüche der *conditio humana* wenn nicht wesensfremd, so doch immerhin poetisch riskant sein müssten. Der Abgrund, der sich mit dieser kleinen Szene auftut, ist ja kein kleiner: Schon dass es diesen Diskurs der Götter überhaupt braucht, kratzt an ihrer numinosen Qualität. Man könnte schließlich auch erwarten, dass gilt, was einmal göttlich abgemacht ist. Aber das ist vielleicht nur der neuzeitliche Rückblick auf eine Götterwelt, der dieser monotheistische Absolutismus alteritär und in der gewandtere Götter die Norm waren. Spätestens mit der pathetischen Rhetorik der Venus aber begibt sich zumindest diese auf das Niveau menschlicher Rede, was auch



die gefassten Ratschlüsse noch weiter unterläuft: Die Rede setzt mehr auf den rhetorischen Effekt als aufs sachliche Argument. Dass dann noch nicht einmal die göttliche Rhetorik als solche greift, sondern sie ihre Geltung daraus gewinnt, dass sie durchschaut wird, schlägt dem Fass den letzten Boden aus. An *dissimulatio* ist diese Szene – wenn man der figurenpsychologischen Verlockung rezeptionsästhetisch nachgibt – sowohl aufseiten von Venus als auch aufseiten von Jupiter schwerlich zu überbieten, hier regiert nicht numinoser Glanz, hier regiert der Schein.

Das behauptete generische Problem wird deutlich, wenn man die Funktionalität dieser kleinen Szene verrechnet mit den Regularitäten, denen das epische Erzählen im Allgemeinen und jenes Vergils im Besonderen unterworfen ist. Man kann sich hier durchaus auf die Forschung des früheren und mittleren 20. Jahrhunderts und ihre Versuche berufen, das epische Erzählen (in Abgrenzung zum Romanerzählen) theoretisch zu fassen, zumal diese Versuche nicht selten beim antiken Epos ihren Ausgang nehmen. Das Epos ist dann bekanntlich – formal betrachtet – eine Verserzählung von – quantitativ besehen – größerem Umfang, bei der – aus thematischer und normativer Perspektive – »die hohe Stilebene mit dem hohen Gegenstand (Götter, Helden usw.) korreliert« (Fromm 1997, S. 481). Es repräsentiert einen gewissermaßen statischen Zustand menschlicher Sozietät; Lukács nannte dies eine »in sich geschlossene Lebenstotalität« (nach ebd.).

Brachialdefinitionen dieser Art ist zu eigen, dass sie sich mit dem Blick auf den konkreten poetischen Text ohne viel Aufhebens widerlegen lassen. Nicht minder charakteristisch für sie ist, dass sie aufs Große und Ganze gesehen doch Wesentliches beschreiben. Sie mögen nicht in jener Abso-luteheit gelten, wie die Definitionen es nahelegen, aber *cum grano salis* passt, was Lukács (2009), Bachtin (1989) und andere gesehen haben, sehr gut zu einem Text wie Vergils ›Aeneis‹ einschließlich seiner Vor- und Nachfahren in der europäischen Literaturgeschichte (Clark 1900). Dies gilt gerade auch für die Höhe der Stilebene, die Erhabenheit des Gegenstands und die damit verbundene ›epische Totalität‹ der poetisch entworfenen Welt, die in gegen-

seitiger Abhängigkeit befangen sind: Ein gravitatischer Stil entspricht der Bedeutsamkeit des Gegenstands (die Götter, die Helden; bei Vergil auch das politische Anliegen eines Nationalepos); und sowohl die Höhe des Stils als auch die Erhabenheit des Gegenstands nähmen Schaden, trüge man sie durch eine gleichsam romanhafte Erzählwelt: Instabilität der Normen und Werte, ein ständiges Neuverhandeln gesellschaftlicher Ordnung oder unzuverlässige Charaktere, die ihre psychische Verfassung immer neu suchen und stets anders finden, sind der ›epischen Totalität‹ ein sicherer Ruin.

Den handelnden Figuren (den Menschen und den Göttern) kommt in diesem Gefüge eine entscheidende Funktion zu. Sie müssen die Handlung tragen und begründen, die Motivationslogiken laufen notwendig über sie. Sind diese Figuren nun aber als komplexe Charaktere entworfen, in deren Innerem abgründige psychodynamische Vorgänge walten – wie wir es im Extrem aus dem realistischen Roman des 19. Jahrhunderts kennen –, dann geraten mit diesen figürlichen Reflexionsmechanismen automatisch auch die Werte und Normen der Erzählwelt ins Rutschen, und je unmittelbarer die Handlungslogik an diese figurenpsychologischen Mechanismen geknüpft ist, desto mehr franst die Erzählwelt aus. Man kann anhand von Vergils ›Aeneis‹ sehr leicht die Gegenprobe machen: Die Götterwelt ist, rückschauend auf den Trojanischen Krieg, stabil sortiert, Überläufer gibt es nicht, und dasselbe gilt für das Reich der Menschen, in dem ebenfalls die Rollen durch göttliche und politische Sympathie fest vergeben sind.

Deutliches Zeugnis dafür gibt die Figur des Aeneas, die zwölf Bücher lang verblüffend blass bleibt, und zwar sowohl in den Aktionen, die Aeneas setzt, als auch in den Reflexionen und Reden, denen er sich hingibt und die er führt. Aeneas handelt – wenn man die ›Aeneis‹ aus einer Vogelperspektive anschaut – unter den Auspizien des (am Ende) günstigen, von den Göttern für ihn ausgehandelten Schicksals, sein ganzes Wollen gilt einem Land für sich und seine Leute und einem zukünftigen Reich für Ascanius und die Nachfahren. Dies infrage zu stellen, den Wunsch nach Land, nach

Dynastie, oder das Programm, das ihm vorgegeben ist, wäre der Figur und dem Text gleichermaßen fremd.

Es ist dieser epische Gattungsgrund, auf dem die oben besprochene Szene ihre schillernde Wirkung entfaltet. Damit ist der zweite – nun nicht länger handlungs-, gesprächs- oder figurenlogische, sondern generische – Widerspruch beschrieben, der mit der Szene in das Epos getragen ist. Was Venus und Jupiter da vereinbaren, ist, makroskopisch, ganz konventionell: Die vordergründige epische Funktion der Szene liegt darin, das längst beschlossene Geschick des Aeneas und seiner Troer dem Publikum in Erinnerung zu rufen – immerhin befinden wir uns noch in der Expositionspartie des Textes –, zugleich und proleptisch auf das glückliche Ende vorauszuweisen, schließlich aber das peripatetische Moment zwischen dem desaströsen Seesturm und dem anstehenden günstigen Zwischenaufenthalt in Karthago über eine Götterszene vorzubereiten und zu legitimieren, um die Motivationslast von den handelnden Menschenfiguren fernzuhalten. Riskant wird die Szene, indem Venus und Jupiter gleichsam mikroskopisch durchaus nicht mit jener Erhabenheit agieren, die der Sache angemessen wäre. Sie gerieren sich nicht als göttliche Instanzen, die ein längst gefasstes Völkerschicksal aus maximaler Distanz bereden, sondern sie agieren als jene plastischen Figuren, die die Menschen, denen ihre Schicksale entrissen sind, in dieser Textpartie gerade nicht sein können. Während diese wie Marionetten durch die Erzählwelt geworfen werden (es sei nochmals an den vorhergehenden Seesturm erinnert) und, ihrer psychischen Tiefe beraubt, häufig nur Figurenhülsen sind, werden – hier übrigens nicht anders als in der gesamten ›Aeneis‹ – die Götter zu jenen mimetischen, menschenanalogen Größen, als welche die Menschen selbst in Buch I nicht (und auch später nur vereinzelt) auftreten.

Der generische Widerspruch hat diese Kontur: Mit dieser Substitutionslogik von Menschen und Göttern halten genau jene Fähnrisse Einzug in die Figuren- und Motivationslogik des Textes, die oben als potentieller Ruin des epischen Gefüges dargestellt sind. Es hält sich dieser Ruin in Grenzen, weil

der figürliche Abgrund sich nur für einen kurzen Moment des Textes öffnet. Mehr als ein punktueller Effekt ist es nicht, und seine Auswirkungen sind – aufs Gesamt der Handlung gesehen – noch nicht einmal marginal, denn die Geschichte ginge ihren Weg auch dann, wenn Jupiter nicht lächelte und seine Tochter küsste, sondern sogleich mit jener gleichsam welttragenden und prophetischen Rede antwortete, die nach dieser kurzen Regiebemerkung auch tatsächlich folgt und in der von jenem rührseligen Vater-Kind-Moment, der für zweieinhalb Verse aufgemacht wird, keine Spur mehr ist. Der traktierte doppelte poetische Widerspruch ist schierer poetischer Überschuss, handlungsfunktional ist er irrelevant, und der Schaden am generischen Prinzip kann darum mehr als eine Schramme nicht sein. Als solche aber ist sie – ein romanhaftes Element *avant la lettre* – der Oberfläche des ›totalitären Epos‹ doch fest eingraviert.

### 3. Das Zögern des Aeneas und die Störung der Axiologie

Wenn die Götter aushecken, was sowieso zu geschehen hat, hat die momentane Plastizität der Figuren (wenn man die poetischen Signale so verstehen will) keine nennenswerte Auswirkung auf das Geschehen. Sie überzieht es wie ein psychologisierender Firnis, macht das Geschehen vielleicht greifbar und eindringlich, stärkt die Fundamente der ›epischen Totalität‹ aber insgesamt mehr, als dass sie sie wanken lässt. Vergil scheint sich dieser Technik bevorzugt dann zu bedienen, wenn es gilt, entscheidende Umschwünge der Handlung einzuleiten, und wie schon erwähnt sind es allermeist die lenkenden Götter, die figurenplastisch hervortreten.

Das letzte Mal greift Vergil auf diese Technik zurück, als Jupiter und Juno kurz vor Ende des Epos im Wolkengespräch das Schicksal von Aeneas und Turnus besiegeln (›Aeneis‹, XII, 791–842; zur Szene u. a. Hejduk 2009, S. 304–307). Jupiter gebietet Juno Einhalt in ihrem feindseligen Tun gegen die Troer, sie lenkt rasch ein, doch bedingt sie sich – ein letzter göttlicher Kuhhandel – aus, dass Aeneas und seine Nachfahren kein Troja gründen,

nicht Teucrer mehr heißen, nicht ihre Sprache den Leuten aufzwingen, sondern dass Latium besteht, albanische Könige, die Römer über Jahrhunderte herrschen. *olli subridens hominum rerumque repertor* (›Ihr [antwortet] lächelnd der Schöpfer der Menschen und Dinge‹; XII,829), gibt er sein Einverständnis zu erkennen und signalisiert der Göttin, dass kein anderes Volk sie so sehr ehren wird wie das römische. Die leicht variierte, an den Kontext angepasste Formel lässt erkennen, dass diese Irritationen, wenn sie auch für den Moment als solche wirken, insgesamt doch ein habitualisiertes poetisches Register formieren. Das Prinzip der epischen (Götter-) Figur wird gestört, um die epische Handlung umso wirkungsvoller voranzutreiben.

Diese gegenseitige Konsolidierung wird allerdings dann dysfunktional, wenn Figurenpsychologie und Handlungsführung nicht mehr konsonant sind. In der ›Aeneis‹ lässt sich dies in erster Linie an der axiologischen Opposition zwischen der Rolle, die einer Figur zugedacht ist, und der Art, wie eine Figur diese Rolle ausfüllt, beobachten. Kardinalbeispiel ist Buch IV mit den Liebeshändeln um Dido und Aeneas (die ›Dido-Tragödie‹; Wlosok 1976).

Zunächst läuft das Geschehen analog zur obigen Szene zwischen Jupiter und Venus ab (sie imitiert ›Ilias‹ XIV; vgl. Ganiban [u. a.] 2012, S. 331). So beim Dialog zwischen Juno und Venus, der die Liebe von Dido und Aeneas nicht begründet, aber schnurstracks auf die (aus Didos und Junos Perspektive gesprochen) ›Hochzeit‹ während der Jagd hinführt (IV,90–128). Beide Göttinnen handeln in heuchlerischer Absicht: Juno will Aeneas zur Liebe und Hand der Dido verhelfen, um die Troer von Italien fernzuhalten; Venus, die diese List durchschaut (vgl. den auktorialen Kommentar in IV,105f.), nützt die Gelegenheit, um aus der Intrige, an der Juno arbeitet, einen Profit zu schlagen, der Aeneas mit den Ressourcen begabt, die er für seinen weiteren Weg braucht. Beide Göttinnen erfreuen sich – das lässt die auktoriale Rede durchblicken – an ihren listigen Strategien, am längeren Ast sitzt Venus, und darum ist es nun sie, die am Schluss des Gesprächs

lacht (Servius hatte den Vers nicht ohne Zufall mit dem lächelnden Jupiter zusammengebracht): *dolis risit Cytherea repertis* (>Venus [...] lachte über die ausgeheckte List<; IV,128). Das kleine Intermezzo stellt die beiden Göttinnen in jenen intriganten, von ständiger *dissimulatio* geprägten Diskursraum, in dem sich auch Jupiter und Juno, Venus und Jupiter begegnet waren. Dass aber die beiden einander übers Ohr hauen wollen, und dass dies der einen auch gelingt, tut für das Geschehen selbst wenig zur Sache. Dass Juno wiederum mit ihrer List scheitert und von einer Gegenlist getroffen wird, schlägt als Hypothek auf ihrem Intrigenkonto zu Buche. Am Lauf der Dinge und am axiologischen Gefüge des Epos ändert dies nichts, wenn es diese nicht sogar bestärkt, denn Opfer ist die Antagonistenseite, während sich die Mutter des Helden sowohl als die klügere als auch als die erfolgreichere numinose Instanz erweist.

Diese Logik nun wird gestört, als Aeneas gehalten ist, Dido zu verlassen. Der Auftrag dazu kommt von Jupiter, bestellt wird er von Merkur, Aeneas hätte allen Grund, sich auf diese göttlichen Befehle zu stützen und die befohlene Sache offensiv zu betreiben. Doch er wirkt verloren und scheut die offene Aussprache mit Dido. Schon als Merkur ihn verlässt, *obmutuit amens* (>Aeneas stand schweigend, [...] wie betäubt<; IV,279), seine Haare stehen ihm entsetzt zu Berge, *vox faucibus haesit* (>das Wort blieb ihm im Halse stecken<; IV,280). Es drängt ihn nicht zur geregelten Abreise, sondern zur Flucht (*ardet abire fuga*; IV,281), vom Befehl der Götter ist er erschüttert (*attonitus*; IV,282). In Erzählerrede werden die Fragen und Gedanken referiert, die ihn umtreiben: Er weiß nicht, wie er die Sache der ›rasenden Königin‹ (IV,284) beibringen soll. Im Zweifel darüber, was er tun soll, beschließt er, in dieser Sache besser nichts zu tun; *haec alternanti potior sententia visa est* (>Folgender Entschluss schien ihm dann in seinem Schwanken am besten<; IV,287), nämlich den Befehl zu geben, die Abfahrt aus Karthago vorzubereiten, und dies im Geheimen: *quae rebus sit causa novandis / dissimulent* (>sie sollen [...] den Grund für die neue Lage geheimhalten<; IV,290f.), sagt er seinen Leuten. Er selbst aber will einen

günstigen Moment und einen günstigen Modus abwarten und suchen, um Dido die Sache schonend beizubringen.

Der Erfolg seiner Strategie ist bescheiden. Natürlich realisiert Dido bald, was vor sich geht (*impia Fama* trägt es ihr zu: ›die gewissenlose Fama‹; IV,298), sie wütet wie eine Mänade und stellt endlich Aeneas zur Rede. Die Vorwürfe, die auf ihn niederhageln, sind schwer von der Hand zu weisen. *dissimulare etiam sperasti* (›Hast du gar gehofft, [...] verbergen zu können‹; IV,305), beginnt sie ihre Rede und trifft damit den Nerv der Agenden der Troer (vgl. Perzell 1981, S. 213). Es folgen die Ermahnungen an ihre Liebe, an ihren nahenden Tod, an die eheliche Bindung, die Hochzeit, an ihren ruinierten Ruf, an ihre aussichtslose Lage, untermischt mit der Bitte, sich ihrer zu erbarmen. Dass sie kein Kind von ihm empfangen hat, das sie behalten könnte, schließt ihre Klagerede, in deren Verlauf die Wut zusehends in die Verzweiflung einer noch immer Liebenden umschlägt (IV,305–330).<sup>8</sup>

Bis zu diesem Punkt verläuft die Szene reibungslos in dem Sinne, dass die Figuren zu sagen scheinen, was sie denken. Der Konflikt ist durch den göttlichen Ratschluss unvermeidlich, aber weder ist an der Absicht des Aeneas zu zweifeln, dass er eine schonende Lösung sucht, noch steht Didos verliebte Verzweiflung infrage. Die Irritation liegt darin, wie Aeneas – zunächst nicht mit Worten, sondern, wie Jupiter, mit einer Geste – auf die vorgebrachten Anschuldigungen und Bitten Didos reagiert: *Dixerat. ille Iovis monitis immota tenebat / lumina et obnixus curam sub corde premebat* (›Das waren ihre Worte. Aeneas aber blieb nach Iuppiters Mahnung starren Blicks, und mit aller Macht verbarg er seinen Kummer tief im Herzen‹; IV,331f.). Erst spät spricht er, und nur Weniges (*tandem pauca refert*; IV,333).

Was sucht der starre Blick des Aeneas? Warum antwortet er nicht einfach auf ihre Rede? Er hält alle Karten in der Hand, könnte auf den Besuch Merkurs hinweisen, auf den göttlichen Zwang, dem er unterliegt, auf seinen (freilich gescheiterten) Versuch, ihr das Unvermeidliche auf rücksichtsvolle Weise mitzuteilen. Doch anstatt gerade heraus den unmittelbaren Grund

seines Strebens zu benennen, blickt er (wie man heute wohl sagen würde) ins Leere. Ob ihn ein schlechtes Gewissen plagt, ob er sich von ihr ertappt fühlt, ob es verzweifeltes Ratlosigkeit oder gar – auch seinerseits – ein gebrochenes Herz ist, das ihn zu dieser Geste nötigt, verrät der Text nicht, so wie wir auch nicht erfahren, was die *cura* ist oder auslöst, die er angestrengt in sein Herz bannt. Blickt er starr, während sie spricht, oder wendet er den Blick danach, als Reaktion, ab? Die Entscheidung über diese Fragen hängt am Bild, das wir uns von Aeneas machen (nach Austin 1971, S. 106). Irgendetwas aber bewegt ihn, das ist an dieser Geste zu sehen, und was immer sie anzeigt, muss sie bei Dido den Anschein erwecken, dass, was Aeneas betreibt, von zwielichtiger Natur ist. Sonst müsste er nicht so schauen, und sonst hätte er ihre Rede unmittelbar und deutlich beantworten können. Die *Iovis monita* mögen Aeneas ein Stück weit entlasten, doch der Blick ist irritierend.<sup>9</sup>

Was Aeneas nun sagt, gibt dieser Vermutung breiten Raum. Er setzt alles daran, sich aus der Sache herauszureden, und je mehr er Grund auf Grund häuft, ohne den eigentlichen Grund zu benennen, desto fadenscheiniger wird seine formalistisch-kühl vorgetragene, pseudo-juristische<sup>10</sup> Argumentation, und desto halbherziger muss sie auf Dido wirken. Aeneas betont, (1) wie viel er ihr zu verdanken habe, (2) dass er sie nie vergessen werde. Doch als er daran geht, sein Handeln zu rechtfertigen, tut er dies mit so brüskten Worten, dass der Eingang seiner Rede retrospektiv wie hohle Schmeichelei wirken muss: (3) Ihr Gatte zu sein, habe er nie behauptet, (4) die Ehe nie gesucht, (5) wäre er Herr über sein Schicksal, (6) gälte all sein Bestreben Troja, (7) ersatzweise gelte es aber Italien: *hic amor, haec patria est* (>Dort ist meine Liebe, dort meine Heimat<; IV,347). (8) Sie liebe schließlich auch ihre Heimat, und weshalb missgönne sie dies den Troern? (9) Jede Nacht – davon war im Übrigen bislang nie die Rede gewesen (vgl. Ganiban [u. a.] 2012, S. 346) – ermahne ihn sein Vater im Schlaf, (10) der Anblick von Ascanius mache ihm tagtäglich klar, dass es ihm, dem Aeneas, nicht zustehe, seinem Sohn die zukünftige Herrschaft über Italien vorzuenthalten. Die



Rede ist fähig: Aeneas schmeichelt Dido, dann greift er sie an, sein Tun ist mal selbstbestimmt auf eine neue Heimat gerichtet, mal ist er Opfer des Fatums, dem er sich fügen muss. Die Vielzahl der Argumente ist – in der Literatur, in der Rhetorik, im hohen Stil vor allem; anders als im Alltag oder in der Gerichtsrede – unkonventionell und ›verdächtig‹, sie ist dort dem einen prägnanten Argument immer unterlegen; dass die Argumente auch noch gegeneinander laufen, kommt dazu. Glaubwürdigkeit ist auf diese Weise nicht zu erwirtschaften (und zwar nicht nur vor Dido, sondern auch vor den Lesern): Was Aeneas sagt, klingt ausweichend, ohne dass die Stelle verriet, wem oder was er ausweicht (ihrer Liebe? ihrem Zorn? seinem Gewissen? seiner Liebe?).

Selbst Servius, der versucht, mit der Argumentation des Aeneas mitzugehen, ist nicht frei von Skepsis (ab Serv. A. IV,333). Zum einen honoriert er die Schichtung von Argumenten als einen Versuch, Dido doch noch zu überzeugen, und bemüht sich, den Argumenten eine stringente argumentative Logik abzugewinnen (Serv. A. IV,333, 337, 339, 340, 351, 354), weshalb er schon den Beginn der Aeneas-Rede glossiert, als ginge es darum, ein Problem ›wegzukomentieren‹:

EGO TE, QVAE PLVRIMA FANDO controversia est plena, in qua et purgat obiecta, removens a se crimen ingrati, et veniali utitur statu, profectionem suam retorquens in voluntatem deorum. habet etiam finem: nam purgat obiectam fugam nomine profectionis.

(Serv. A. IV,333)

Die Streitrede, mit der er sich auch gegen die Vorwürfe rechtfertigt, ist ausführlich. Er weist den Vorwurf von sich, undankbar zu sein, und er macht verzeihliche Umstände geltend, indem er seine Abreise auf den Willen der Götter abwälzt. Das hat auch Sinn und Zweck: Denn er rechtfertigt die ihm vorgeworfene Flucht, indem er sie Abreise nennt.

Zum anderen aber scheint er an der Wirkung der Aeneas-Rede doch auch zu zweifeln. Zum Hinweis des Aeneas, dass ihn auch sein Vater im Traum ermahnt habe (9), notiert er mit einem hörbaren Seufzer: *quasi adhuc responsis non crederet [scil. Dido], addidit patris admonitionem* (›So wie

wenn sie [seinen] Rechtfertigungen [Antworten] noch immer nicht glauben würde, ergänzte er die Mahnung des Vaters<; Serv. A. IV,351).

Erst nach all diesen rhetorischen Unfällen, ganz am Ende seiner Rede spricht Aeneas (11) die Botschaft Jupiters an, doch anstatt sie ins Zentrum seiner Erklärungsversuche zu stellen, kaschiert er ihre Bedeutung mit einem einleitenden *nunc etiam* (>Aeneis<, IV,356), als käme es auf diese Intervention insgesamt nicht eigentlich an. Dass er emphatisch schwört, dass es diesen Besuch gegeben hat, macht seine Behauptung, dass der Gott leibhaftig bei ihm gewesen sei, nicht glaubwürdiger; dass er dies schwört bei >beider Leben< (*testor utrumque caput*; IV,357), man aber gar nicht weiß, wen er damit meint (im referentiellen Angebot sind: Aeneas, Dido, Ascanius, Anchises, Jupiter und Merkur; ähnlich schon Serv. A. IV,357), stört die Emphase; dass er unmittelbar aus dieser Begegnung die Forderung ableitet, dass sie davon ablassen möge, sich und ihn mit ihren Klagen zu entzünden (*incendere ... querelis*; >Aeneis<, IV,360), lässt den Götterbesuch wie vorgehoben erscheinen. *Italiam non sponte sequor* (>Nicht aus freien Stücken führt mich mein Weg nach Italien<; IV,361) – die Rede des Aeneas schließt mit dem vielleicht berühmtesten Halbvers (vgl. Binder/Binder 2008, S. 767) und einem der stärksten rhetorischen Effekte der >Aeneis< (vgl. Serv. A. IV,361: [*et oratorie ibi finivit, ubi vis argumenti constitit.*] >und wie ein Redner endete er dort, wo die Wirkkraft des Arguments feststand<). Was Aeneas mit diesem Vers sagt, ist in seiner Proposition unstrittig und richtig. Aber seine mäandrischen Ausflüchte davor führen dazu, dass der Effekt des Sprechakts seiner Proposition gegenläufig wird.

Wieder ist es eine Geste, die den psychodynamischen Prozess abbildet und die nächste Wendung der Szene initiiert. *Talia dicentem iamdudum aversa tuetur / huc illuc volvens oculos totumque pererrat / luminibus tacitis ...* (>Noch während er so spricht, schaut sie ihn eine ganze Weile von der Seite an, wendet hierhin und dorthin die Augen, mustert ihn stumm von oben bis unten ...<; >Aeneis<, IV,362–364).

Erst dann spricht sie – die eben noch von Aeneas gebeten worden war, sich (und ihn) nicht mit Klagen zu entzünden – *accensa* (IV,364). Mehr noch aber als ihre Worte sagt diese Geste. Die Unglaublichkeit, die Aeneas sich mit seinem starren Blick und seiner fahrigten Rede einhandelt, lässt Dido ihn von der Seite, ›schräg‹ sozusagen (»askance«, also ›von der Seite; misstrauisch‹, übersetzt Page wörtlich; Page 1902, S. 370; vgl. Williams 1972, S. 365; Ganiban [u. a.] 2012, S. 347) und im physischen und metaphorischen Sinne abgeneigt,<sup>11</sup> ansehen, hierhin und dorthin schweift ihr Blick wie der Blick jemandes, der nicht glauben will und auch nicht glauben kann, was man ihr oder ihm da sagt. Die zornige Rede, die nun folgt, gibt dieser Haltung energisch Ausdruck. Aus der Liebe ist Hass geworden (der spätestens im Gespräch mit ihrer Schwester Anna wieder Liebe werden wird – das Hin und Her wiederholt sich).

Aeneas mag daran, dass er Dido verlassen muss, ganz und gar schuldlos sein, es könnte sein, dass die *cura*, die er in sein Herz verschließt, seine Liebe zu Dido ist, über die er sich hinwegsetzen muss, weil ihm die Götter dies geheißen; darüber lässt sich lange und vortrefflich streiten, weil der Text jene Bereiche von Aeneas' Innenleben, auf die diese Frage zielt, konsequent abdunkelt. Unstrittig aber ist, dass er Dido keinerlei Gelegenheit gibt, auf diesen Gedanken auch nur versuchsweise zu verfallen. Es liegt in dieser Szenenbildung eine Art tragischer Ironie verborgen. Weil Aeneas harsch dissimuliert – sowohl durch die (versuchte und gescheiterte) Geheimhaltung der Abreise als auch mit seiner Rede – und weil, wie bei Jupiter und Venus, diese *dissimulatio* von Dido scharfsichtig als solche identifiziert wird, erreicht er effektiv das Gegenteil dessen, was er mutmaßlich zu erreichen sich anschickt: Dido ist weder versöhnt noch besänftigt oder beruhigt, man trennt sich nicht im Guten, sondern unter maximalem Zorn. Getrieben von Jupiters Befehl, ist Aeneas nicht (wenn man nicht alles Götterhandeln als Allegorie psychischer Vorgänge begreift – das ist freilich nicht die Logik des Epos) in der Rolle eines schuldhaften Mannes, der eine Frau verlässt, weil ihm anderes gerade günstiger erscheint (vgl. Feeney

1998, der zugleich warnt, die Götterbotschaft nicht ebenso zu überhören, wie Dido sie im Gespräch überhören muss). Aber mit seinem Verhalten und seiner Rede fällt er, indem er das »unnaturalistic« Motiv (den Auftrag) durch eine Reihe von »naturalistic« Motiven verstellt (die Begriffe mit Feeney 1998, S. 115–118), in genau dieses zögerlich-verlogene Verhaltensmuster, das seiner Lage gar nicht angemessen ist, und es erscheint als feiger Betrüger mit schlechtem Gewissen, wer dies gar nicht unbedingt sein und haben müsste. Je intensiver er sich bemüht, die Sache zu begründen und klein zu halten, desto wilder eskaliert sie.

Der Text fängt diese strukturelle Ironie nach Didos Rede rhetorisch ein. Dido verflucht Aeneas, die Klippen mögen ihm zum Verhängnis werden; *si quid pia numina possunt* (›wenn denn die Gerechtigkeit der Götter etwas vermag‹; IV,382), sagt sie, um wenige Verse später wütend von dannen zu ziehen. Aeneas lässt sie zurück als einen, der noch immer nicht so recht weiß, was er tun soll (*multa metu cunctantem et multa parantem / dicere*; ›der noch vieles sagen möchte, doch angstvoll zögert‹; IV,390f. – das Enjambement macht sein Zögern rhetorisch hörbar), und der damit der Rolle, die Dido an ihm zu erkennen glaubt, treu bleibt. Kaum aber ist sie gegangen, heißt es auktorial weiter:

At pius Aeneas, quamquam lenire dolentem  
solando cupit et dictis avertere curas,  
multa gemens magnoque animum labefactus amore  
iussa tamen divum exsequitur classemque revisit.  
(›Aeneis‹, IV,393–396)

Aeneas aber, pflichtbewusst, obwohl er eigentlich Didos Schmerz durch Trost lindern und durch sein Wort ihr Leid abwenden will, führt unter tiefem Seufzen und von der Größe der Liebe erschüttert doch den Befehl der Götter aus und sieht nach der Flotte.

Der ironische Kontrast zu den *pia numina* ist nicht zu überhören. Die überdeutliche Rechtfertigung sowohl der Stelle als auch des Helden bei Servius gibt dafür das beste Zeugnis:

[AT PIVS AENEAS ordo est: at pius Aeneas iussa divum exsequitur. bene autem excusat Aeneam ›pium‹ dicendo, cum ei et gemitus dat, et ostendit solacia dolenti velle praestare, et probat religiosum, cum deorum praeceptis pareat.]  
(Serv. A. IV,393)

at *pius Aeneas* ist in Ordnung: Denn der pflichtbewusste Aeneas befolgt die Befehle der Götter. Gut aber entschuldigt er Aeneas, indem er ihn *pius* nennt, zumal er ihm auch Seufzer gibt, und er zeigt, dass er (Aeneas) der Leidenden tröstende Worte spenden will, und er erweist ihn als gottesfürchtig, zumal er (Aeneas) den Weisungen der Götter gehorcht.

Es ist nur eine Frage der Attitüde, ob man den Erzähler, dessen Argument Servius aufschlüsselt, beim Wort nimmt – dann liegt die Ironie beim Schicksal, ihre Opfer sind Aeneas und Dido –,<sup>12</sup> oder ob man genau diesen schließenden Erzählerkommentar ironisch liest – dann trifft die Ironie den ›frommen‹ Aeneas, der (ich spitze zu), im Wunsch, sie zu trösten und die Sorgen (ihre oder auch seine eigenen?) zu zerstreuen, seufzend doch lieber die Schiffe vorbereiten lässt (so Page 1902, S. xviii: »Virgil seems unmoved by his own genius, and begins the next paragraph quite placidly at pius Aeneas ...!«). Dass *pius* Epitheton des Aeneas ist bzw. im weiteren Verlauf des Textes wird, gibt der Stelle ihre brutale Schärfe.

Die Unsicherheit des Verstehens schlägt den Bogen zurück zum anfänglichen Zögern des Aeneas, sodass die ganze Szene in Oszillation befangen ist: hier der verzweifelte Held, der Rücksicht nimmt auf Didos Liebe, vielleicht auch auf seine eigene, der kühl und distanziert blickt und spricht, um ihre und seine Gefühle zu schonen, der dabei aber (natürlich) auf ganzer Linie scheitert; dort der feige Liebhaber, der noch nicht einmal die Größe aufbringt, jenen Schluss zu setzen, den er machen will und muss. Der Schwebezustand ist ein gewollter; jedenfalls verzichtet Vergil auf jedes klare auktoriale Signal, und selbst dort, wo in Erzählerrede gewertet oder erklärt wird, ist der Aussagestatus unklar: *pius* kann wörtlich oder punktuell ironisch genommen werden; wir wissen nicht, ob Aeneas das Traumgesicht des Anchises tatsächlich Nacht für Nacht sieht, oder ob er es nur vorschiebt; undeutlich ist, bei wessen Häuptern Aeneas schwört; die *cura* in seinem

Herz ist opak; ob die *dolos* (›Listen, Täuschungen‹; ›Aeneis‹, IV,296), die der Erzähler Dido am Eingang der Gesprächsszene wahrnehmen lässt, auktorial konstatiert oder durch Dido fokalisiert sind (dem Wort folgt in Parenthese: *quis fallere possit amantem?* ›Wer könnte eine Liebende täuschen?‹), bleibt offen; und der *magnus amor* (IV,395), der das Gemüt des Aeneas zuletzt erschüttert, kann die Liebe des Aeneas genauso sein wie jene der Dido (vgl. Ganiban [u. a.] 2012, S. 349: »Amor tells us that Aeneas loves Dido, or [less likely] that he is shaken by her great love for him«).

Die poetische Konsequenz lässt kaum einen anderen Schluss zu als den, dass diese Leerstellen kalkuliert gesetzt sind (trotz energischer Parteinahme für Aeneas betont dies immer wieder der Kommentar von Austin 1971, S. 92–123). Ihre Folge wiederum ist, dass die Debatten darüber, ob dieser Aeneas nun ein hilflos-ungeschickter oder ein hinterhältig-grausamer wäre, an kein Ende kommen können. Diese Debatten beginnen unmittelbar nach Publikation der ›Aeneis‹; schon in Ovids ›Ars amatoria‹ (3,39f.) wird *pius* Aeneas als schlechter Gast kritisiert, vielleicht – als letztes Beispiel von insgesamt vier (vor ihm: Jason/Medea, Theseus/Ariadne, [Demophoon]/Phyllis) für die notorische Untreue des Mannes – verspottet: *et famam pietatis [!] habet, tamen hospes et ensem / praebuit et causam mortis, Elissa, tuae*. (›Aeneas steht im Rufe, fromm und treu zu sein, und doch hat er als Gastfreund dir, Elissa, den Anlaß zum Tode gegeben – und das Schwert dazu.« Zur schwierigen Frage des *hospitium* in den Büchern I und IV s. Gibson 1999 mit älterer Literatur.) Vergils Szene gibt identifikatorischen und antiidentifikatorischen Bestrebungen weiten Raum. Wer Aeneas anklagt, blickt auf ihn, wie Dido es in der Szene tut (vehement der Kommentar Page 1902, S. 366–374, z. B. S. 370). Wer ihn gegen diese Anklage verteidigt (nicht minder vehement der Kommentar Austin 1971, S. 92–123 in ständiger Auseinandersetzung mit dem Kommentar von Page), muss sich darüber im Klaren sein, dass der Preis für diese Verteidigung die Installation figürlicher Insouveränität und kurzsichtiger Ichbezogenheit ist (Aeneas, der hartherzig agiert, um von den eigenen Gefühlen nicht über-

mannt zu werden, etc.; vgl. Austin 1971, S. xv, 105f.). Poetologisch entscheidend ist, dass die Szene nicht gelesen werden kann, ohne diesen Raum irgendwie zu füllen: In jedem Fall arbeitet Aeneas an einer Verdrängungsleistung, und ob er diese hilflos für sich und für Dido oder listig gegen Dido betreibt, ist eine nachrangige Frage.

Wir fassen mit dieser Szene dieselbe kontraproduktive Widersinnigkeit der Rhetorik, deren ironische Unzuverlässigkeit hier noch stärker wütet als bei den Göttergesprächen. Alleine dass Aeneas in den rhetorischen Modus der Gerichtsrede verfällt, verfremdet den Dialog zweier Liebender nachhaltig. Doch wieder sind die Gesten der Figuren wesentlich dafür verantwortlich, dass ihre rhetorischen Agenden ins Zwielficht geraten. Würde uns der starre Blick des Aeneas vorenthalten, ließe sich seine Rede auch und noch als eine gleichsam staatstragende begreifen; erst durch seinen seltsamen Blick und die verzögerte Reaktion wird sie psychisch abgedunkelt.

Anders als die Göttergespräche aber ist jenes zwischen Aeneas und Dido wesentlich kontraproduktiv gegen das Programm des Epos. Die Interaktionen von Jupiter und Venus, von Venus und Juno oder von Jupiter und Juno treiben das Epos handlungs- und axiologisch in die richtige Richtung; ihre Irritation liegt darin, dass die Götterfiguren für kurze Momente aus ihrer epischen Rolle fallen und sich romanhaft gerieren, ohne dass dies für Handlungsgang und Programmatik relevant würde. Bei Aeneas und Dido ist dies anders. Auch sie treten aus der Fläche epischer Figuren heraus und üben sich in einer Interaktion, die menschliches Beziehungsverhalten auf hyperplastische Weise hervortreten lässt; auch diese Interaktion führt letzten Endes auf das handlungslogisch Unvermeidliche hin: den Abschied des Aeneas aus Karthago und Didos Selbstmord. Axiologisch aber ist die Szene dem Epos ein krasser Störfaktor, weil dieses weder den inkompetenten noch den unaufrichtigen Helden brauchen kann. So einfach es gewesen wäre, den Abschied von Dido auf eine Weise zu inszenieren, die von Aeneas alle Schuld, alles schlechte Gewissen, auch alle Verantwortung an ihrem Selbstmord fernhält – Jupiters Befehl zielt ja genau darauf –, so harsch

konterkariert das Gespräch zwischen Aeneas und Dido diesen Eindruck. Selbst wenn Aeneas keinerlei Schuld träge, selbst wenn er nur ein Getriebener seines Fatums wäre, dem er sich nicht entziehen kann, wiewohl er sich ihm gerne entziehen würde: in der Art, wie er mit Dido interagiert, macht er diese gedankliche Option genauso vergessen wie die Botschaft des Merkur und entledigt sich – gleich ob man ihn in der Rolle des Verzweifelten oder des Betrügers wahrnimmt – aller positiven Attribute.

Der Widersprüche gibt es nun drei: Neben den figurenologischen (der potentiell auf ›runde‹ Figuren hinführt) und den generischen (›runde‹ Figuren im Epos) ist ein axiologischer (›*pius*‹ *Aeneas*) getreten. Der poetische Gewinn wird auch in dieser Szene darin liegen, dass figürliche Interaktion für den Moment psychologisch plausibilisiert wird, dies nun aber um den Preis einer auch axiologischen Irritation. Auch diese bleibt punktuell. Aber die mit ihr verbundene Sensation ist so enorm, dass man sie so schnell nicht vergessen wird.

Vergil selbst unternimmt keinerlei Anstrengung, diese Sensation einzuziehen, vielmehr hält er sie auch nach der Szene präsent. So einprägsam wie berühmt ist der Vergleich des von (Annas) Flehen und Bitten bestürmten Aeneas mit einer vom Wind gebeutelten Eiche, die ihr Laub verliert, selbst aber standfest bleibt: *mens immota manet, lacrimae voluntur inanes* (›Sein Entschluss bleibt unverändert, die Tränen fließen vergeblich‹; ›Aeneis‹, IV,449; der Vergleich IV,437–448). Doch man weiß nicht: Wessen Tränen sind dies? Ist die *mens immota* sinnbildlich Aeneas selbst, der zuvor seine *lumina immota* (IV,331f.; s. oben) gehalten hatte, oder doch nur jener Teil seines Wesens, der dem göttlichen Entschluss folgen will und muss? Bildet der feste Stamm das starre Herz des Aeneas oder seine unabwendbare Pflicht ab? Ist der Sturm, der das Laub fordert, emotionale Aufwühlung des Troers oder Bestürmung von außen? Schließlich, verliert die Eiche mit dem Laub, was sie lebendig hält, oder ist dieser Verlust ein natürlicher und vernachlässigbarer, irgendwie belangloser, weil Blätter spätestens im nächsten Frühling nachwachsen?



#### 4. Vergils ›Epos‹

Die Rezeptionsgeschichte samt Forschungsgeschichte zu Vergils ›Aeneis‹ zeigt, dass es gerade auch Szenen wie die hier besprochenen – zu denen weitere sich gesellten (s. unten zur Venus-Vulkan-Szene) – sind und waren, die die hermeneutische Energie auf sich gezogen haben, und zwar, wie die oben passim berücksichtigten Einlassungen des Servius vorführen, mehr oder minder von Anfang an. Die Passagen sind hermeneutisch attraktiv deshalb, weil sie gezielte figuren- bzw. handlungslogische, generische und axiologische Widersprüche in das Epos eintragen. Die Figuren – Menschen und Götter – sind das Vehikel, mit dem diese Störungen importiert werden. Ziel hermeneutischer Operationen ist es, diese Irritationen semantisch zu kalmieren. Die Kommentarpraxis des Servius zeigt dies mehr als deutlich, sodass seine Kommentare immer präziser Seismograph für die poetischen Erschütterungen, meist auch deren versuchte hermeneutische Abfederung sind.

Insofern die wahrgenommenen Irritationen binär organisiert sind – es sich also letztlich um zweiwertige Widersprüche handelt –, kann eine hermeneutische Lösung in der Privilegierung des einen, des anderen oder des Widerspruchs selbst bestehen. Die 2000jährige Vergil-Exegese ist voll von Vorschlägen, die hier *in toto* zu referieren weder möglich noch nötig ist. Es sei erinnert an die oben als Möglichkeit gestreifte Deutung von Jupiters Lächeln als eines epischen. Am meisten Energie hat natürlich die Liebe und Trennung von Aeneas und Dido attrahiert, und die Deutungsfiguren reichen hier – mit Augenmerk auf der Figur des Aeneas – vom aufrichtigen Helden, der sich dem Weltenwollen unterwirft, über den moralisch fragwürdigen Feigling, der seinen Vorteil verfolgt (auch an den Totschlag des Turnus am Ende des Epos sei hier erinnert), bis hin zur Überlegung, ob diese strukturelle Ambivalenz der ›Aeneis‹, die sich stets äußert in Retardationen gegen das offensive teleologische Handlungsmodell, nicht ihrerseits semantisches Kalkül sein könnte (*two voices*-Theorie; Parry 1963). Diese

Konzentration der gelehrten Rezeption (in Kommentaren seit der Antike) und der modernen Forschung auf die Aussagequalitäten des Epos im Allgemeinen und dieser Probleme im Besonderen kaschiert und bündigt die wirkungsästhetischen Effekte, die von poetischen Konfigurationen dieser Art ausgehen. Auch diese Effekte speisen sich aus der Konfrontation der epischen Teleologie mit den sozusagen romanhaften Verwicklungen, aber sie zielen nicht auf eine semantische Botschaft. Ihre Wirkung gründet darin, dass das Geschehen an mimetischer Plausibilität gewinnt. Der poetische Mechanismus dieser Realitätseffekte besteht wesentlich darin, dass zwei einander störende poetische Muster kollidieren. Die behandelten Beispiele zeigen dies sehr deutlich: Die offiziöse, fast juristische Situation zwischen Venus und Jupiter kippt in eine rührselige Vater-Kind-Szene (Buch I); die finale Entscheidung über den Ausgang der epischen Handlung fällt im privaten Raum einer Eheszene (Buch XII); der kompromittierende Streit zwischen zwei harsch verfeindeten Parteien – Juno und Venus – wird als Gespräch zweier ›allerbesten‹ Freundinnen verhandelt (Buch IV); ein zunächst schlicht tragisch-schicksalhaft motivierter Abschied zweier Liebender gerät zur asymmetrischen Offensive eines kaltherzigen und feigen Egomanen gegen eine liebeskranke Frau (Buch IV). Wieder können wir Servius als Zeugen dafür bemühen, dass die Philologenwelt diese Effekte zwar gerne ausblendet, sie aber doch nicht ganz zu kaschieren weiß (Servius über die Laune der Götter, über Figuren, die andere Figuren durchschauen, über das Traumgesicht des Anchises), sodass man immerhin davon ausgehen darf, dass dieser rezeptionsästhetische Mechanismus keine rezente ›Erfindung‹ ist.

Realismus braucht den Kontrast, und zwar im Modus der Störung einer poetischen Konvention. Eine juristische Situation, die weltpolitisch-numinose Entscheidung eines Konflikts, ein Göttinnenstreit, ein schicksalhaftes Ende einer Liebe sind *per se* nicht mehr, aber auch nicht weniger mimetisch plausibel als eine private Szene zwischen Vater und Tochter oder zwischen Eheleuten, als die hinterhältigen Fehden zweier ›Freundinnen‹ oder als das

brachiale Wüten eines rücksichtslosen Mannes. Das eine wie das andere sind mehr oder minder konventionelle Muster des Welterklärens genauso wie der poetischen Gestaltung. Realitätseffekte ergeben sich erst in der Kollision der Erzählmuster, und dass sie in der obigen Argumentation latent mit den jeweils zweitgenannten poetischen Strategien verbunden sind, liegt daran, dass diese als Fremdkörper in eine epische Konstellation eindringen, die wesentlich auf den erstgenannten Strategien aufruht, dass diese erstgenannten also im Epos dominant sind. Im Roman wird es genau umgekehrt sein, weil dort die anderen Strategien überwiegen, diese für sich aber nicht weniger unwirklich sind als die epischen Strategien in der ›Aeneis‹, wenn sie nicht ihrerseits mit gegenläufigen Strukturen verfremdet werden: Auch eine rührselige Vater-Kind-Szene verliert, wenn sie zur generischen Konvention gehört, jeden realistischen Effekt.

Der störende Kontrast ist es, der den Realitätseffekt bedingt, weil seine Sperrigkeit rezeptionsästhetisch in Analogie zu jener Kontingenz und latenten Irrationalität gesetzt werden kann, die der Alltag gebiert. Realismus als eine naive Nachahmung der Wirklichkeit – was immer sie wäre – gibt es nicht, er ist stets Effekt einer poetischen Irritation, und die davon bedingte Spannung ist ihm konstitutiv.

Gewiss schließt diese wirkungsästhetische Sichtweise die andere, hermeneutische Perspektive nicht aus. Sie reagieren beide auf dieselben Phänomene, und was sich – hier oder dort, zu dieser oder jener Zeit, bei diesem oder jenem Leser – rezeptionsästhetisch in den Vordergrund drängt, ist dem Text selbst nicht abzulesen. Allerdings gibt es einigen Grund anzunehmen, dass das produktionsästhetische Ziel näher an der Wirkungs- als an der Aussageabsicht lag. Ein banales Indiz dafür mag sein, dass die Realitätseffekte bei Vergil zwar einem gemeinsamen Strukturmuster folgen, dass sie sich aber mit dem teleologischen Modell des Epos ganz verschieden verrechnen lassen, weil von Szene zu Szene der strukturell identische Effekt sich semantisch-hermeneutisch völlig gegenläufig auf die axiologische Architektur des Epos auswirkt. Ein weiteres Indiz könnte darin liegen, dass,

soweit ich sehe, so gut wie alle hermeneutischen Probleme der ›Aeneis‹ sich als Realitätseffekte begreifen lassen, was insofern erstaunlich ist, als zwar Realitätseffekte *per se* auch hermeneutisch traktiert werden können, durchaus aber nicht alle hermeneutischen Irritationen auch potentielle Realitätseffekte darstellen (und zwar immer dann nicht, wenn die besagte Analogisierung mit der ›wirklichen‹ Welt scheitert). Das hat die Forschung immer wieder dazu motiviert, in Vergils Dichtung nicht zuletzt auch präzise Modellierungen der *conditio humana* erkennen zu wollen.<sup>13</sup>

Ein drittes Indiz ist die Rezeptionsgeschichte der ›Aeneis‹, in der die Aeneas-Dido-Liebe, die handlungslogisch ja nur eine Nebenepisode ist, weit im Vordergrund steht (die Literatur ist unüberschaubar; vgl. stellvertretend für vieles: Desmond 1994; Burden 1998; Starks 1999; Hamm 2008). Bezeugt ist diese figurenpsychologische Faszination mehr oder minder seit der Publikation der ›Aeneis‹ in augusteischer Zeit. Ovid notiert in den ›Tristia‹ (II,533–536), dass die Liebeshändel von Aeneas und Dido die am meisten gelesene Partie der ›Aeneis‹ waren, weil das römische Publikum von dieser Liebesgeschichte begeistert war; einige Jahrhunderte später hält Augustinus fest, dass Leser der ›Aeneis‹ (und darunter er selbst) von Didos Schicksal zu Tränen gerührt waren, was ihm freilich aus der Perspektive des rückschauenden Bekehrten einigermäßen läppisch vorkommt (›Confessiones‹, I,13). Selbst die Tatsache, dass Dido als Königin von Karthago den Erzfeind Roms repräsentiert, vermochte an der römischen Anteilnahme am Schicksal der Dido-Menschen-Figur nichts zu ändern (was man im Übrigen wiederum als typisch vergilisch markieren möchte: sowohl die kühne axiologische Verkehrung des nationalepischen Programms mit einer gleichsam deplatzierten Figurenempathie als auch, dass er damit eben keinen poetischen Schiffbruch erleidet; vgl. in Ansätzen Starks 1999, S. 280f.; ebd. auch prägnant zur antiken Rezeption der Dido-Episode S. 264–267). Es gibt keinen Grund anzunehmen, dass diese Faszination bis zum heutigen Tage sich irgend grundlegend geändert hätte.

Damit ist nicht ausgeschlossen, dass solche Realitätseffekte für semantische Zwecke in Dienst genommen werden, doch ist eine solche Indienstnahme eine latent sekundäre, während der poetische Mechanismus auch ohne diese konkreten semantischen Absichten – wenn es denn solche wären – verfügbar ist. Ein kurzer Seitenblick auf Ovids ›Metamorphosen‹ könnte diese Verfügbarkeit illustrieren.

Dass diese Realitätseffekte das epische Weltgefüge stören – und zwar notwendig systematisch und potentiell handlungs- und axiologisch –, wird dazu beigetragen haben, dass sie, im Vergleich zu anderen realistischen Strategien der Literaturgeschichte, vergleichsweise und in einem doppelten Sinne marginal bleiben. Marginal sind sie, erstens, weil ihre Installation über sehr sparsame poetische Mittel geschieht, kurze Sätze oder Nebensätze oft, nicht selten eben beiläufig erwähnte Gesten, sodass die Realitätseffekte niemals poetisch dominant werden. Und marginal sind sie, zweitens, weil sie aufs Ganze gesehen spärlich sind und die Handlung über sehr weite Strecken ohne sie auskommt. Aus der motivationslogischen Makroarchitektur werden sie herausgehalten. Man kann dies sehr leicht daran erkennen, dass sie in einer Zusammenfassung der Handlung überschüssig wären, wohingegen man beispielsweise über Petrons ›Satyricon‹ praktisch nicht sprechen kann, ohne sich in diesen Graubereichen eines figurenpsychologischen Realismus zu verlieren. Die ›Aeneis‹ lässt sich erzählen, ohne über Aeneas als Figur zu sprechen, über weite Strecken tut dies ja auch Vergil. Das ›Satyricon‹ zu skizzieren, ohne auf die Charaktere Encolpius, Giton und Eumolpus zu sprechen zu kommen, stellte eine so starke Verfremdungsleistung dar, dass der poetische Charakter nicht mehr zu erkennen wäre und die Handlung zerfiel.

Genau diese Marginalität ist es paradoxerweise, die den Realitätseffekten die Wirkungsmacht von Rara sichert. Dies könnte auch der Grund sein, weshalb Vergil sie bevorzugt an Wendepunkten der Handlung einsetzt. Er braucht sie nicht, um das Geschehen motivationslogisch zu begründen, das Geschehen ist teleologisch definiert, es trägt sich selbst. Die Realitätseffekte

versehen die Wendepunkte mit der Attraktivität, die ihnen gemäß ist, indem sie das sonst häufig hölzern gezimmerte und staksig verlaufende epische Geschehen ›verliebendigen‹ und mit mimetischem Gehalt aufladen. Insofern sie ein punktuell poetisches Einsprengsel darstellen, nehmen sie auf die tektonischen Verhältnisse des Epos keine Rücksicht, sie treffen Menschen und Götter gleichermaßen, unterlaufen alle Direktiven und Lenkungsmodelle, ignorieren oder transzendieren axiologische Grenzen, stören das *straight forward* der Handlung, verwickeln klare Motivationsfäden zu undurchsichtigen, chaotisch anmutenden psychologischen Flechtwerken; und sie können dies tun, weil ihre Funktion – ähnlich jener des *comic relief* – keine tektonische, sondern eine der momentanen Wirkung ist. Ob dann eine Szene wie jene zwischen Aeneas und Dido ein poetischer Unfall ist, weil der Realitätseffekt die Teleologie wirkmächtig umsetzt und stört zugleich, oder ob gerade durch diese aporetische Konstellation poetische Genialität sich hervortut, ist eine sekundäre Frage.

Man darf sich darum auch nicht zu dem Schluss hinreißen lassen, dass die ›Aeneis‹ kein episches Erzählen böte. Eine solche Behauptung würde nichts bringen als eine platte Nivellierung generischer Strategien. Episches Erzählen ist und bleibt auf eine ›epische Totalität‹ gerichtet, die Figuren sind konzeptuell flach, die Handlungslinien zielgerichtet, das Geschehen weltbedeutend und kompakt. Was hier anhand einiger kleiner Szenen beschrieben ist, macht die ›Aeneis‹ nicht ureigentlich aus, es bleibt ihr fremd und erratisch. Realitätseffekte sind der generischen ›Idee‹ eines epischen Erzählens Systemfehler, daran ist nicht zu rütteln. Doch scheint es, als sollte das epische Erzählen immer dann, wenn die generische ›Idee‹ konkrete poetische Gestalt annimmt, widerspruchslos nicht zu haben sein. Die Dominanz des vergilischen Modells über die beiden letzten Jahrtausende hat dafür Sorge getragen, dass dieser zunächst seltsame poetische Modus normativ wurde.

## 5. Ausblick: Psychologische ›Entstörung‹ im mittelalterlichen Erzählen von Eneas

Das zuletzt formulierte Modell des römisch-epischen Erzählens ergibt sich nicht rein aus systematisch-generischen Überlegungen. Es lässt sich anhand der weiteren Verarbeitung dieser Effekte in der Literaturgeschichte bestätigen, namentlich am mittelalterlichen Erzählen von Eneas im französischen ›Roman d'Eneas‹ sowie bei Heinrich von Veldeke (Überblick bei Lienert 2001, S. 72–102). Ich konzentriere mich aus Platzgründen auf den deutschen Roman, der aber in den allermeisten Details, die im Folgenden herausgestrichen sind, mit seiner französischen Vorlage (und stets gegen Vergil) übereinstimmt.

Viele der oben traktierten ›Aeneis‹-Phänomene fehlen in den mittelalterlichen Romanen schlicht aus dem Grund, dass Götterszenen vermieden sind, so gut es geht. Dass damit auch die Gesten ausfallen, die diese Götterszenen begleiten, dürfte poetologischer Nebeneffekt sein; daraus ist für unseren Gegenstand nichts abzuleiten. Dies ist insofern misslich, als gerade die Götterfiguren bei Vergil stark psychologisiert werden, oft intensiver und häufiger als die handelnden Menschen (zu den Götterfiguren in der ›Aeneis‹ s. Feeney 1991, S. 129–187, der zu dieser Frage speziell aber wenig bietet). Es wäre interessant gewesen, flächendeckend zu beobachten, was der anonyme Autor des ›Roman d'Eneas‹ und Heinrich von Veldeke aus diesen Szenen gemacht hätten.

Dieser Missstand wird teilweise davon behoben, dass einige Götterszenen bleiben. Beispielhaft greife ich die Szene zwischen Venus und Vulkan heraus. Sie firmiert bei Vergil im achten Buch. Venus überredet ihren Mann, die unzerstörbare Rüstung für Aeneas zu schmieden, und sie lässt dazu ihre Verführungskünste spielen. Wieder ist es eine Geste, die die Szene zündet. Nachdem Venus ihrem Mann ihr Anliegen (in ihrer gewohnt exaltierten und wirkungsstarken Rhetorik – nicht anders als in den oben besprochenen Szenen) erklärt hat, heißt es:

dixerat et niveis hinc atque hinc diva lacertis  
cunctantem amplexu molli fovet. ille repente  
accepit solitam flammam, notusque medullas  
intravit calor et labefacta per ossa cucurrit,  
non secus atque olim tonitru cum rupta corusco  
ignea rima micans percurrit lumine nimbos;  
sensit laeta dolis et formae conscia coniunx.  
(>Aeneis<, VIII,387–393)

So hatte sie gesprochen, und mit ihren schneeweißen Armen umschlingt die Göttin innig den zögernden Gatten in zärtlicher Umarmung. Der fühlte plötzlich die vertraute Liebesglut, die bekannte Wärme drang ihm ins Mark und durchströmte seine nachgebenden Glieder, nicht anders, als wenn zuweilen unter Donner ein feuriger Wetterstrahl sich Bahn bricht und leuchtend mit zuckendem Licht die Gewitterwolken durchheilt. Wahrnahm es froh, ihrer List und ihrer Schönheit bewusst, die Gattin.

Es wird nicht gleichsam naturalistisch beschrieben, wie genau Venus ihren Vulkan >entflammt<, aber die Beiwörter (*niveis lacertis, amplexu molli*) stärken die Geste und zwingen den Rezipienten dazu, sich von der Sache ein plastisches Bild zu machen. Die Wirkung ist enorm – jedenfalls auf Vulkan –, was im anhängenden Gewittergleichnis betont wird. Danach wird Vulkan sich sofort der Bitte der Venus fügen, dann schläft das Ehepaar miteinander, dann geht der Schmied ans Werk.

Was macht Heinrich von Veldeke? Er behält die Szene, wohl weil die Rüstungssache sonst zu sehr in der Luft hinge; wissen können wir es freilich nicht. Aber die Interaktion zwischen Venus und Vulkan wird aus maximaler Distanz angeschaut; weniger wird erzählt, als dass protokollartig berichtet wird, was unter diesen Göttern vor sich geht. Venus also nimmt (wie bei Vergil) die Not wahr, in der Eneas sich befindet, und:

si quem ze Volkâne  
ze dem smidegote ir man,  
flêgen sie in began  
Vênûs diu gotinne,  
si bôt ime ir minne



(daz was grôze miete),  
daz her sie beriete  
des si in gebâte,  
und den rât tâte  
und daz niene lieze  
daz sie in hieze  
dorch kost noch dorch arbeit.  
her was der frouwen vil gereit  
ir willen ze tûne.

(>Eneasroman<, 157,16/V. 5602–157,29/ V. 5615)

Heinrich erklärt noch kurz, dass dies zur Aussöhnung von Venus und Vulkan führen sollte (nach dem Mars-Problem – diese Zutat fehlt bei Vergil), dann geht es ans Schmiedewerk, und erst danach erhält Vulkan den in Aussicht gestellten Lohn (162,39/V. 5824–163,14/V. 5840).

Die Geste und mit ihr das gesamte figurenplastische Angebot sind getilgt, und vielleicht ist dies auch der Grund, dass hier wie bei einem ganz normalen Geschäft der Lohn erst gezahlt wird nach getaner Arbeit. Die Venus Vergils kann sich der Wirkung ihrer Verführung sicher sein; eine Venus hingegen, die derart abstrahiert agiert wie jene Heinrichs von Veldeke, sollte sich besser absichern. Das szenische Detail wird durch diese Umgestaltung gleichsam entstört, denn der Handlungsgang und auch der Verhandlungsgang (zwischen Venus und Vulkan) sind bei Heinrich von Veldeke glatter, zielgerichteter. Das Angebot, die Figuren rezeptionsseitig plastisch auszubuchten – ein Angebot, das sich bei Vergil geradezu aufdrängt –, geht damit verloren.

Diese Umgestaltung könnte man als Reduktion der Götterhandlung verbuchen, denn die Szene wird durch diesen Berichtsmodus auch erheblich kürzer (wenn man von der Mars-Zutat absieht). Wir beobachten aber ähnliche Phänomene auch dort, wo Menschen interagieren und wo die Episoden im mittelalterlichen Erzählen nicht kürzer, sondern länger werden. Kardinalbeispiel ist die Szene zwischen Aeneas und Dido, die für Vergil bereits oben besprochen ist. Sie ist in der Forschung häufig untersucht;<sup>14</sup>

ich kann mich daher auf einige besonders markante Eigenheiten der Gestaltung durch die mittelalterlichen Dichter konzentrieren.

Wie üblich im ›wiedererzählenden‹ Roman des 12./13. Jahrhunderts bleibt der grobe Handlungsgang erhalten. Auch bei Heinrich von Veldeke gibt die Götterbotschaft das Motiv zum Aufbruch aus Karthago; dass sie sehr verkürzt erzählt wird und die Distanz zwischen Göttern und Menschen maximiert, ist im Eneasroman konventionell. Wieder lässt Eneas heimlich die Schiffe vorbereiten, doch was in ihm vorgeht und was ihn bewegt, ist klarer dargestellt als bei Vergil. Er leidet nicht unter Sorge und Verdrängung, sondern ihm ist ein luzides Kalkül zu eigen – der ›alte‹ Zweifel scheint wie verflogen, Eneas hat einen klaren Plan:

vil wol her daz bedahte,  
vernâmez frouwe Dîdô,  
daz si vile unfrô  
dar umbe solde werden.  
hern weste ûf der erden,  
wie herz ane vienge,  
daz ez wol ergienge,  
daz her dannen quâme.  
her forhte, ob siz vernâme,  
daz si ez wenden wolde  
und er dâ wesen solde  
unde in lezte deste mê.

(›Eneasroman‹, 66,34/V. 1980–67,5/V. 1991)

Dido bemerkt das Vorhaben trotzdem, sie fällt davon in Verzweiflung, stellt Eneas wie gewohnt zur Rede, doch die Art, wie sie dies tut, ist signifikant anders als im lateinischen Text:

dô ez komen was dar zû,  
daz siz rehte vernam,  
zû Ênêase sie quam.  
aller ir sinne sie vergaz,  
unsanfte sie bî ime gesaz,  
si weinde vile sêre,

si sprach ›habt ir des ère,  
daz ir den lîb mir wellet nemen?  
wie mag û daz wol gezemen?  
ez is mir ein ubel spot.<  
her sprach »nû ne welle got,  
daz ich daz iemêr getû.«  
›ouwê, jâ gereitet ir ûch dar zû.<  
›ich wil ez gerne bewaren.«  
›leider jâ welt ir hinnen varen  
verholenlîchen alse ein dieb.<  
›frouwe, daz nis mir niht lieb,  
ez is mir leit daz ich ez tû.<  
›saget, wer dwinget ûch dar zû?<  
›die gote enlânt mich hie niht sîn.«  
›ir getrôstet ûch wol mîn.<  
›frowe, ichn hâns deheinen rât.«  
si sprach ›ouwê der missetât,  
[...].<

(›Eneasroman<, 67,26/V. 2012–68,8/V. 2034)

Die Gesten sind verschwunden, die latente Aggression, der schräge Blick – übrig ist nur noch die verzweifelte Frau, die ganz in einer leidenden Opferrolle aufgeht. Ob die Stichomythie dazu angetan ist, die emotionale Verdichtung der Situation in Worte zu kleiden, ist eine Stilfrage, über deren historische Dimension wir nichts Sicheres sagen können. Heute wirkt sie jedenfalls hier noch befremdlicher als sonst. Unstrittig aber ist, dass Eneas ganz anders und abermals mit viel kühlerem Kopf reagiert als sein lateinisches Pendant: Er rekurriert sofort auf den göttlichen Auftrag, das Herumlavieren mit einem knappen Dutzend Gründen unterbleibt, die Argumentation ist stringent, klar, ohne Störung und Retardation.

Im weiteren Gesprächsverlauf wird dieser Gestus gewahrt (68,8/V. 2034–71,10/V. 2156). Dido klagt über ihr Unglück mit Eneas; was sie für den Untergang Trojas könne, dass man ihr nun so übel mitspiele; droht mit Selbstmord; schilt die Götter, die Eneas übel mitgespielt hätten (und warum also sollte er jetzt ihren Befehl leisten?); wirft ihm Egoismus vor; spricht von den Gefahren des Meeres. Eneas wiederum verweist immer wieder auf

den Götterbefehl; er wolle sonst bei ihr bleiben; will sie vom Selbstmordgedanken abbringen (Sünde); betont die Unhintergebarkeit des göttlichen Willens. Nirgends ist ein Gedankenfaden kompliziert oder gar verwickelt, es gibt keine *dissimulatio*, die beiden Figuren sind das gesamte Gespräch über ›authentisch‹ (jedenfalls gibt nichts Anlass, daran zu zweifeln) und ›flach‹, Eneas ist – von Vergil her gedacht – so *pius*, wie man in dieser Lage sein kann, und sowohl er als auch Dido scheinen unter dem Götterauftrag zu leiden, wenn auch in unterschiedlich hohem Maße, was die Sache nicht versöhnt, aber die emotionale Spannung erheblich reduziert.

Irgendwann wird Dido ohnmächtig, Eneas aber fängt sie behutsam auf und tröstet sie.

dô viel sie in unmaht.  
under sîn arme her si nam,  
unz ir daz herze wider quam.  
her sprach ir minnechliche zû  
›frouwe, daz ich daz tû,  
daz ich von û scheide,  
des gedenke ich mir vil leide.  
esn mach ander rât sîn.  
stundez an dem willen mîn,  
ichn quâme nimmer hinnen.  
ich mûz von ûwern minnen  
vil unfrôlichen leben.  
ir solt ez mir dorch got vergeben,  
daz ich dar ane missetû:  
diu nôt dwinget mich dar zû.‹  
(›Eneasroman‹, 71,14/V. 2160–71,28/V. 2174)

Aus Vergils abgründigem Psychogramm ist eine geradezu kitschige Szene geworden. Eneas ist nun genau jener Göttergetriebene, der er motivationslogisch in der ›Aeneis‹ schon ist, er ist selbst Leidtragender des göttlichen Auftrags, und er ist mitleidend und mitfühlend mit Dido (vgl. Schmitz 2007, S. 183), sodass Heinrich von Veldeke (und vor und mit ihm schon der Dichter des ›Roman d’Eneas‹) viel konsequenter und rationaler umsetzen,

was die Grobstruktur der Handlung vorgibt. Auf der Strecke bleiben damit die widerstrebenden, störenden Momente, die zum Handlungsgang nichts beitragen, ihn vielmehr irritieren und latent hindern, die aber für sich ein figurenpsychologisches Faszinationspotential freisetzen können. Umso plötzlicher folgt dann nach dieser Tröstung eine doppelte Scheltrede Didos (71,29/V. 2175–73,4/V. 2229), die wieder enger an Vergil hängt und die ohne jedes Zwischenwort des Eneas auf ihn einprasselt. Man möchte sie für einen Atavismus halten, der anzeigt, dass die Reprogrammierung der Szene durch die mittelalterlichen Dichter nicht bis in die letzte Konsequenz durchgehalten ist. Gerade weil sie sich so hart reibt mit dem Gespräch davor, tritt dessen neue Qualität aber umso markanter zutage. (Die Diskrepanz ist im ›Roman d'Eneas‹ noch deutlicher; vgl. wiederholt Schmitz 2007, S. 182–185. Daraus zu folgern, dass die Szene bei Heinrich von Veldeke plausibel durchmotiviert wäre, ist – gerade mit Blick auf Vergil – ein riskanter Schluss.)

Was bleibt von Vergil? Die Heimlichkeit des Aufbruchs, das Götterargument, Didos zornige Reden am Schluss der Episode. Es fehlen die Gesten und Blicke, die Unsicherheit des Aeneas, seine labile argumentative Vielfalt, auch die leise Erzählerironie, die ihn in der ›Aeneis‹ möglicherweise trifft. Eneas ist handlungslogisch zu sich selbst gekommen; im mittelalterlichen Roman führt er aus, was er auszuführen hat; Dido ist stärker auf die Rolle der (pathologisch liebenden) ›Dulderin‹ festgelegt (der Einfluss von Ovids Heroiden-Brief ist mit Händen zu greifen; ausführlich zu diesem Einfluss Kern 1996, u. a. S. 130f.). Die überschüssige Psychologik eines sich aus der Affäre ziehenden feigen Menschen ist fast restlos getilgt, und was vorher Abgrund der Figurenpsyche war, ist nun mit viel topischem Versmaterial aufgefüllt. Dass hier intensiv am Text gearbeitet worden ist, zeigen die Bruchstellen der Renovierung: Didos Ohnmacht und die darauf folgenden jähren Zornausbrüche der Königin, die dieser ›mittelalterliche‹ Eneas viel weniger verdient hat als sein antikes *alter ego*. Ob diese Passungenauigkeit darauf deutet, dass das poetische Problem mit einer solchen

Reprogrammierung nicht ganz zu lösen ist, steht dahin. Dass auch Heinrich von Veldeke dieses Problem wahrgenommen hat, davon könnte immerhin der in seiner narrativen Lakonik fast schon verzweifelt wirkende Schlusspunkt der Episode zeugen, der dieser ein recht plötzliches und abruptes Ende gibt:

Dô der rede vile was,  
dô mûst der hère Ênêas  
ze jungest varen dannen  
mit den sînen mannen,  
swie ez ir geveile.  
(›Eneasroman‹, 73,5/V. 2231–73,9/V. 2235)

Für Kenner Vergils kann das auch ein intertextueller Witz sein.

## 6. Einige literarhistorische und methodologische Konsequenzen

### 6.1 Romanhaftes Epos und epischer Roman?

Nach den Beobachtungen zu den Eneasromanen wird man kaum daran rütteln wollen, dass der Dichter des ›Roman d'Eneas‹ und Heinrich von Veldeke jene Form gestischer Irritation, die bei Vergil die Figurenpsyche weit auftut, aus ihren epischen Zusammenhängen heraushalten wollten. Unter generischer Perspektive ist dies verblüffend: Das antike Epos wird unter den Händen der mittelalterlichen Dichter zum Roman; die Handlung ist zunehmend protagonistenzentriert, auch die komplizierten axiologischen Verhältnisse sind mehr und mehr parteiisch sortiert und stabilisiert. Gerade im Roman aber, der die Welt latent hinter die Figur treten lässt, würden sich derartige Strategien gut einfügen, so wie sie umgekehrt das epische Erzählen intensiver irritieren als das romanhafte. Ein Teil dieser Verblüffung könnte darauf gehen, dass die Konzepte von Epos und Roman Kinder des ›langen‹ 19. Jahrhunderts sind, die mit früheren poetischen Verhältnissen nicht zur Deckung zu bringen sind. Die Paradoxie aber, dass

jener Text, der seine Handlung stärker entlang der Wege der Figuren entfaltet, diesen geringere poetische Aufmerksamkeit schenkt, und *vice versa*, bleibt trotz dieser Einlassung bestehen.

Poetische Phänomene von solcher Deutlichkeit haben gewöhnlich nicht nur einen Grund. Dies ist bereits oben angedeutet: Die Reduktion der Götterhandlung geschieht sicherlich auch und zuvorderst, um das Epos einem christlichen Rezeptionshorizont einzupassen, so gut es eben geht, und dass damit auch figurenpsychologische Irritationen aus dem Text hinauseskamotiert werden, ist vermutlich ein – wenn auch nicht unerwünschter – Nebeneffekt. Auch das Meiden der gestischen Plastizität könnte kulturpoetische Gründe haben, die außerhalb des Textes liegen. Die Dichter investieren Aufmerksamkeit in das Projekt eines höfischen Romans, der als solcher immer auch eine stark idealisierende und gemeinschaftsstiftende Komponente (für ein adliges Publikum) hat (vgl. Henkel 1995, S. 131), dem auch eine didaktische Qualität eignet (ebd., S. 129). Dieser Gemeinplatz hat Konsequenzen für figurenpsychologische Belange: Wenn diese – wie bei Vergil – um den Preis erkaufte sind, dass einfache Handlungslogiken irritiert und gestört werden, weil diese Widersprüche die Suggestion einer realistischen Menschenwelt nährt, dann reibt sich dieses poetische Wollen mit dem der axiologischen Stabilisierung und der kulturpoetischen Idealisierung gleichermaßen. ›Runde‹ Figuren haben stets auch ihre dunklen Seiten. Dunkle Seiten mögen aber höfische Protagonistenromane nicht gerne leiden. Es gibt sie natürlich auch in ihnen; aber es scheint doch, dass die Dichter sie energischer meiden als die Dichter anderer poetischer Situationen der europäischen Literaturgeschichte.

## 6.2 ›Antikes‹ und ›mittelalterliches‹ Erzählen

Die von den höfischen Dichtern gezielt vorgenommenen Änderungen gegen die lateinische ›Aeneis‹ führen auf die Notwendigkeit hin, den Eigensinn poetischer Artefakte nicht vorschnell mit historischen Pauschal-

zuschreibungen – wie ›mittelalterliches‹ oder ›vormodernes Erzählen‹ – zu erklären. Die Eneasromane des 12. Jahrhunderts sind nicht einfach ›mittelalterlich‹, sie sind womöglich noch nicht einmal ›mittelalterlicher‹ als ihre vergilische Vorlage: Rezeptionsseitig gibt es keine Dichtung, die in dem Zeitraum, den man Mittelalter nennt, dominanter gewesen wäre als die ›Aeneis‹; sie ist, wenn man so möchte, das mittelalterliche Epos schlechthin. Und ob die recht strenge disziplinäre Separierung von Antike und Mittelalter (Klassische Philologie und Mittelalterphilologien, Alte Geschichte und Mittelalterliche Geschichte etc.) die Aufmerksamkeiten nicht auch oft irreführt, müsste man bei Gelegenheit intensiver bedenken, als man es heute in den Fächern tut; aber das ist hier nicht Thema. Wichtig für den Moment ist nur, dass die pauschalisierende Zuschreibung ›mittelalterlich‹ oder ›vormodern‹ rein gar nichts erklärt.

Die Eneasromane des 12. Jahrhunderts sind vielmehr Teil einer sehr speziellen, sehr elitären poetischen adligen Kommunikationssituation, die bei weitem nicht das ganze ›Mittelalter‹ umgreift, in deren Rahmen aber Sinn macht, was die höfischen Dichter dem lateinischen Epos angetan haben. Mit poetischem Unvermögen oder Unverständnis hat dies nichts zu tun: Die ›Aeneis‹ wird ja von den Eneasromanen nicht ersetzt, sondern nur – eine begrenzte Zeit lang – flankiert. Sie behält ihre Leserschaft, und dass diese Leserschaft sich über viel längere Zeit einigermaßen konsolidieren konnte, davon könnte zeugen, dass wir die Gesten Vergils auch heute noch sehr gut rezeptionsästhetisch prozessieren können. Das Gefühl der Fremdheit, das Dichtung vom Schlag des höfischen Romans bei modernen Rezipienten auslösen kann, löst die ›Aeneis‹ heute nicht aus. Der Kontrast zwischen ›Aeneis‹ und Eneasromanen – der sich spiegelt im Kontrast etwa der ›Alexandreis‹ Walters von Châtillon und volkssprachlicher Alexanderromane des 12./13. Jahrhunderts – ist aber keiner, der sich mit den Etiketten ›antik‹/›mittelalterlich‹ fassen lässt, sondern er ist ein synchroner Kontrast, der aus der Vergleichung von verschiedenen literatursoziologischen Situationen erstet: Schriftgelehrten- und Philologenwelt hier



(*litterati*), höfische Welt da (oft *illitterati*), Heinrich von Veldeke und der Dichter des ›Roman d’Eneas‹ dazwischen (vgl. Henkel 1995, S. 124 u. ö.).

Damit ist schon angedeutet, dass diese Welten nicht nur nebeneinander herlaufen, sondern einander auch überlappen. Wir werden uns Heinrich von Veldeke und seinen französischen Vorgänger als Teil jener Rezeptionsschicht – also als *litterati* – denken dürfen, die mit Dichtung wie der ›Aeneis‹ umzugehen wusste und die diese über so viele Jahrhunderte (in gelehrtem Kontext, in der Schule) pflegte (ebd., S. 125f.). Die mittelalterlichen Eneasromane geben ein deutliches Rezeptionszeugnis dafür, dass deren Dichter die Widersprüche in Vergils ›Aeneis‹ ähnlich wahrgenommen haben, wie wir dies heute noch können. Andernfalls wäre die poetische Energie, die sie in die Änderungen investieren, nicht zu erklären. Ob sie die Widersprüche auch figurenpsychologisch-realistisch gedeutet hätten, ergibt sich daraus nicht automatisch, aber zumindest die poetische Irritation selbst – wie immer sie gedeutet würde – wird in ihrer Therapie isoliert. Die irritierend-realistischen Gesten Vergils und der oben eingenommene Rezeptionsmodus gegen diese Störungen waren ihnen wahrscheinlich nicht befremdlich, sondern habituell. Nimmt man die Rezeptionszeugnisse zu Dido – beginnend bei den antiken Zeugnissen (Ovid und Augustinus sind oben zitiert) – dazu, gelangt man zu der Vorstellung, dass ein bis heute fließender Strom literarischer Gelehrsamkeit dafür gesorgt hat, dass sich – in seinem Einzugsbereich – die Vergil-Lektüren seit über 2000 Jahren nicht grundlegend geändert haben: zumindest nicht in Sachen Realismus und Figurenpsychologie (vermutlich auch sonst nicht).

Umso genauer werden die mittelalterlichen Dichter, die von diesem Strom genährt sind, gewusst haben, warum diese Gesten für ihr höfisches Romanprojekt, das sich meistenteils an literarische Laien wendet, nicht zu gebrauchen waren. Dass ihre und anderer Dichter volkssprachliche Romane vielleicht auch von lateinisch Gebildeten gelesen worden sind, von den Kollegen gleichsam, aber auch von Menschen wie Eleonore von Aquitanien, steht zu diesem literatursoziologischen Modell nicht im Widerspruch. Damit

beschrieben ist aber ein anderer, viel stärker intertextueller Lektüremodus (ein möglicher Witz ist oben angedeutet), mutmaßlich war er seltener, und die Angebote in den Romanen dafür sind vermutlich randständig, jedenfalls mit leiserer Stimme gesprochen. Texte, zumal literarische, erschöpfen sich selten in einsinniger Rezeption. Das gilt natürlich auch für den höfischen Roman, und es gilt auch heute. Auch ein Thomas-Mann-begeisterter Mensch kann sich einen TV-Vierteiler der Buddenbrooks anschauen, und er wird ihn anders sehen als jemand, der das Buch nicht kennt. Die Forschung zur modernen Rezeption des ›Nibelungenlieds‹ ist voll von Beispielen für diese perspektivische Brechung.

### 6.3 ›Widersprüche‹ und ›Fehler‹

Mein Eindruck ist, dass in der Debatte der letzten Jahre diese beiden Begriffe latent synonym gebraucht werden. Der Fall Vergil mahnt zur Vorsicht. Zwar hat es – aus kulturhistorischen Gründen, auf die hier nicht einzugehen ist – im ›langen‹ 19. Jahrhundert nicht an Stimmen gefehlt, die die Widersprüche Vergils – gerade auch jene, die auf psychologisierende Effekte hinführen (s. oben den Hinweis auf Heinze) – als poetische Defekte abgekanzelt haben; in einer griechenlandsüchtigen, homerbegeisterten, alles Völkisch-National-Ursprüngliche verehrenden deutschen Philologie hatte Vergil einen schweren Stand (in anderen Ländern war das auch im 19. Jahrhundert anders). In den 1800 Jahren davor und dann wieder seit dem früheren 20. Jahrhundert – und außerhalb Deutschlands auch in der Zeit dazwischen – wären aber solche Stimmen schlechterdings undenkbar gewesen. Die Widersprüche hat man wohl gesehen, Zeugnisse dafür finden sich in der Kommentarpraxis seit Servius; aber als Fehler begriffen hat man sie nicht, sondern als poetischen Reiz.

Kurios ist der Fall dann auch rezeptionsgeschichtlich, weil man *a prima vista* wohl davon ausgehen würde, dass das so genannte ›mittelalterliche Erzählen‹ reicher an Widersprüchen wäre als das antike oder neuzeitliche.

Die mittelalterlichen Dichter sind in diesem Fall aber sichtlich bemüht, die wahrgenommenen Widersprüche aus der poetischen Komposition hinauszubekommen; es gelingt ihnen dies über weite Strecken, wenn auch (wie gezeigt) nicht bis in die letzte Konsequenz. Ob aber dann dergestalt von Widersprüchen befreite poetische Artefakte den größeren oder kleineren poetischen Reiz ausmachen und ob der Fehler im Widerspruch oder in seiner Tilgung läge, das sind Fragen, die nur von einem bestimmten rezeptionsästhetischen Standpunkt aus zu beantworten sind.

Insofern wir als Literaturwissenschaftler immer auch Leser sind, werden wir uns von der Verlockung, Widerspruch und Fehler parallelisierend oder antithetisch – der Widerspruch als poetischer Reiz – aufeinander zu beziehen, nie freimachen können. Der analytisch festzumachende Widerspruch ist in der Lektüre ohne seine sofortige ästhetische oder semantische Prozessierung nicht zu haben. Diese Prozessierung ist oft stark von der Lektürehaltung geprägt. »Widersprüchliche Figuren in vormoderner Erzählliteratur sind keine komplexen oder ›runden‹ Charaktere.« Wer an dieses Axiom glaubt, wird sich in der Lektüre entsprechender Texte leicht bestätigt finden, genauso wie jemand, der es ablehnt.

(Nebenbei: Dass wir im Fach dazu tendieren, den widerspruchlosen Text für den besseren oder ›normaleren‹ zu nehmen, könnte einen Grund in der Geschichte der Philologie haben, die seit jeher – in editionsphilologischen und hermeneutischen Bewegungen – der Vorstellung glatter und stimmiger Texte hinterherläuft. Aber das ist hier nur eine unbewiesene Vermutung zu einem fachgeschichtlichen Eindruck, der seinerseits der Überprüfung harrt.)

Wir versuchen uns als Literaturwissenschaftler aber in der Regel nicht nur als Leser, sondern auch als Beobachter zweiter Ebene. Für diese Rolle empfiehlt es sich, die Kategorien ›Widerspruch‹, ›Erzählfehler‹ und ›poetischer Reiz‹ schärfer und systematischer zu scheiden, als wir es mitunter tun. Außerdem sollten wir streng im Auge behalten, welche Art Widerspruch es ist, von der wir sprechen. Mir will scheinen, dass das Konzept ›Widerspruch‹ im fachlichen Diskurs sehr häufig auf formallogisch-semantische

Phänomene rekurriert – Widersprüche des Figurenhandelns, der Axiologie, der Raum-Zeit-Komposition etwa. Dichtung ist aber eine Art der Kommunikation, die rezeptionsästhetische Angebote auch und gerade auch abseits semantischer Kategorien macht. Die vergilischen Widersprüche lassen sich beschreiben als kalkulierte semantische Irritationen zum Zwecke wirkungsästhetischer Sensation. Das muss nicht, und das muss nicht immer so sein. Dass aber, was semantisch widersprüchlich ist, reichen ästhetischen Gewinn abwerfen kann – damit müssen wir rechnen.

## Anmerkungen

- 1 Anders Austin 1971, S. 88: »*tristior* is either the weakened use of the comparative, with no reference to a standard, or intended to contrast with her normal radiance«. Ebenso Ganiban [u. a.] 2012, S. 187. Die erste Variante bevorzugt Williams 1972, S. 178.
- 2 Die Szene reagiert auf diverse Vorbilder, darunter ›Ilias‹ I,493–530 und ›Odyssee‹ V,1–58. Vgl. Ganiban [u. a.] 2012, S. 186.
- 3 In diese Richtung Austin (1971, S. 98) mit weiteren Homer-Belegen. Allerdings ist die Deutung der Homer-Passagen in analoger Weise schillernd wie jene des Gesprächs zwischen Venus und Jupiter bei Vergil.
- 4 Hier konnten die Interpreten anschließen, indem sie den ›lächelnden‹ und ›aufheiternden‹ Jupiter mit der *Pax Augusta* verbanden, was Stelle und Epos gleichermaßen entproblematisiert. Vgl. die Kritik bei Hejduk 2009, S. 283, zur gesamten Szene ebd., S. 283–292.
- 5 »Vergil has produced a very charming phrase«, sagt Austin (1971, S. 100) zu I,256.
- 6 Vgl. auch die unten besprochene Szene aus dem zwölften Buch (konkret XII,829), wo Jupiter fast wortgleich dieses Lächeln aufgesetzt bekommt, sowie IX,740, wo Turnus, sowie X,742, wo Mezentius auf eine ganz ähnliche Weise *subridet*.
- 7 Vom Grundstock des Servius-Kommentars, der die Überlieferung des 9./10. Jahrhunderts dominiert (Serv.), werden mit eckigen Klammern jene Zusätze unterschieden, die nur in einem kleinen Teil der Handschriften stehen und gemeinhin für jüngere Zutaten gelten (DServ.).
- 8 Dieser Wechsel wird in rascher Abfolge mehrfach wiederholt in Didos ›Heroiden‹-Brief an Aeneas (›Heroides‹ VII).

- 9 Servius deutet ihn als Aeneas' Entschlossenheit: *INMOTA TENEBAT LUMINA physicum enim est ut qualitatem animi ex oculorum aut corporis stabilitate aut mobilitate noscamus. ergo modo vult ostendere Aeneam a proposito non esse deviaturum.* (Serv. A. IV,331). ›Es ist nämlich natürlich, dass wir die Beschaffenheit des Geistes aus der Standhaftigkeit oder Beweglichkeit der Augen oder des Körpers erkennen. Also will er nur zeigen, dass Aeneas von seinem Vorsatz nicht abweichen wird.‹
- 10 In diesen Punkten sind sich die im Übrigen antithetischen Kommentare von Page und Austin bzw. Williams einig (Page 1902, S. 370f.; Austin 1971, S. 105–113; Williams 1972, S. 361f.). Zu ihrer gegenteiligen Bewertung s. unten. Vgl. auch Binder/Binder 2008, S. 767; Perzell 1981, S. 211. Die rhetorischen Versatzstücke der Rede des Aeneas hat schon Servius zusammengetragen.
- 11 So Serv. A. IV,362: *AVERSA [id est] irata: [›aversa‹ ergo ad animum referendum est; nam incipit esse contrarium ›aversa tuetur‹: ut est] »diva solo fixos oculos avera tenebat« [›Aeneis‹, I,482]. ›aversa, das heißt erzürnt: avera muss also auf den Geist bezogen werden; denn avera tuetur ist zunächst widersprüchlich: so wie ›die Göttin hielt, abgewandt, auf den Boden geheftet die Augen.‹ – Das eine (die physische Reaktion) und das andere (dass diese auf eine mentale Disposition verweist) schließt sich freilich nicht aus: nicht in der Literatur und nicht im Leben. Vgl. Williams 1972, S. 365.*
- 12 So Austin 1971, S. 121–123: »the epithet is eloquent of struggle and bewilderment and submission« (S. 123). Ähnlich Williams 1972, S. 361f., 368. Perzell (1981, S. 216) kontrastiert *pietas* mit der »opportunity of love from and for a woman«.
- 13 Vgl. etwa Williams 1983, S. 156–163. Die noch immer maßgebliche ›Aeneis‹-Studie Heinze 1915/1965 wimmelt von Beispielen für die obige Behauptung, vor allem im Kapitel ›Erfindung‹ (S. 265–354), das in vorsichtiger Auseinandersetzung mit der Vergil-Kritik des ›langen‹ 19. Jahrhunderts eine neue Perspektive auf die ›Aeneis‹ und Vergils künstlerisches Tun entwickelt.
- 14 Zuletzt u. a. hinsichtlich des Adaptationsprozesses: Kern 1996; Schmitz 2007, S. 105–218; Schmitz 2016; unter gendertheoretischer Perspektive: Schausten 1999; Martin 2018; narratologisch: Hübner 2003, S. 217–248; Meincke 2007; als ›tragisches‹ Ereignis: Toepfer 2013, S. 323–360; Kern 2015; Möller 2017.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Augustinus: Bekenntnisse [Confessiones]. Lateinisch/Deutsch, eingeleitet, übers. und erläutert von Joseph Bernhart, mit einem Vorwort von Ernst Ludwig Grasmück, Frankfurt a. M. 1987 [zuerst München 1855].
- Heinrich von Veldeke, Eneasroman. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, nach dem Text von Ludwig Ettmüller ins Neuhochdeutsch übers., mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort von Dieter Kartschoke, durchgesehene und bibliographisch ergänzte Aufl., Stuttgart 1997.
- Homer: Ilias, übertragen von Hans Rupé, 8. Aufl., München/Zürich 1983 (Sammlung Tusculum).
- Homer: Odyssee. Griechisch/Deutsch, Übersetzung, Nachwort und Einleitung von Roland Hampe, Stuttgart 1979 u. ö.
- Petronius, with an English translation by Michael Heseltine. Seneca: Apocolocyntosis, with an English translation by W. H. D. Rouse, rev. by E. H. Warmington, Cambridge (Mass.)/London 1969 u. ö.
- Publius Ovidius Naso: Ars amatoria. Liebeskunst. Lateinisch/Deutsch, übers. und hrsg. von Michael von Albrecht, Stuttgart 1992.
- Publius Ovidius Naso: Heroides. Briefe der Heroinnen. Lateinisch/Deutsch, übers. und hrsg. von Detlev Hoffmann [u. a.], Stuttgart 2000.
- Publius Ovidius Naso: Gedichte aus der Verbannung. Eine Auswahl aus ›Tristia‹ und ›Epistulae ex Ponto‹. Lateinisch/Deutsch, übers. und hrsg. von Niklas Holzberg, Stuttgart 2013.
- Publius Vergilius Maro: Aeneis. Lateinisch/Deutsch, übers. und hrsg. von Edith und Gerhard Binder, Stuttgart 2008 (RUB 18918).
- Quintilian: Institutio oratoria, with an English translation by H. E. Butler, 4 Bde., Cambridge (Mass.) 1921 u. ö.
- Servii grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii, hrsg. von Georgius Thilo/Hermannus Hagen, Leipzig 1881–1902, 3 Bde.

### Sekundärliteratur

- Austin, R[oland] G[regory]: P. Vergili Maronis Aeneidos liber primus. With a Commentary, Oxford 1971 [zitiert als Kommentar, nicht als Textausgabe].
- Austin, R[oland] G[regory]: P. Vergili Maronis Aeneidos liber quartus. Edited with a Commentary, Oxford 1955 [zitiert als Kommentar, nicht als Textausgabe].
- Bachtin, Michail: Epos und Roman. Zur Methodologie der Romanforschung, in: ders.: Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik,

- hrsg. von Edwald Kowalski/Michael Wegner [übers. von Michael Dewey], Frankfurt a. M. 1989 (Fischer-Tb 7418: Fischer Wissenschaft), S. 210–251.
- Binder, Edith/Binder, Gerhard: Anmerkungen, in: Publius Vergilius Maro: Aeneis. Lateinisch/Deutsch, übers. und hrsg. von dens., Stuttgart 2008 (RUB 18918), S. 725–936.
- Burden, Michael (Hrsg.): *A Woman Scorn'd. Responses to the Dido Myth*, London 1998.
- Clark, John: *A History of Epic Poetry (Post-Vergilian)*, Edinburgh 1900.
- Desmond, Marilyn: *Reading Dido. Gender, Textuality, and the Medieval ›Aeneid‹*, Minneapolis/London 1994.
- Feeney, Denis C.: *The Gods in the Epic. Poets and Critics of the Classical Tradition*, Oxford 1991.
- Feeney, Denis C.: *Leavin Dido: The Appearance(s) of Mercury and the Motivations of Aeneas*, in: Burden 1998, S. 105–130.
- Fromm, Hans: Art. Epos, in: RLW, Bd. 1 (1997), S. 480–484.
- Ganiban, Randall T. [u. a.]: *Vergil. Aeneid, Books 1–6 (The Focus Vergil ›Aeneid‹ Commentaries)*, Indianapolis 2012.
- Gibson, Roy K.: *Aeneas as hospes in Vergil, ›Aeneid‹ 1 and 4*, in: *Classical Quarterly* 49 (1999), S. 184–202.
- Hamm, Joachim: *Infelix Dido. Metamorphosen einer Liebestragödie*, in: Klein, Dorothea/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. 1–24.
- Heinze, Richard: *Virgils epische Technik*, 3. Aufl. Leipzig/Berlin 1915 [Ndr. Darmstadt 1965].
- Hejduk, Julia: *Jupiter's ›Aeneid‹: Fama and Imperium*, in: *Classical Antiquity* 28 (2009), S. 279–327.
- Henkel, Nikolaus: *Vergils ›Aeneis‹ und die mittelalterlichen Eneas-Romane*, in: Leonardi, Claudio (Hrsg.): *The Classical Tradition in the Middle Ages and the Renaissance. Proceedings of the First European Science Foundation Workshop on ›The Reception of Classical Texts‹*, Spoleto 1995, S. 123–141.
- Hübner, Gert: *Erzählform im höfischen Roman. Studien zur Fokalisierung im ›Eneas‹, im ›Iwein‹ und im ›Tristan‹*, Basel 2003 (Bibliotheca Germanica 44).
- Kern, Manfred: *Dido oder Über die Wiedergeburt des Tragischen*, in: Toepfer, Regina/Radke-Uhlmann, Gyburg (Hrsg.): *Tragik vor der Moderne. Literaturwissenschaftliche Analysen*, Heidelberg 2015, S. 77–101.
- Kern, Peter: *Beobachtungen zum Adaptationsprozess von Vergils ›Aeneis‹ im Mittelalter*, in: Heinzle, Joachim [u. a.] (Hrsg.): *Übersetzen im Mittelalter. Cambriger Kolloquium 1994*, Berlin 1996 (Wolfram-Studien 14), S. 109–133.

- Lienert, Elisabeth: Deutsche Antikenromane des Mittelalters, Berlin 2001 (Grundlagen der Germanistik 39).
- Lukács, Georg: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik, Bielefeld 2009 (Werkauswahl in Einzelbänden 2).
- Martin, Jonathan Seelye: Der Körper der Königin. Zum Verständnis der Dido-Figur in Heinrichs von Veldeke ›Eneasroman‹, in: ZfdPh 137 (2018), S. 1–25.
- Meincke, Anne Sophie: Finalität und Erzählstruktur. Gefährdet Didos Liebe zu Eneas die narrative Kohärenz der ›Eneide‹ Heinrichs von Veldeke?, Stuttgart 2007.
- Möller, Melanie: *Aller ir sinne siv vergaz*. Zur tragischen Dimension der Dido in Heinrichs von Veldeke ›Eneasroman‹, in: Toepfer, Regina (Hrsg.): Tragik und Minne, Heidelberg 2017 (Studien zu Literatur und Erkenntnis 12), S. 109–136.
- Page, Thomas Ethelbert: The Aeneid of Virgil. Books I–VI. Edited with Introduction and Notes, London 1902 [zitiert als Kommentar, nicht als Textausgabe].
- Parry, Adam: The Two Voices of Virgil's ›Aeneid‹, in: Arion 2 (1963), S. 66–80.
- Perkell, Christine G.: On Creusa, Dido, and the Quality of Victory in Vergil's ›Aeneid‹, in: Women's Studies 8 (1981), S. 201–223.
- Schausten, Monika: *Gender, Identität und Begehren*. Zur Dido-Episode in Heinrichs von Veldeke ›Eneit‹, in: Bennewitz, Ingrid/Tervooren, Helmut (Hrsg.): *Manlīchiu wīp, wīplīch man*. Zur Konstruktion der Kategorien ›Körper‹ und ›Geschlecht‹ in der deutschen Literatur des Mittelalters, Berlin 1999 (ZfdPh – Beihefte 9), S. 143–158.
- Schmitz, Silvia: Die Poetik der Adaptation. Literarische *inventio* im ›Eneas‹ Heinrichs von Veldeke, Tübingen 2007 (Hermaea, N. F. 113).
- Schmitz, Silvia: Wenn eine Hindin nicht mehr ›modern‹ ist. Heinrichs von Veldeke ›Eneas‹ und der Verlust poetischer Komplexität ›auf dritter Stufe‹, in: Masse, Marie-Sophie/Seidl, Stephanie (Hrsg.): ›Texte dritter Stufe‹. Deutschsprachige Antikenromane in ihrem lateinisch-romanischen Kontext, Berlin 2016 (Kultur und Technik 31), S. 21–37.
- Starks, John H.: *Fides Aeneia*: The Transference of Punic Stereotypes in the ›Aeneid‹, in: Classical Journal 94 (1999), S. 355–283.
- Toepfer, Regina: Höfische Tragik. Motivierungsformen des Unglücks in mittelalterlichen Erzählungen, Berlin/New York 2013 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 144).
- Williams, Gordon: *Technique and Ideas in the ›Aeneid‹*, New Haven/London 1983.
- Williams, Robert Deryck: The Aeneid of Virgil. Books 1–6, London 1972 [zitiert als Kommentar, nicht als Textausgabe].



Wlosok, Antonie: Vergils Didotragödie. Ein Beitrag zum Problem des Tragischen in der ›Aeneis‹, in: Görgemanns, Herwig/Schmidt, Ernst A. (Hrsg.): Studien zum antiken Epos, Meisenheim a. Glan 1976 (Beiträge zur Klassischen Philologie 72), S. 228–250.

**Anschrift des Autors:**

Prof. Dr. Florian Kragl  
Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg  
Department Germanistik und Komparatistik  
Abteilung: Lehrstuhl für Deutsche Philologie im europäischen Kontext  
Bismarckstr. 1  
91054 Erlangen  
E-Mail: [florian.kragl@fau.de](mailto:florian.kragl@fau.de)

*Julia Zimmermann*

## Sagenwissen und Erinnerung an Hagen

### Erzählen vom Helden im ›Nibelungenlied‹

*Abstract.* Die nachfolgenden Überlegungen wollen zeigen, wie die Strukturmuster der berühmten Ankunftsszene, durch die Siegfried im ersten Teil des ›Nibelungenliedes‹ überhaupt erst als Heros konstituiert wird, im zweiten Teil des Epos aufgegriffen und in variierender Wiederholung dazu genutzt werden, um nunmehr Hagen als besten Helden zu etablieren. Dies geschieht nicht ohne Widersprüche, die den narrativen Entwurf des ›besten‹ Helden zugleich destabilisieren und dabei, indem sie das narrative Verfahren epischen Erzählens als Simulation vorführen, gerade die Literarizität des Erzählten in besonderer Weise aufzeigen.

#### 1. Zweimal Hagen?

Der Hagen des ›Nibelungenliedes‹ dürfte neben Dietrich von Bern wohl eine der widersprüchlichsten Figuren der mittelhochdeutschen Heldenepik sein. Ihre Diskrepanzen wurden von der Forschung vielfach angemerkt, allerdings lag die Konzentration dabei vor allem innertextlich auf der im ersten und zweiten Teil des ›Nibelungenliedes‹ klar unterscheidbaren Figurenkonzeption. Der Hagen des ersten Teils des ›Nibelungenliedes‹ werde, so der allgemeine Befund, durch den Hagen des zweiten Teiles dementiert, denn während jener sich als treuloser Verräter zeige, sei dieser der unbeugsame Held von wahrer Seelengröße, ein »Inbild der Vasallität« (Wapnewski 1960, S. 396–399). Noch Joachim Heinze differenziert zwischen Hagen, dem finsternen Mörder Siegfrieds, und Hagen, dem heldenhaft Unter-

gehenden und zuverlässigen Beschützer der Burgunden: »Zweimal Hagen also: eine merkwürdige Zwittergestalt, geboren aus der Vereinigung zweier uralter Erzähltraditionen, die zusammengehörten und doch nicht zusammenpaßten« (Heinzle 1991, S. 25; vgl. auch Haug 2005, S. 23). Tatsächlich sind die Ambivalenzen der Hagenfigur aber weitaus vielfältiger und zeigen sich auf unterschiedlichen Ebenen der Erzählung: Innertextlich ist die Hagenfigur nicht nur in der Gegenüberstellung der beiden ›Nibelungenlied‹-Teile, sondern gerade auch innerhalb der einzelnen Teile selbst ausgenommen brüchig angelegt. Diese Brüche können aber, auch dies ist in der Forschung hinlänglich diskutiert, durchaus wichtige Elemente der Simulation mündlichen Erzählens in buchapisch konzipierter Heldenepik sein (vgl. etwa Lienert 2019c, S. 255). Unvereinbarkeiten zeigen sich zudem interliterarisch im Blick auf das mit der Figur verbundene und beim Rezipienten vorauszusetzende Textwissen im Vergleich zum Entwurf des Epos. Das Spannungsverhältnis zwischen der Tradition und ihrer Erneuerung bzw. Aktualisierung im Erzählten basiert aber nicht grundsätzlich auf etwaigen Unzulänglichkeiten eines Erzählers, sondern kann Widersprüche durchaus bewusst exponieren, um bestimmte Effekte oder Funktionen zu bewirken (vgl. Kropik 2019, S. 92–112). Schließlich lassen sich Widersprüche der Figur auch in der Unvereinbarkeit des vom ›Nibelungenlied‹ entworfenen, eben brüchigen Bildes der Figur und ihrer weitgehend geglätteten Deutung durch die Forschung ausmachen.

Dass Hagen als der herausragende Held des zweiten Teils des ›Nibelungenliedes‹ gelten darf, liegt insbesondere am narrativen Verfahren der variierenden Wiederholung. Durch sie sind die Hagen- und Siegfriedfigur in aggregativer Erzählweise überblendet, teils aber auch in kontrastiver Spiegelung verkoppelt; die Wiederholung dient auf schriftliterarischer Kompositionsstufe als Mittel der Sinnkonstitution (vgl. Zimmermann 2006, S. 63f.; Lienert 2019b, S. 5). Obwohl Siegfried und Hagen im Epos klar aufeinander bezogen sind – u. a. verfügen beide über spezifische Formen des Wissens, beide raten von Unternehmungen ab, die sie dann anführen,

beide unterlaufen ein höfisches Begrüßungsritual, beide sterben unheroische Tode durch Waffen Siegfrieds –, repräsentieren sie unterschiedliche Heldentypen. Auch die Form der variierenden Wiederholung ist im Epos weitaus komplexer angelegt, als dass man sie anhand international überlieferter Heldenlebenschemata erklären oder schlicht auf eine Gegenüberstellung von Siegfried, dem ›lichten‹ Helden des ersten, und Hagen, dem ›dunklen‹ Helden des zweiten Teils, beschränken dürfte, wie es etwa in der älteren Forschung unternommen wurde (etwa Haymes 1999, S. 99–115). Die Unterschiedlichkeit der narrativen Gestaltung der durch Siegfried und Hagen präsentierten Heroentypen ließe sich einerseits wohl, wie Hartmut Bleumer in seinen narratologischen Untersuchungen zum ›Nibelungenlied‹ nahegelegt hat, über unterschiedliche Exorbitanzkonzepte fassen, wie sie Klaus von See bzw. Wolfgang Weber beschrieben haben. Demnach wäre Siegfrieds Exorbitanz »eine die kriegerischen Axiologien prinzipiell überschreitende Geschehensmächtigkeit, mit der sich seine exorbitante Figur in eine kategoriale Differenz zum gewöhnlichen Krieger setzt« (Bleumer 2014, S. 127), während Hagens Exorbitanz eine für die Kriegergesellschaft verbindliche, ideale Handlungsnorm symbolisiere; seine Exorbitanz wäre demnach keineswegs wertfrei und nicht an seine Gestalt, sondern an die axiologische Qualität seines Handelns gekoppelt (ebd., S. 133, zur Problematik von Exorbitanz in der mittelhochdeutschen Heldenepik s. Lienert 2018, S. 38–63).

Die Veränderungen und Unterschiede, die sich in der variierenden Wiederholung zeigen, um die es mir hier gehen soll, ließen sich andererseits auch als Transformation jenes epischen Erzählens verstehen, das Jan-Dirk Müller insbesondere am Beispiel der Ankunftsszene Siegfrieds in Worms im ›Nibelungenlied‹ aufgezeigt hat (Müller 1998, bes. S. 125–140; 2017, S. 228–236, 151 u. ö.). Diese Ankunftsszene und die mit ihr verbundenen Wissensstrukturen sind mithin ein Paradebeispiel für den Gestus epischen Erzählens, das eine Kommunikation unter Anwesenden voraussetzen scheint und damit – ohne mit ihr deckungsgleich zu sein – in der

Nähe zu mündlicher Kommunikation steht, eines Erzählens, das durch nicht-lineare Kohärenzbildung geprägt ist und keine Perspektivierungen kennt; eines Erzählens, das repetitiv ist und sich nicht für zeitliche oder räumliche Feindifferenzierungen interessiert, das Wissen voraussetzt, es aufruft und auf verschiedene Instanzen der Narration verteilt, sich dabei aber nicht darum kümmert, alle verstehensnotwendigen Voraussetzungen im *discours* zu erfüllen (Müller 2017).

In der variierenden Wiederholung des Erzählens über den Helden zeigen sich im ›Nibelungenlied‹ klare und als bewusste Transformationen verstehbare Differenzmarkierungen. Um diese Differenzen narratologisch genauer auszuleuchten, möchte ich zunächst einen Schritt zurück gehen (also noch hinter die narratologischen Ansätze Müllers und Bleumers) und den Blick vor allem auf die die narrative Gestaltung jenes Erzählens selbst werfen. In der variierenden Wiederholung geben sich dabei zwei unterschiedliche Formen des Erzählens über die Vergangenheit zu erkennen. Das eine bindet Wissen an das, was in der Sagenwelt unabänderlich Geltung hat. Das andere koppelt Wissen an konkrete Wahrnehmungsprozesse und erlebte Sagenenerinnerung. – Ich setze zunächst bei der Siegfriedfigur an.

## 2. Siegfried

Wurde Siegfried in der zweiten Aventure des ›Nibelungenliedes‹ noch als höfisch erzogener Fürstensohn eingeführt, der wohlbehütet am Xantener Hof aufwächst, der ob seiner tadellosen Schönheit von den Damen umschwärmt wird, der die Schwertleite im Rahmen eines höfischen Festes erhält und der dann zur Brautwerbung gen Worms aufbricht (vgl. Haug 1989, S. 296f.), so präsentiert ihn Hagens Bericht in der dritten Aventure als *vreisliche[n] man* (97,4), als den (im von See'schen Sinne) exorbitanten Helden also, der durch *starkez übermüeten* (117,4), durch unbändige Macht und erstaunliche Taten ausgewiesen ist. Zu den Charakteristika

dieser zweiten Präsentation gehört ihre spezifische Erzählstruktur, bei der die Ereignisse in einer gegenüber der chronologischen Abfolge des Geschehens veränderten Anordnung eingebracht werden und bei der ein Wechsel der Erzählinstanz jenen Rückblick an eine epische Figur delegiert (hierzu u. a. bereits Mertens 1996, S. 62f.). Dabei ist das, was in der berühmten Rede Hagens inszeniert wird, die jenseits von bekannter Zeit und bekanntem Raum anzusiedelnden Kenntnisse über den berühmten unbezwingbaren Heroen, den drachenblutgebadeten Eroberer von Nibelungenland und Nibelungenschatz, den unverletzbaren Bezwinger des Zwerges Alberich und den Vollbringer *meneg[er] wunder* (101,4), in der vagen Ferne des Sagenwissens situiert. Dieses Wissen ist keineswegs in Übereinstimmung zu bringen mit dem, was man in der höfischen Jugendgeschichte über den vorbildlich erzogenen Fürsten und Minneritter erfahren hat. Der zweite Entwurf präsentiert Siegfried als eine Art Vorzeitrecken, als der er im Folgenden auch am Wormser Hof auftritt, wenn er mit usurpatorischem Gestus Land und Leute einfordert. Der heroische Ansatz von Siegfrieds polterndem Auftritt wird dann aber (im Schemabruch bzw. dem Kurzschluss des heldenepischen Reizredenschemas) durch die höfische Form gebannt und aufgehoben, indem Gernot den Konflikt maßvoll abwendet.

Die beiden keineswegs in Übereinstimmung zu bringenden Siegfried-Entwürfe, der vom ritterlichen Helden der zweiten ebenso wie der vom drachentötenden Heros der dritten Aventure, beanspruchen gleichermaßen Geltung, weil beide in spannungsvoller Einheit Wahrheit vermitteln. Das Wissen über Siegfried ist aperspektivisch auf Erzählinstanz, Sagen-gedächtnis und den intradiegetischen Vermittler verteilt (vgl. Müller 2017, S. 232). Hagen gehört dabei zu den privilegierten Figuren des ›Nibelungenliedes‹, deren Wissenshorizont jenseits von individueller Erfahrung, rationaler Erklärbarkeit oder gar subjektiver Einschätzung mit dem übereinstimmt, was in der Sagenwelt Geltung hat (Müller 2017, S. 228f.). Gerade weil die von Hagen aufgeführten Ereignisse aus dem raumzeitlichen

Kontinuum der Diegese herausfallen und weil sie keine rational plausible Geschichte mit Anfang, Mitte und Ende abbilden, sondern eben nur Begebenheiten verdichten, sind sie narratologisch nicht einholbar (vgl. Bleumer 2014, S. 230f.). Zwar muten sie vor dem Hintergrund der Situation am Wormser Hof wie Bestandteile vergangener Geschichte an, sie lassen sich aber aufgrund der Inkommensurabilität von Sagenzeit und gewöhnlicher Zeit nicht in einer chronologischen Abfolge des Geschehens bzw. in deren narrativer Umgebung unterbringen. Das Erzählte kann also paradoxerweise keine Analepse sein, auch wenn deren formale Gestalt vorliegt. Gleichwohl konstituiert dieses Erzählen fernen Sagenwissens über Siegfrieds nibelungische Bewandnisse zum einen überhaupt erst den exorbitanten Heldentypus, zum anderen wird Hagen als die Figur des Textes etabliert, die in ihrer diskursiven Mächtigkeit unmittelbar auf Siegfried bezogen ist (Bleumer 2014, S. 132).

Über solch fernes Sagenwissen verfügen neben Hagen auch weitere Figuren des ›Nibelungenliedes‹ wie etwa die Könige Schilbung und Nibelung oder Brünhild, die allesamt Kenntnisse über Siegfried haben (vgl. Müller 2017, S. 230f.). Auch Siegfried hat den Horizont jenes Sagenwissens, wenn er nicht nur die Wege nach Isenstein kennt, sondern auch weiß, was es mit der isländischen Königin auf sich hat. Ebenso wie Hagen der einzige unter den Burgunden ist, dem Kenntnisse über den Heros Siegfried in den Mund gelegt sind, der solchermaßen als sein gefährlicher Gegenspieler ausgewiesen (Wapnewski 1993, S. 62–73; Mertens 1996, S. 64) und allein zu Siegfrieds Ermordung imstande ist (Lienert 2018, S. 39), so hat auch Siegfried durch sein Wissen teil an dieser Welt und ist deshalb gefährlicher und einzig adäquater Gegner Brünhilds. So weit – *grosso modo* – der Befund zu Siegfried.

### 3. Hagen

Vor der Folie der nachgerade auratischen Figurenzeichnung Siegfrieds erscheint die Hagenfigur des ersten Teils des ›Nibelungenliedes‹ deutlich blasser. Obwohl Hagen nicht in der Weise im Spannungsfeld von Heros und ritterlichem Helden wie Siegfried steht, überlagern sich in ihm ebenfalls in besonderer Weise widersprüchliche Facetten der Figurenkonzeption. Zwar wird Hagen in der ersten Aventure zunächst noch denkbar schlicht als einer von vielen hervorragenden Gefolgsleuten der burgundischen Könige präsentiert (vgl. Haug 1987, S. 288), wenn aber Siegfried zur Brautwerbung nach Worms aufbricht, wird dieser von seinem Vater Siegmund eindringlich vor Hagens heroischem Potential gewarnt: *der kan mit übermüete der höhverte pflegen* (54,2). Im Epos wird Hagen zudem wiederholt als *grimme* (1500,4; 2348,1 u. ö.) bezeichnet. Damit sind zunächst Schlagwörter heroischer Figurenzeichnung geliefert, die vergleichbar für Siegfried gelten. Insbesondere im zweiten Teil des ›Nibelungenliedes‹ müht sich der Erzähler überdies redlich, die heroische Figurenzeichnung Hagens an verschiedenen Stellen aufzuzeigen (vgl. etwa Str. 1513, 1526 u. ö.), was die Forschung zu dem Befund kommen ließ, die Hagenfigur sei recht grundsätzlich in heroischer Tradition verankert und »pictured in heroic terms« (Haymes 1992, S. 84). Die heroische Seite Hagens bleibt indes von Anfang an ambivalent: Auf Siegfrieds anmaßende Reizrede in der Begrüßungsszene am Wormser Hof reagiert Hagen nicht etwa mit einer entsprechend heroischen Gegenrede, sondern – sehr zum Verdruss von König Gunther – mit Schweigen: *daz der sô lange dagete, daz was dem kûnege leit* (119,3), und in der Schlacht gegen die Dänen und Sachsen zählt Hagen neben den anderen Burgunden zwar zu den *sturmkiene[n] man* (201,3), ein Bote kommentiert die Kampfkraft des burgundischen Reckenkollektivs in seinem Bericht in Worms allerdings als nichtig im Vergleich zu der exorbitanten Kampfkraft Siegfrieds: »[...] / *swaz si striten nâch êren, daz ist gar ein wint / unz eine an Sîfriden, des kûnec Sigmundes kint. /*



[...]« (228,3f.). Im Brautwerbungsgeschehen um Brünhild zeigt Hagen sogar das heroische Tabugefühl der Angst beim Anblick der starken Braut (hierzu Zimmermann 2006, S. 71). Im zweiten Teil des Epos kann Hagen zwar allein die mehr als 10.000 Burgunden über die Hochwasser führende Donau rudern. Dieser heroischen Leistung folgt aber kurz darauf eine Kampfszene, die das Heldenbild kollabieren lässt: Im Zweikampf gegen Gelfrat versagt Hagen so schmachvoll, dass er seinen Bruder Dankwart um Hilfe rufen muss: »*hilf mir, lieber bruoder, jâ hât mich bestân / ein helt ze sînen handen, der'n lât mich niht genesen.*« (1613,2f.).<sup>1</sup> Und in seinem letzten kurzen Zweikampf wird der ermattete Hagen, obwohl er doch Siegfrieds Schwert Balmung führt, schließlich kurioser Weise durch eine Art Umarmung Dietrichs von Bern bezwungen: *Hagenen von Tronege mit armen er beslôz* (2352,2), als Geisel abgeführt und ehrlos durch die Hand einer Frau hingerichtet.

Was im ›Nibelungenlied‹ vom Helden Hagen erzählt wird, weist folglich nicht nur innerliterarische Widersprüche beim Vergleich seiner narrativen Entwürfe im ersten und zweiten Teil des Epos auf, die aus dem Zusammenschluss ursprünglich getrennter Sagen von der Ermordung Siegfried und vom Burgundenuntergang resultieren mögen (vgl. Lienert 2019c, S. 247); auch innerhalb der einzelnen Teile zeigen sich Unabgestimmtheiten in der Figurenkonstitution des Heros. Diese Diskrepanzen stehen darüber hinaus in Differenz zu dem, was man aus der Sagentradition von Hagen wissen mag – vom tollkühnen Högni der ›Atlaqviða‹, der als ›Wundenschmied‹ (anord. *kumblasmiðr*, ›Atlaqviða‹, 24,3) noch nach der Gefangennahme Gunnars seine Gegner in exorbitanter Kampfmanier dahinmetzelt und dessen herausgeschnittenes Herz eben nicht zittert, ist im ›Nibelungenlied‹ zumindest nicht mehr viel übrig.<sup>2</sup>

Diese gegensätzlichen Seiten in der Hagenfigur lassen sich nicht wie im Fall Siegfrieds in der harten Fügung von höfischen und heroischen Mustern verrechnen, sondern allenfalls als Überlagerung von heroischer und unheroischer Semantik verstehen. Kurzum: Einerseits weist Hagen – wenn

auch mit einigen Brüchen und dem Heldenentwurf Siegfrieds deutlich nachgestellt – von Anfang an Züge des heroischen Kriegers auf, andererseits bringt er die heroische Schematik immer wieder über unheroisches Gebaren ins Wanken. Anders als der Herrscher Siegfried bleibt Hagen zudem stets Gefolgsmann Gunthers. Auch das Vasallenethos, dieses (im Weber'schen Sinne) exorbitante Handeln im Interesse des eigenen Personenverbandes, welches das ›Nibelungenlied‹ seiner Hagenfigur zuzuschreiben scheint, ist aber insofern prekär, als es immer wieder Züge der Demontage zu erkennen gibt (vgl. hierzu bereits Lienert 2018, S. 44). Obwohl der Erzähler Hagen als wackeren Vasallen, als beständigen Ratgeber oder eben als *ein helflicher trôst* (›Nibelungenlied‹, 1526,2) der Nibelungen approbiert, erweist sich die Figur bei genauerer Betrachtung als ausgenommen ›schlechter‹ Vasall: Eine angemessene Reaktion (im Sinne der Burgunden) auf Siegfrieds Reizrede am Wormser Hof fällt aus, in der Schlacht gegen die Sachsen und Dänen ist er nur einer unter vielen, im Brautwerbungsbetrug um Brünhild ist er nutzlos, und schließlich führt sein Handeln die Burgunden wissentlich in den Untergang. Auch im Hinblick auf ein vermeintliches Vasallenethos ist Hagen kontrastiv auf Siegfried bezogen, der sich, obwohl er selber Herrscher ist, im Grunde als der zuverlässigere *man* Gunthers erweist, indem er im burgundischen Interesse gleich zweimal gegen die Sachsen und Dänen antritt und im Brautwerbungsbetrug unter der Vasallenmaske die Regie übernimmt.

Wenngleich die Hagenfigur dem im Epos überdeterminierten Entwurf des Helden Siegfried kaum standhalten kann, sind beide Helden dennoch durch narrative Zuschreibungen und insbesondere durch eine ihnen jeweils nachträglich verliehene Heroenbiographie klar aufeinander bezogen. Die variierte Wiederholung sichert solchermaßen Hagen als den besten Helden des zweiten Teils des ›Nibelungenlieds‹, allerdings bleiben deutliche Differenzen markiert. Diese Differenzen haben Teil an einer Destabilisierung des Helden, die sich auf Diskursebene beobachten lässt. Dazu zunächst ein Beobachtungsbeispiel: Hagens Bericht über Siegfried ist u. a.

eine Auflistung des Erwerbs heroischer Trophäen. Siegfried erhält das sagenhafte Schwert Balmung, er erringt den nicht minder sagenhaften Nibelungenschatz, den er dann freilich wieder im Berg versenken lässt, und er erkämpft von Alberich die sagenhafte *tarnkappe* (vgl. 97,3). Der Gewinn dieser Trophäen erfolgt durch exorbitante Taten, durch heroische Kämpfe gegen zwölf Riesen, die Könige Nibelung und Schilbung samt ihrer 700 Recken, gegen Alberich und den Drachen. Heroische Attribute und heroische Fama, die Siegfried durch Hagens Erzählung am Wormser Hof gleichsam übergestülpt wird, sind mithin eng verknüpft.

Im heldenepischen Erzählen ist der Gewinn heroischer Trophäen elementarer Bestandteil des Erzählens vom Held-Sein bzw. vom Held-Werden. Der junge Thiðrek der ›Thiðrekssaga‹ erlangt z. B. durch erste Großtaten heroische Prominenz, indem er dem Zwergen Alfrík das Schwert Nagelring, den Riesen Hild und Grim den Helm Hildigrim und schließlich dem Helden Heimir das Pferd Ríspe abgewinnt (›Thiðrekssaga‹, ›Jung Thidrek‹, Kap. 5–8); der junge Sigurð der sogenannten ›Lieder-Edda‹ und der ›Völsungasaga‹ erwirbt ebenfalls erst Schwert und Hengst, bevor er zur Väterache aufbricht und durch die Tötung Fafnirs den Schatz erhält (vgl. in der ›Lieder-Edda‹ etwa ›Sigurdarkviða Fafnisbana önnu‹ [›Reginismál‹] und ›Fáfnismál‹, in der ›Völsungasaga‹, Kap. 13, 15, 20 und 23).

Der Hagen des ›Nibelungenliedes‹ beginnt indes erst mit dem Moment von Siegfrieds Ermordung damit, heroische Dinge anzusammeln: Zuerst übernimmt er Siegfrieds Schwert Balmung, dann den schon zu Kriemhilds Morgengabe geschrumpften Nibelungenschatz, den er obendrein im Rhein versenken lässt, und schließlich begehrt er während des Aufenthaltes in Bechelaren von Gotelind den Schild Nuodungs als Gabe. Im Handlungsfortgang des zweiten Teils scheint es folglich, als solle nun Hagen mit den heroischen Dingen nachträglich die Heroenfama angezogen werden. Die Differenzmarkierungen erfolgen im Fall Hagens aber zum einen durch die Umformung des Erzählgestus in der Erzählzeit: Von Siegfrieds im nibelungischen Irgendwo und Irgendwann errungenen Trophäen erfährt man

durch Hagens Bericht im narrativen Hauruckverfahren epischen Erzählens, Hagen erringt seine Heroenattribute indes sukzessive in einem Handlungsfortgang, der an konkrete Zeiten und Orte gebunden ist. Zum anderen gewinnt Hagen die heroischen Dinge nicht etwa durch exorbitante Taten, sondern durch heimtückischen Mord, durch kalkulierten Raub und dreiste Forderung.

Auch im weiteren Erzählen über Hagen zeigen sich auffallende Varianten zu Siegfrieds Heroenentwurf. Während es im Fall Siegfrieds das aperspektivisch gefächerte Sagenwissen ist, das den Helden konstituiert (Müller 2017, S. 228–231), ist es im Fall Hagens die sagengeschichtliche Erinnerung an die Vergangenheit, die sukzessive aufgebaut und in eine temporal kalkulierende Erzählweise überführt wird.

#### 4. Wissensverteilung

Bereits mit dem Beginn des zweiten Teils des ›Nibelungenliedes‹ fallen zahlreiche Anspielungen darauf, dass Hagen Kenntnisse über den hunnischen Königshof besitzt. Dieses Wissen setzt frühere Bekanntschaften voraus und unterscheidet sich insofern von Hagens einstigem Wissen über Siegfried, das allein auf Hörensagen basierte (vgl. Mertens 1996, S. 62). Am häufigsten sind hierbei die Hinweise auf frühere Bekanntschaften zwischen Hagen, Rüdiger von Bechelären und König Etzel (hierzu und zum Folgenden ausführlicher Zimmermann 2006, S. 72–74). So offenbart Hagen etwa Kenntnisse über Etzel, wenn er Gunther mit dem Hinweis *het ir Etzeln künde, als ich sîn künde hân* (1205,2) vor der Gefährlichkeit des hunnischen Königs warnt. Als die Burgunden dreizehn Jahre später gen Hunnenland aufbrechen, ist es Hagen, der die Männer anführt, weil ihm die Wege ins hunnische Reich von Kindesbeinen an vertraut sind: *dem sint die wege von kinde her zen Hiunen wol bekannt* (1419,4). Und bei der Ankunft am Etzelhof identifiziert Hagen schließlich auch Dietrich

von Bern und die Amelungen bereits aus der Ferne als alte Vertraute: *Dort kumt her ein gesinde, daz ist mir wol bekant* (1721,1).

Diese kontinuierlich eingebrachten Anspielungen darauf, dass Hagens Lebenslauf eine zunächst nicht näher beschriebene Beziehung zum hunnischen Königshof aufweist, deuten auf die Walthersage, die ›vornibelungisch‹ nur in Gestalt des in mittellateinischen Hexametern gedichteten ›Waltharius‹ aus dem 10. Jahrhundert überliefert ist. Der ›Waltharius‹ erzählt, wie die beiden Königskinder Walther von Aquitanien und Hiltgunt von Burgund sowie der aus adligem Geschlecht stammende Hagen als Stellvertreter des fränkischen Königssohns Gunther gemeinsam als Geiseln am Hof des Hunnenherrschers Attila aufwachsen. Hagen und Walther werden zu Kriegern ausgebildet, die in zahlreichen Kämpfen zur Ehre Attilas beitragen. Dem jugendlichen Alter entwachsen, flieht zuerst Hagen zurück nach Worms, nachdem König Gunther den Tributforderungen Attilas nicht mehr nachkommt; dann entkommen Walther und Hiltgunt, den Goldschatz Attilas mit sich führend. Als Walther und Hiltgunt nach Franken kommen, überfällt Gunther sie am Waskenstein mit zwölf seiner tapfersten Gefolgsmänner, um Attilas Schatz für sich zu gewinnen. Im heroischen Einzelkampf tötet Walther elf der Recken, während der zwischen Freundestreue zu Walther und Vasallentreue zu Gunther schwankende Hagen sich den Kämpfen fernhält (›Waltharius‹, V. 632–639). Erst als Gunther – bar seiner Gefolgschaft – Hagen anfleht, ihm beizustehen, kommt es zum unentschiedenen Kampf zwischen Walther, Hagen und Gunther, bei dem jeder ein Körperteil – Hagen ein Auge, Walther seine rechte Hand und Gunther ein Bein – verliert.

Der ›Waltharius‹ dürfte wohl in ähnlicher, aber noch sehr viel pointierterer Weise als das ›Nibelungenlied‹ den Zweck haben, unter Nutzung charakteristischer Formen heldenepischen Erzählens die Sinnlosigkeit der heroischen Welt und damit auch die Sinnleere der heroischen Tradition vorzuführen (vgl. hierzu u. a. Haug 1994, S. 389f.; Wolf 1989, S. 157–183; Wolf 1995, S. 117–144). Wenn etwa der große Welteroberer Attila in klarer

Absage an die heroischen Muster als weinseliger Jammerlappen in Szene gesetzt ist, wenn der hochmütige König Gunther als goldgieriger Feigling entlarvt wird und wenn die Erzählung schließlich Hagen als einen Helden in Entscheidungsnot präsentiert, der seinem alten Freund Walther einen erfolglosen Hinterhalt stellt (zur Hagenfigur im ›Waltharius‹ s. Flatt 2016, S. 463–485). Auch der Schluss, bei dem die drei lädierten Krieger Hagen, Gunther und Walther beisammensitzen und sich – über ihre Blessuren witzelnd – von Hiltgunt die Wunden verbinden und Wein kredenzen lassen, desavouiert das heroische Muster in nachgerade parodistischer Weise (grundlegend dazu Wolf 1976, S. 180–212; dagegen Fasbender 2003, S. 77–90).

Im ›Nibelungenlied‹ dienen die zahlreichen Anspielungen auf die Walthersage offenkundig dem In-Erinnerung-Rufen tradierter Identität Hagens. Die fragmentierten Identitätssignale appellieren aufgrund ihrer Vagheit freilich in weitaus höherem Maß an die sagengeschichtliche Kompetenz der Rezipienten als der kompakte Siegfried-Bericht der dritten Aventure. Ein expliziter Hinweis auf die Walthersage wird erst am Ende der 28. Aventure nach einem erneuten Registerwechsel der Erzählerinstanz nachgereicht, der in das Erzählschema der variierenden Wiederholung der Ankunftsszene Siegfrieds in Worms eingebettet ist.

Die Ankunft und Begrüßung der Burgunden und insbesondere Hagens bei den Hunnen korrespondieren unmittelbar mit Siegfrieds Ankunft in Worms: Beide Male nähern sich fremde Helden einem mächtigen Hof. Während Siegfried einst von Hagen erst identifiziert werden musste, eilt Hagen der Ruf als Mörder des Xanteners bei der Ankunft am Hunnenhof bereits voraus. Das Wissen über Hagen ist kein fernes, durch eine privilegierte, am Sagenwissen teilhabende Figur vermitteltes, sondern es ist allgemeines aktuelles Wissen, das allerdings – assoziiert im Begriff des *mære* – auf dem besten Weg zu sein scheint, zu kollektiver Sagenenerinnerung zu gerinnen.

Die küenen Burgonden hin ze hove riten;  
si kômen hêrlîche nâch ir landes siten.  
dô wunderte dâ zen Hiunen vil manegen küenen man  
umbe Hagen von Tronege, wie der wære getân.

Durch daz man sagete mære (des was im genuoc),  
daz er von Niderlande Sifriden sluoc  
sterkest aller recken, den Kriemhilden man.  
des wart michel vrâge ze hove nâch Hagene getân.

Der helt was wol gewahsen, daz ist alwâr,  
grôz was er zen brusten, gemischet was sîn hâr  
mit einer grîsen varwe. diu bein wâren im lanc  
und eislich sîn gesihene. er hete hêrlîchen ganc.

(>Nibelungenlied<, Str. 1732–1734)<sup>3</sup>

Weil man im Hier und Jetzt am Hunnenhof bereits weiß, wer da kommt, ist man lediglich neugierig, wie Hagen *wære getân* (1732,4; diese Formulierung bezieht sich wohl auf Hagens Aussehen, denn entsprechend bietet die nachfolgende Strophe 1734 eine *descriptio*, die sich ebenfalls auf die Walthertradition beziehen ließe<sup>4</sup>). Gleichwohl konstituiert sich auch hier erst im Erzählen (*man sagete mære*; 1733,1) über den Helden und seine ungeheuerliche Tat, den Siegfriedmord, Exorbitanz nicht als dem Helden grundsätzlich anhaftende Qualität, sondern als narrative Zuschreibung (vgl. Lienert 2018, S. 54).

In der darauffolgenden Begrüßungsszene pervertiert – wie schon in Worms, so auch am Hunnenhof – das höfische Ritual zur Aggression (Müller 2004, S. 165). Ging Siegfrieds angriffslustiger Auftritt gegenüber den Burgunden unmittelbar und schemagerecht von Siegfried selbst aus, so wird Hagen während der Begrüßung am Hof Etzels erst durch Kriemhilds Missachtung des höfischen Begrüßungsprotokolls zum feindseligen Wortwechsel animiert. Ähnlich wie Siegfried sich einst in Worms weigerte, sein Pferd in die Obhut der burgundischen Knechte zu geben (Str. 76), so verweigert Hagen am Hunnenhof die Aufforderung Kriemhilds zur Abgabe seiner Waffen. Beide Male, in Worms ebenso wie am Hunnenhof, signalisiert auf diese Weise der Gestus der Verweigerung den Widerstand gegen

eine Vereinnahmung durch den fremden Hof. Wurde die drohende Eskalation des Konflikts einst in Worms von Gernot höfisch maßvoll abgewendet, so wird sie diesmal von Dietrich von Bern, der Kriemhild *mit zorne* (748,1) zurechtweist, kurzerhand unterbunden.

Als Hagen sodann freundschaftlich von Dietrich begrüßt wird, fragt König Etzel, der die Szene beobachtet, neugierig nach Hagen:

»Diu mære weste ich gerne«, sprach der künec rîch,  
»wer jener recke wære, den dort her Dietrîch  
sô friuntlich enpfâhet. er treit vil hôhen muot.  
swer sîn vater wære, er mac wol sîn ein helt gut.«  
(*Nibelungenlied*, Str. 1752)

Wie bereits in der Erzählung Hagens über Siegfried wird auch in der Frage Etzels nach Hagen die Gesetzlichkeit der heroischen Welt *alter mæren* markiert. Es ist dann aber wiederum keine der privilegierten Figuren des *Nibelungenliedes*, die Teil hat an dem, was in der Sagenwelt Geltung hat, sondern ein hunnischer Gefolgsmann, der Etzel einen trockenen Rapport liefert: Hagen sei in Tronje geboren, sein Vater habe Aldrian geheißen und er sei, obgleich er hier vor Etzels Augen einen so freundlichen Anschein erwecke, *ein grimmer man* (1753,3). Daraufhin übernimmt König Etzel die Rolle des Wissensvermittlers über Hagen und referiert:

»Wol erkande ich Aldriänen; der was mîn man.  
lob unde michel êre er hie bî mir gewan.  
ich machete in ze ritter und gap im mîn golt.  
Helche diu getriuwe was im inneclîchen holt.

Dâ von ich wol erkenne allez Hagenen sint.  
ez wurden mîne gîsel zwei wætlichiu kint,  
er unde von Spânje Walther, die wuohsen hie ze man.  
Hagen sande ich wider heim: Walther mit Hiltegunten entran.«



Er gedâhte langer mære, diu wâren ê geschehen.  
sînen friunt von Tronege den het er reht' ersehen,  
der im in sîner jugende vil starkiu dienste bôt.  
sît frumt' er im in alter vil manigen lieben vriunt tôt.  
(›Nibelungenlied‹, Str. 1755–1757)

Wie einst Hagen am Wormser Hof scheint nun auch Etzel eingebunden in den Prozess kollektiv-erinnernden Wiedererzählens des immer schon Bekannten. Doch was Etzel hier erzählt, sind nur die Bestandteile der Walthersage, die konkret räumlich und zeitlich auf den Hunnenhof beschränkt sind und an denen der König auf Grundlage eigener Erfahrung, Augenzeugenschaft und Einschätzung Anteil hat. Erzählt wird mithin von einer Vergangenheit, die durch unmittelbare Sagen Erinnerung im kommunikativen Gedächtnis gedeckt ist. Sagenzeit und gewöhnliche Zeit sind dadurch nicht nur kommensurabel, das Erzählen von der Vergangenheit ist auch narratologisch als Analepse einholbar. Der Rekurs auf die Vergangenheit wird dann noch in harte Fügung zu einer Perspektivierung auf die Zukunft gestellt, wenn die Erzählinstanz dem freundlichen Nachsinnen Etzels eine unheilvolle Vorausdeutung nachschiebt (*sît frumt' er im in alter vil manigen lieben vriunt tôt*; 1757,4).

Obwohl es vor der Folie der Erzählung Hagens über Siegfried folglich an dieser Stelle so aussieht, als müsse der Prozess des Hineinwachsens in seine Rolle als Sagenheld auch im Hinblick auf Hagen nachgereicht werden, ist das Erinnern an Hagen mit auffälligen Auslassungen und Widersprüchen behaftet. Die Sicht auf die Walthersage, die dem Rezipienten wohl bekannt gewesen sein dürfte, ist im ›Nibelungenlied‹ bis zu dieser Stelle mit narrativen »Scheuklappen« und Unstimmigkeiten versehen. Zumindest mutet Etzels Erinnerung seltsam löchrig an. Würde man Etzels Nachsinnen über den dienstbaren und freundschaftlich heimgesandten Hagen, dessen Vater bereits als *man* Etzels Ehre, Ansehen und Reichtum am hunnischen Hof gewonnen haben soll, ernst nehmen, so könnte sich Hagen zudem in ähnlicher Weise in einem Treuekonflikt gegenüber Etzel befinden wie wenig später Rüdiger von Bechelâren. Im Sinne Peter Stroh-

schneiders als »Poetologie der abgewiesenen Alternative« (Strohschneider 1997, S. 73), als nicht aktualisierte Option in die Erzählung eingebracht, ist Hagens in der Erzählzeit auffallend spät nachgereichte und überschüssig anmutende Initiation als Sagenheld überdeterminiert und als solche ausgestellt.

Dennoch erfolgt der Junghagen-Bericht im Epos in zweifacher Ausfertigung. Nach einer erneuten Streitrede zwischen Hagen und Kriemhild, in deren Verlauf Hagen seine Schuld an der Ermordung Siegfrieds öffentlich vor Kriemhild eingesteht, will die Königin ihre Mannen zur Rache aufhetzen. Diese bleibt jedoch aus, als sich wiederum einer der hunnischen Krieger an Hagens frühere Jahre am Hunnenhof erinnert: Einst, so berichtet der Hunne, habe Hagen, den er von Kindheit an kenne, gemeinsam mit Walther von Spânje *hie bî Etzeln* (1797,2) zahl- und ruhmreiche Kämpfe zu Ehren des hunnischen Herrschers bestritten. Aus diesem Grund müsse man Hagen die gebührende Ehre zollen:

»Ouch erkenne ich Hagenen von sînen jungen tagen;  
des mac man von dem recken lîhte mir gesagen.  
in zwein und zweinzec stürmen hân ich in gesehen,  
dâ vil maniger vrouwen ist herzeleide geschehen.

Er unt der von Spânje trâten manegen stîc,  
dô si hie bî Etzeln vâhten manegen wîc  
ze êren dem kûnege; des ist vil geschehen.  
dar umb muoz man Hagenen der êren billiche jehen.«  
(>Nibelungenlied<, Str. 1796f.)

Mit einem Hinweis auf Hagens ergrauten Haarschopf warnt der Hunne zudem vor der *grimme* des nun gereiften und erfahrenen Helden:

»[...]  
Dannoch was der recke sîner jâr' ein kint.  
daz dô die tumben wâren, wie grîse die nu sint!  
nu ist er komen ze wîtzen und ist ein grimme man.  
ouch treit er Balmungen, daz er vil übele gewan.«  
(>Nibelungenlied<, Str. 1798)

Wieder sind in der Erzählung eines hunnischen Kriegers altes und neues Wissen miteinander verknüpft, indem die erinnerte Vergangenheit in Gestalt der fragmentierten, nur auf den Aufenthalt Hagens am Hunnenhof beschränkten Walthersage durch die Erwähnung des Schwertes Balmung mit dem aktuellen Wissen über den Siegfriedmörder verquickt ist. Was Etzel und der Hunne aus ihrer Erinnerung schöpfen, ist auf eine zeitlich zumindest vage fixierbare, auf eine gemeinsam erlebte und sagenhistorisch verbürgte Vergangenheit bezogen, die das Erkennen möglich macht: *Dâ von ich wol erkenne allez Hagenen sint* (1756,1), so verlaublich Etzel; *[o]uch erkenne ich Hagenen von sînen jungen tagen* (1796,1), heißt es entsprechend aus dem Mund des Hunnen. Das raumzeitliche Feld ist dabei klar konturiert: Einst – hier schlug sich Hagen wacker zu Ehren Etzels, jetzt – hier ist er ein erfahrener Mann und der gefährliche Siegfriedmörder. Das doppelte Erzählen von Hagens Vergangenheit stellt nicht nur über die Hinweise auf den Mord und Balmung, sondern gerade auch durch die variierte Wiederholung des Gestus epischen Erzählens einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen Siegfried und Hagen her. Der Vergleich zeigt freilich, dass bestimmte Elemente des vertrauten Erzähltyps sukzessive abgebaut werden: Während Hagens Erzählung über Siegfried ohne narrative Verbindung zum Vorhergehenden als kompaktes Wissen präsentiert wurde, ist Etzels und des hunnischen Kriegers sagenhistorische Erinnerung an Hagens Jugend narrativ mit dem Vorhergehenden über Anspielungen verknüpft, das Wissen ist fragmentiert und auf verschiedene Instanzen verteilt.

Auf der Handlungsebene des Epos hat der Bericht des Hunnen zunächst zur Folge, dass die Gefolgsleute Kriemhilds für kein Gold der Welt gegen Hagen anzutreten bereit sind. Auf Diskursebene scheint es, als solle durch das Erzählen von der Vergangenheit Hagens – gleichsam wider besseres Sagenwissen – ein mit narrativer Struktur versehenes Erzählprinzip etabliert werden, bei dem die Kontextlosigkeit epischer Erzählformeln im Erzählen über Hagen kontextualisiert und in den raumzeitlichen Erzähl-

zusammenhang integriert wird. Das Erzählen von der Vergangenheit ver-dichtet hier nicht mehr bloß heroische Begebenheiten, sondern ist viel-mehr zerdehnt und dabei mit etwas versehen, was zumindest wie Anfang und Mitte einer Geschichte anmutet, die einen narrativen Weg vom Einst ins Jetzt bahnt: Etzel erkennt den dienstbaren Jüngling von einst, der hunnische Gefolgsmann erinnert die kriegerischen Leistungen und warnt vor Hagen, dem Mörder Siegfrieds. Beide Entwürfe von Hagen, der von der Geisel am Hunnenhof und der vom präsenten Siegfriedmörder, bean-spruchen gleichermaßen Geltung. In ihrer Verkopplung zur erinnerten Vergangenheit formieren sie aber noch nicht kollektives Sagenwissen und vermitteln deshalb gerade nicht Wahrheit, weil zum einen das Sagen-wissen Unterschlagungen nicht zulässt und weil zum anderen Etzel und der Hunne offenkundig nicht zu den privilegierten Figuren gehören, deren Wissenshorizont vollständig mit dem übereinstimmt, was in der Sagen-welt Gültigkeit hat. Die Widersprüche und Lücken, die sich im Blick auf die Figurenzeichnung und das mit ihr verbundene, vorauszusetzende Textwissen in dem zeigen, was man über Hagen erzählt bzw. gerade nicht erzählt, scheinen zwar durch das narrative Verfahren kaschiert, sie sind durch die markierten Wiederholungen aber zugleich auch im besonderen Maß vor Augen geführt.

## 5. Sagenwissen und Erinnerung

Durch das narrative Verfahren der variierenden Wiederholung scheint Hagen zwar bis hierhin als der beste Held markiert – und zwar sowohl im Handlungsgeschehen des zweiten Teils des ›Nibelungenliedes‹ als auch in dem im Hintergrund kontinuierlich mitlaufenden Handlungsgeschehen der Walthersage, allerdings sind »erzählte Augenzeugenschaft« (Kropik 2008, S. 56 u. ö.), Figurengeschichte und Wissen im hunnischen Erinnern noch verkoppelt. Eine jenseits von kontingenter Wahrnehmung und Wahr-nehmbarkeit verfestigte Sagenkunde von Hagen ist trotz der Simulation

epischen Erzählens in der variierenden Wiederholung nicht greifbar. Das Erzählen präsentiert sich zwar einstimmig, jedoch verharret es repetitiv beim Alltagswissen über Hagen. Was vor dem Hintergrund hunnischen Erinnerns an Hagen freilich noch aussteht, ist die Zwischenzeit, d. h. die Zeit zwischen der durch die Walthersage verbürgten ruhmreichen Jugend Hagens am Hunnenhof und dem hunnischen Jetzt. Der entscheidende Hinweis auf jenen weitaus weniger rühmlichen Aspekt des Erzählens über Hagen erfolgt erst in der letzten, der 39. Aventure durch einen privilegierten, von aller Alltagslogik enthobenen Vermittler von Sagenwissen: Als von den Nibelungen nur noch Hagen und Gunther und von den Amelungen allein Dietrich und Hildebrand am Leben sind, unterbindet Hagen die von Dietrich ausgesprochene Unterwerfungsaufforderung heroisch mit dem Hinweis, dass es sich für zwei Helden nicht gezieme, kampflös aufzugeben. Gegenüber dem stichelnden Hildebrand höhnt er, dass er aber lieber das Friedensangebot anzunehmen bereit sei, als so schimpflich aus dem Saal zu fliehen, wie Hildebrand es noch kurz zuvor getan habe; dem hätte er größere Standhaftigkeit zugetraut:

»Jâ næme ich ê die suone«, sprach aber Hagene,  
»ê ich sô lasterliche ûz einem gademe  
flûhe, meister Hildebrant, als ir hie habt getân.  
ich wânde, daz ir kundet baz gein vîanden stân.«  
([Nibelungenlied](#), Str. 2343)

Der narrativen Matrix heroischer Reizrede folgend, bietet der Gefolgsmann und Ratgeber Dietrichs daraufhin prompt eine Gegenbeleidigung:

Des antwurte Hildebrant: »zwiu verwîzet ir mir daz?  
nu wer was, der ûf einem schilde vor dem Waskensteine saz,  
dô im von Spânje Walther sô vil der friunde sluoc?  
ouch habt ir noch ze zeigen an iu selben genuoc.«  
([Nibelungenlied](#), Str. 2344)

Die Reizrede entpuppt sich als ein Rekurs auf Sagenwissen, durch den das bis dahin entworfene Bild Hagens am entscheidenden Punkt zwar sagen-

geschichtlich eingeholt wird, zugleich aber in eine bedenkliche Schiefelage gerät. In der Waskenstein-Szene präsentiert die Walthersage Hagen als den Helden in Entscheidungsnot. Zwischen Freundestreue zu Walther und Vasallentreue zu Gunther hadernd entscheidet sich Hagen für Gunthers Seite – und scheitert dann im Kampf gegen Walther recht kläglich. Im ›Nibelungenlied‹ ist die Entscheidung zwischen Dietrichs Unterwerfungsforderung oder aussichtslosem Kampf zu fällen. Auch hier entscheidet Hagen sich heroisch für den Kampf und scheitert im unheroischen Tod. Es ist sicherlich kein Zufall, dass es ausgerechnet der allwissende Sagenheld und heldenepische Wiedergänger Hildebrand ist, der auf Grundlage seiner heldenepisch verbürgten Wissenskompetenzen zuletzt zum privilegierten Vermittler der noch ausstehenden unabänderlichen Kenntnisse über Hagen wird. Zwar hat Hildebrand als Figur nicht an der Siegfried- oder an der Walthersage Anteil, seine Omniszienz als weiser Ratgeber und Beschützer ist aber kontinuierlich in den zahlreichen Erzählungen über Dietrich von Bern belegt. Diese Rollentypik der Figur macht der ›Nibelungenlied‹-Erzähler funktional fruchtbar, wenn Hildebrand das Erinnern an Hagen schließlich in Sagenwissen über Hagen überführt.

## 6. Fazit

Über das Strukturmuster der variierenden Wiederholung wird im Erzählen über Hagen zwar der Gestus heldenepischen Erzählens aufgerufen, dieser wird aber durch Transformationen, durch Kontextualisierungen und die Integration in raumzeitliche Erzählgewebnisse zugleich auch immer wieder unterlaufen. In der variierenden Wiederholung erweist sich episches Erzählen als Imitat, das den exorbitanten Helden nach dem Muster Siegfrieds aufzubauen scheint, diesen Heldenentwurf aber über das narrative Verfahren zugleich auch demontiert, indem die Wiederholung Widersprüche zwischen erzählter und vielfältiger Erinnerung nicht privilegierter Figuren und voraussetzendem Sagenwissen exponiert. Wenn

sich die Erzählung daran abzarbeiten scheint, die sagengeschichtliche Erinnerung an den Helden im Erzählprozess zu Sagenwissen über den Helden zu verfestigen, indem sie die Entstehungsweise von mündlichem Erzählen über den Helden abbildet (vgl. Kropik 2008, S. 92), dann gelingt diese Verfestigung erst, wenn sie über das Epos herausragt, wenn sie im Weitererzählen kollektiver *memoria* nicht mehr diskursiv auf den Helden Siegfried, sondern auf Hagen selbst – und zwar auf den Hagen der Walthersage – zurückstrahlt. Dabei ist es Hildebrand, der sich am Ende als der zuverlässige Vermittler von Sagenwissen zu erkennen gibt, jedoch desavouiert seine Reizrede das Heroenbild im Rekurs auf die Walthersage und trägt ebenfalls zur Destabilisierung des Helden bei. Dieses Sagenwissen ist nicht ruhmreich, sondern verweist auf ein defizitäres Heldenbild, das im Entscheidungsmoment ebenso wie im Kampf dem kläglichen Untergang geweiht ist. Mit der Auflösung der widersprüchlichen Gestaltung der Hagenfigur durch Hildebrand, der auf Grundlage von Sagenwissen die narrative Rollentypik vor der Folie des Helden Siegfried als bloßen Schein entlarvt, kippt endgültig auch ihre Exorbitanz, sofern diese im zweiten Teil des ›Nibelungenliedes‹ denn überhaupt jemals unwidersprüchlich vorhanden war und nicht vielmehr ein Konstrukt der ›Nibelungenlied‹-Forschung ist, die einem »Hagen-Klischee« aufsitzt. In diesem Fall läge der Bruch der Hagenfigur in der Diskrepanz zwischen ihrem Entwurf im ›Nibelungenlied‹ und ihrer Interpretation durch die moderne Literaturwissenschaft.

## Anmerkungen

- 1 In der ›Nibelungenklage‹ (V. 1418–1422) wird Dankwart sogar als der ohnehin größere Held beschrieben.
- 2 In der ›Atlaqviða‹ weigert sich Gunnar nach seiner Gefangennahme durch Atli, Informationen zum Versteck des Schatzes zu geben. Erst wenn man ihm Högnis Herz übergebe, wolle er das Geheimnis verraten. Als man ihm stattdessen zunächst das Herz Hjallis bringt, erkennt Gunnar den Betrug am zitternden Herzen des Feiglings. Daraufhin wird Högni, der seinen Mördern nur lautes Lachen entgegenbringt (*hló þá Hogni*, ›Atlaqviða‹, 24,1), lebendig das Herz herausgeschnitten und seinem Bruder Gunnar präsentiert. Der erkennt es auch sogleich daran, dass es weder in der Schüssel zittert noch jemals in Högnis Brust gezittert habe: »*Hér hefí ec hiarta Hogni ins fræcna, / ólíct hiarta Hialla ins blauða, / er lítt bifaz, er á bióði ligr, / bifðiz svági mioc, þá er í briósti lá.*« (›Hier habe ich das Herz Högnis, des kühnen, ungleich dem Herzen Hjallis, des Feiglings, das wenig zittert in der Schüssel hier, noch weniger zitterte es, als es in der Brust lag.«; ›Atlaqviða‹, 25,3–10; Übers. J. Z.).
- 3 Sämtliche auf Grundlage der von Bartsch <sup>22</sup>1996 besorgten Edition nach \*A/B angeführten Zitate wurden hier und im Nachfolgenden verglichen mit dem von Batts 1971 hg. Paralleldruck der Handschriften A, B und C nebst den Lesarten der übrigen Handschriften. Die angesprochenen Zitate finden sich in allen Haupthandschriften des ›Nibelungenliedes‹ in vergleichbarem Wortlaut.
- 4 Die *descriptio* Hagens ist die einzige des ›Nibelungenliedes‹. Die Formulierung *eislich sîn gesihene* bezieht bereits Ehrismann (1989, S. 91) auf die im ›Waltharius‹ geschilderte Gesichtsverletzung Hagens: Durch einen Schwerthieb Walthers werden Hagen das rechte Auge ausgeschlagen, eine von der Schläfe bis zur Lippe reichende, klaffende Wunde beigefügt und mehrere Backenzähne ausgeschlagen (›Waltharius‹, V. 1393–1395). Die Einäugigkeit Hagens wird auch in der ›Thidrekssaga‹ (Kap. 17) thematisiert. Obwohl das ›Nibelungenlied‹ an keiner Stelle explizit etwaige Gesichtsverletzungen Hagens nennt, würde eine offenbar sagengeschichtlich ›verbürgte‹ Entstellung der Gesichtszüge Hagens einen Erklärungsansatz für den im Handlungsgeschehen recht unmotiviert anmutenden Sachverhalt bieten, warum die Tochter Rüdigers während der Ankunft der Burgunden in Bechelären beim Anblick Hagens Furcht empfindet (›Nibelungenlied‹, 1665,2–4).



## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Atlaqiða in gröenlenzca, in: Edda (Neckel/Kuhn 1983), Bd. 1, S. 240–247.
- Edda. Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern, hrsg. von Gustav Neckel, Bd. 1. Text, 5., verbesserte Ausg. von Hans Kuhn, Heidelberg 1983.
- Die Nibelungenklage. Mittelhochdeutscher Text nach der Ausgabe von Karl Bartsch, Einführung, neuhochdeutsche Übersetzung und Kommentar von Elisabeth Lienert, Paderborn [u. a.] 2000 (Schöninghs mediävistische Editionen 5).
- Das Nibelungenlied, nach der Ausgabe von Karl Bartsch hrsg. von Helmut de Boor, 22., revidierte und von Roswitha Wisniewski ergänzte Aufl., Wiesbaden 1996 [zitierte Textausgabe].
- Das Nibelungenlied. Paralleldruck der Handschriften A, B und C nebst Lesarten der übrigen Handschriften, hrsg. von Michael S. Batts, Tübingen 1971.
- Die Geschichte Thidreks von Bern (Thidrekssaga), übertragen von Fine Erichsen, Neuausgabe mit einem Nachwort von Helmut Voigt, Darmstadt 1967 (Sammlung Thule. Altnordische Dichtung und Prosa 22).
- Vǫlsunga saga ok Ragnars saga Loðbrókar, hrsg. von Magnus Olsen, 2 Bde., Kopenhagen 1906/1908.
- Waltharius, in: Haug, Walter/Vollmann, Benedikt Konrad (Hrsg.): Frühe deutsche Literatur und lateinische Literatur in Deutschland 800–1150, Frankfurt a. M. 1991 (Bibliothek des Mittelalters 1), S. 164–259.

### Sekundärliteratur

- Bleumer, Hartmut: Der Tod des Heros, die Geburt des Helden – und die Grenzen der Narratologie, in: Friedrich, Udo [u. a.] (Hrsg.): Anfang und Ende. Formen narrativer Zeitmodellierung in der Vormoderne, Berlin 2014 (Literatur – Theorie – Geschichte 3), S. 119–142.
- Ehrismann, Otfried: Strategie und Schicksal – Hagen, in: Wunderlich, Werner (Hrsg.): Literarische Symbolfiguren. Von Prometheus bis Švejk. Beiträge zu Tradition und Wandel, Bern/Stuttgart 1989, S. 89–115.
- Fasbender, Christoph: Waltharius. Vita und Sage, in: Zatloukal, Klaus (Hrsg.): Mittelhochdeutsche Heldendichtung außerhalb des Nibelungen- und Dietrich-

- kreises (›Kudrun‹, ›Ortnit‹, ›Waltharius‹, ›Wolfdietriche‹). 7. Pöchlerner Heldenliedgespräch, Wien 2003 (Philologica Germanica 23), S. 77–90.
- Flatt, Tyler: The Book of Friends: Hagen and Heroic Traditions in the ›Waltharius‹, in: JPEG 115 (2016), S. 463–485.
- Haug, Walter: Höfische Idealität und heroische Tradition im ›Nibelungenlied‹, in: Haug, Walter (Hrsg.): Strukturen als Schlüssel zur Welt. Kleine Schriften zur Erzählliteratur des Mittelalters, Tübingen 1989, S. 293–307.
- Haug, Walter: Mündlichkeit, Schriftlichkeit und Fiktionalität, in: Heinzle, Joachim (Hrsg.): Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche, Frankfurt a. M./Leipzig 1994, S. 376–397.
- Haug, Walter: Montage und Individualität im ›Nibelungenlied‹ (1989), wieder in: Fasbender, Christoph (Hrsg.): Nibelungenlied und Nibelungenklage. Neue Wege der Forschung, Darmstadt 2005, S. 13–29.
- Haymes, Edward R.: A rhetorical reading of the ›Hortforderungsszene‹ in the ›Nibelungenlied‹, in: Wunderlich, Werner/Müller, Ulrich (Hrsg.): *Waz sider da geschach*. American-German Studies on the ›Nibelungenlied‹: Text and Reception, with Bibliography 1980–1990/91. Deutsch-Amerikanische Studien zum ›Nibelungenlied‹: Werk und Rezeption, mit einer Bibliographie 1980–1990/91, Göppingen 1992 (GAG 564), S. 81–88.
- Haymes, Edward R.: Das Nibelungenlied. Geschichte und Interpretation, München.
- Heinzle, Joachim: Gnade für Hagen? Die epische Struktur des ›Nibelungenliedes‹ und das Dilemma der Interpreten, in: Knapp, Fritz-Peter (Hrsg.): Nibelungenlied und Klage. Sage und Geschichte, Struktur und Gattung, Passauer Nibelungenliedgespräche 1985, Heidelberg 1987, S. 257–276.
- Heinzle, Joachim: Zweimal Hagen oder: Rezeption als Sinnunterstellung, in: Ders./Waldschmidt, Anneliese (Hrsg.): Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum, Studien und Dokumente zur Rezeption des Nibelungenstoffs im 19. und 20. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1991, S. 21–40.
- Kropik, Cordula: Reflexionen des Geschichtlichen. Zur literarischen Konstituierung mittelhochdeutscher Heldenepik, Heidelberg 2008 (Jenaer germanistische Forschungen N. F. 24).
- Kropik, Cordula: Worms und Isenstein. Nibelungische Widersprüche als Kohärenzprinzip, in: Lienert 2019a, S. 91–115.
- Lienert, Elisabeth: Perspektiven der Deutung des Nibelungenliedes. In: Heinzle, Joachim [u. a.] (Hrsg.): Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos, Wiesbaden 2003, S. 91–112.

- Lienert, Elisabeth: Exorbitante Helden. Figurendarstellung im mittelhochdeutschen Heldenepos, in: BmE 1 (2018), S. 38–63.
- Lienert, Elisabeth (Hrsg.): Poetiken des Widerspruchs in vormoderner Erzählliteratur, Wiesbaden 2019a (Contradiction Studies).
- Lienert, Elisabeth [2019b]: Einleitung, in: Lienert 2019a, S. 1–19.
- Lienert, Elisabeth: Widersprüche in heldenepischem Erzählen, in: PBB (2019c), S. 225–259.
- Mertens, Volker: Hagens Wissen – Siegfrieds Tod. Zu Hagens Erzählungen von Jungsiegfrieds Abenteuern, 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. 59–69.
- Müller, Jan-Dirk: Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes, Tübingen 1998.
- Müller, Jan-Dirk: Das Nibelungenlied, in: Brunner, Horst (Hrsg.): Interpretationen. Mittelhochdeutsche Romane und Heldenepen, bibliographisch ergänzte Aufl., Stuttgart 2004, S. 146–172.
- Müller, Jan-Dirk: Das Nibelungenlied. 4., Neubearb. und erweiterte Aufl., Berlin 2015 (Klassiker-Lektüren 5).
- Müller, Jan-Dirk: ›Episches Erzählen‹. Erzählformen früher volkssprachiger Schriftlichkeit, Berlin 2017 (Philologische Studien und Quellen 259).
- von See, Klaus: Held und Kollektiv, in: ZfdA 122 (1993), S. 1–35.
- Strohschneider, Peter: Einfache Regeln – komplexe Strukturen. Ein strukturanalytisches Experiment zum ›Nibelungenlied‹, in: Harms, Wolfgang/Müller, Jan-Dirk (Hrsg.): Mediävistische Komparatistik, Stuttgart/Leipzig 1997 (Festschrift Franz Josef Worstbrock), S. 43–75.
- Wapnewski, Peter: Rüdigers Schild. Zur 37. Aventure des ›Nibelungenliedes‹, in: Euph. 54 (1960), S. 380–410.
- Wapnewski, Peter: Hagen: ein Gegenspieler? In: Cramer, Thomas/Dahlheim, Werner (Hrsg.): Gegenspieler, München/Wien 1993, S. 62–73.
- Wolf, Alois: Mittelalterliche Heldensagen zwischen Vergil, Prudentius und raffinierter Klosterliteratur. Beobachtungen am ›Waltharius‹, in: Sprachkunst 7 (1976), S. 180–212.
- Wolf, Alois: Volkssprachliche Heldensagen und lateinische Mönchskultur. Grundsätzliche Überlegungen zum ›Waltharius‹, in: Masser, Achim/Wolf, Alois (Hrsg.): Geistesleben um den Bodensee im frühen Mittelalter. Vorträge eines Mediävistischen Symposions vom 30. September bis 3. Oktober 1987 auf

- Schloss Hofen am Bodensee, Freiburg i. Br. 1989 (Literatur und Geschichte am Oberrhein 2), S. 157–183.
- Wolf, Alois: Heldensage und Epos. Zur Konstituierung einer mittelalterlichen volkssprachlichen Gattung im Spannungsfeld von Mündlichkeit und Schriftlichkeit, Tübingen 1995 (ScriptOralia 68).
- Zimmermann, Julia: Überlegungen zur bucheptischen Komposition der Jugengeschichten von Siegfried und Hagen im ›Nibelungenlied‹, in: Pfau, Christine/Slámová, Kristýna (Hrsg.): Deutsche Sprache und Literatur im Donauraum, Olomouc 2006 (Olmützer Schriften zur deutschen Sprach- und Literaturgeschichte 2), S. 63–85.

**Anschrift der Autorin:**

PD Dr. Julia Zimmermann  
Ludwig-Maximilians-Universität München  
Institut für Deutsche Philologie  
Schellingstraße 3  
80799 München  
E-Mail: [julia.zimmermann@lmu.de](mailto:julia.zimmermann@lmu.de)



*Elisabeth Lienert*

## Herrschaft und Macht im Widerspruch

### Problematische Könige im ›Nibelungenlied‹

*Abstract.* Am Beispiel Gunthers, Siegfrieds, Dietrichs von Bern und Etzels im ›Nibelungenlied‹ untersucht der Vortrag Widersprüche zwischen Königsrang und tatsächlicher Handlungsmacht, zwischen Herrscherhandeln und Herrschaftsdiskurs. Sie verweisen auf die gattungstypische Selbstdarstellung des Kriegeradels in der Heldenepik und auf den Primat von Stoffgeschichte und Finalität der Handlung gegenüber der insofern nur ›nachgeordnet‹ widersprüchlichen Figurenkonstitution, aber auch auf Verschiebungen im Herrschaftsdiskurs.<sup>1</sup>

Den Gewaltausbruch im ›Nibelungenlied‹ (zitiert wird hier die \*B-Fassung in der Ausgabe Heinzle 2013) dirigieren Kriemhild und die burgundischen Vasallen: Kriemhild stiftet Bloedelin an, der daraufhin die burgundischen Knappen massakrieren lässt. Dankwart überlebt als einziger und macht Meldung im Festsaal, wo die Könige und ihre Begleitung tafeln. Hagen schlägt daraufhin Etzels kleinem Sohn den Kopf ab; mit Hagen und Volker an der Spitze fallen die bis an die Zähne bewaffneten Burgunden über die ahnungs- und wehrlosen Leute der Gastgeber her. Die Könige, die den Kampf gar nicht wollen, können nur hilflos reagieren:

[...] die drie küenege hêr []  
[...] wolden'z gerne scheiden, ê daz schaden geschaehe mêr.  
sine mohten'z mit ir sinnen dô niht understân,  
dô Volkêr unde Hagene sô sêre wüeten began.  
(›Nibelungenlied‹, 1967,1–4)

Sich aus der Gewalteskalation herausnehmen können und wollen sie aber auch nicht – sobald sie wahrnehmen, dass gekämpft wird, tun sie es ihren Vasallen nach. Sogar der mächtige Etzel ist da machtlos: *waz half in, daz er küneec was?* (1982,4). In dieser krisenhaften Situation schaltet sich Dietrich von Bern ein und verhandelt mit Gunther freien Abzug (Str. 1987–1995). Gunther allein entscheidet, Dietrich anzuhören und seinen Wünschen stattzugeben; die Vasallen legen auf das königliche Gebot hin für kurze Zeit die Waffen nieder, ohne sich überhaupt zu Wort zu melden. Dietrich seinerseits verbietet seinem Gefolgsmann Wolfhart, der gegen das Verhandeln protestiert und kämpfen will, energisch den Mund: ›*nû swîget!*‹ [...] ›*ir habet den tiuvel getân.*‹ (1993,4).

Könige unter sich kommen, so scheint es, zu einer zumindest partiellen Lösung des Konflikts. Allerdings spielt Dietrichs Königtum hier keine Rolle, sondern seine Freundschaft zu den Burgunden und sein Status als Held, für den er hier nicht einmal kämpfen muss: *diu sterke Dieterîches was unmaezlîche grôz* (1987,4). Und es handelt sich nur um einen kurzen Moment des Innehaltens in der Gewalteskalation; nur noch Rüdiger kann sich und die Seinen mit Giselhers Hilfe entziehen, die anderen Hunnen in der Festhalle werden niedergemacht. Wo die Vasallen entscheiden, nicht die Könige, nimmt die Katastrophe ungebremst ihren Lauf. Das Untergangsgeschehen scheint am Handeln der Vasallen und am Nicht-Handeln der Könige zu hängen.

Im ›Nibelungenlied‹ wimmelt es von Königen,<sup>2</sup> aber die Hauptrolle spielen sie nicht, jedenfalls nicht in ihrer Funktion als Herrscher. Das ist bekanntlich nicht unüblich – auch im Artusroman ist Artus nur Bestätigungsinstanz für die Bewährung des Helden. Als Problem freilich wird das Nicht- oder Fast-Nicht-Handeln der Könige dort reflektiert, wo ihre Welt untergeht: In der ›Nibelungenklage‹ etwa (vgl. Dietrichs Kritik V. 856f., 1019–1025, 2444–2454) verharrt Etzel in Handlungsunfähigkeit und wird dadurch zur Negativfigur. Die ältere Forschung (etwa Wisniewski 1973) hat schon die Katastrophe des ›Nibelungenlieds‹ selbst darauf zurückgeführt,

dass seine Könige als Herrscher versagen. Deren Figurenkonstitution und Handeln sind jedoch komplexer. Die evaluative Struktur des ›Nibelungenlieds‹ ist geprägt von einem Auseinanderklaffen zwischen Herrscherrang und tatsächlicher Handlungsmacht, aber auch von Widersprüchen zwischen dem textinternen Herrscherhandeln (bzw. Nicht-Handeln) und den Herrscheridealen des textexternen Fürstenspiegeldiskurses. Königlicher Rang und Rangdemonstration nehmen ausnehmend viel Raum ein. Die Handlung steuern aber nicht die Könige. Könige sind als Helden interessant (Siegfried und Dietrich von Bern) oder narrativ Helden untergeordnet (Gunther und Etzel).<sup>3</sup>

Für die Begriffe begnüge ich mich mit kurzen Arbeitsdefinitionen: In Anlehnung an Max Weber (2013, § 16) und Heinrich Popitz (<sup>2</sup>1992, bes. S. 232–236) soll Herrschaft die quasi institutionell verfestigte Position meinen, die systematisch die Möglichkeit begründet, sich gegenüber anderen durchsetzen zu können (oder durchsetzen können zu sollen),<sup>4</sup> Macht die tatsächliche Handlungsmacht und Durchsetzungsfähigkeit gegenüber Dritten. In der Regel ist Macht (neben Legitimation) Voraussetzung für Herrschaft; doch ist dies im ›Nibelungenlied‹ entschieden verschoben. Handlungsmacht haben in erster Linie nicht die Herrscher; auch spielt Herrschaft als institutionalisierte Macht, wenn es ernst wird, im Epos kaum eine Rolle. Widerspruch definiere ich hier im Rückgriff auf frühere Publikationen (Lienert 2017; Lienert 2019b) als Unvereinbarkeit; der Aspekt Widerrede bleibt ausgeklammert. Allerdings ist in literarischen Texten das Feld des Widersprüchlichen (und damit notwendigerweise auch ein adäquater Widerspruchsbegriff) weit, der Übergang zu verwandten Konzepten wie Ambivalenz oder narrativer Brüchigkeit fließend. Widersprüchliche Figuren sind nicht komplexe Personen (die *eo ipso* widersprüchlich handeln können), sondern beruhen auf Widersprüchen in der Figurenkonstitution, indem textinterne Zuschreibungen im Widerspruch zueinander oder zu textexternen Diskursen (in diesem Fall dem Herrschaftsdiskurs) stehen (vgl. Lienert, in diesem Band S. 6, 9, 11, 12).



1. Gunther: *Der künic gevolgete übele Hagenen, sînem man*  
(876,1)

Das Bild des Burgundenkönigs Gunther ist am nachdrücklichsten geprägt durch seine verunglückte Hochzeitsnacht, die er, von Brünhild mit ihrem Gürtel gefesselt, an einem Nagel hängend verbringt (Str. 636–639). Freilich ist Gunther kaum vorzuwerfen, dass er Brünhilds übermenschlichen Kräften nicht gewachsen ist. Als König, außerhalb der quasi-mythischen Brünhild-Handlung, ist Gunther nicht »schwach bis zur Lächerlichkeit« (Müller 1998, S. 180): Seine Herrschaft beruht auf ererbtem Recht, einem ansehnlichen Hof und mächtigen Vasallen. Die Konfrontation zwischen Siegfried und Gunther in der Länderwette der 3. Aventure (Str. 106–127) liest man bekanntlich seit Müller (1974) als Aufeinanderprallen zweier Vorstellungen von Königsherrschaft: der modernen institutionalisierten, auf einen Machtapparat gestützten Herrschaft Gunthers und der auf persönliche Stärke und Kampfkraft gegründeten Herrschaftsansprüche Siegfrieds. Dem Prinzip der institutionalisierten Herrschaft entspricht auch die Aufteilung von Herrscherfunktionen auf die drei königlichen Brüder; Gernot etwa vertritt Gunther effektiv in der diplomatischen Lösung der durch Siegfrieds Herausforderung entstandenen Krise und im Krieg gegen Sachsen und Dänen. Gleichwohl kann nicht von mangelnder Idoneität Gunthers die Rede sein (vgl. auch Lienert 2014, S. 485): Dass er Siegfried statt seiner kämpfen lassen, ihn für seine Zwecke instrumentalisieren kann, ist im Gegenteil Zeichen diplomatischer Überlegenheit, politischen Geschicks, im Ergebnis also (zunächst) von Macht. An kämpferischer Potenz, der Herrschertugend der *fortitudo*, mangelt es Gunther keineswegs. Siegfried selbst fordert ihn als weitergerühmten Kämpfer heraus: *Ouch hoere ich iu selben der degenheite jehen, / daz man künec deheinen küener hab gesehen* (108,1f.). Nur wird diese *fortitudo* narrativ erst in den finalen Kämpfen im Hunnenland vorgeführt.

Dass Gunther Entscheidungen nicht alleine trifft, entspricht prinzipiell den Anforderungen an mittelalterliche Herrscher, Rat zu suchen: Kluge Herrscher holen Rat ein – so handhaben das auch Etzel (vor der Werbung um Kriemhild) und sogar Siegfried (bei der Beratung von Gunthers Einladung nach Worms) – und hören auf guten Rat. Problematisch ist weniger Gunthers Abhängigkeit von Siegfried; denn Siegfried missbraucht diese nicht (wenn man davon absieht, dass er für den Handlungsfortgang Brünhilds Ring und Gürtel an Kriemhild weitergeben muss), und Gunther selbst demonstriert gegenüber Siegfried die Fürstentugend der *sapientia* in einem pragmatisch-prudentistischen Sinn. Problematisch ist vielmehr Gunthers Abhängigkeit von Hagen – des Königs von seinem Vasallen. Dass die »begrenzte Verfügungsgewalt der Könige [...] nicht Selbständigkeit des Vasallen [impliziert]« (Müller 1998, S. 155), trifft auf Hagen und seine Selbstmächtigkeit nicht zu. In vielen Fällen setzt Hagen seine Position bei der Entscheidung des Rates bzw. des Königs durch; der König folgt seinem Vasallen, nicht umgekehrt. Das gilt insbesondere beim Mord an Siegfried, wo der Erzähler dezidiert negativ wertet – mit ausdrücklichem Fokus auf dieser Inversion und Perversion der Machtverteilung: *Der künic gevolvege übele Hagenen, sinem man. / die starken untriuwe begunden tragen an [] / [...] die ritter ûz erkorn* (876,1–3). Das Verdikt *untriuwe* bezieht sich nicht nur, wie etwa Ehrismann (2011, S. 281f.) meint, auf die moralische, sondern dezidiert auf die rechtliche Ebene. Auch steht Gunther beim Mordrat nicht zwischen zwei Parteien (gegen dens., S. 280), sondern lässt sich, wie die anderen Beteiligten, von Hagen steuern.

Dass Hagen den Heereszug der Burgunden ins Hunnenland anführt, ist nicht notwendig problematisch, wohl aber, dass er ihn bewusst in den Untergang führt – ohne die Könige auch nur an der Entscheidung zu beteiligen.<sup>5</sup> Das zeigt sich vor allem in der Szene des Donauübergangs, wenn Hagen den Königen von der Warnprophezeiung der Wasserfrauen erst berichtet, als es für eine Umkehr zu spät ist (Str. 1587–1592), wenn er Gunther hinsichtlich der Tötung des Fährmanns sogar belügt (*Dô sprach*

*er lougenliche*; 1568,1), wenn er eigenmächtig unter Missbilligung aller (*daz dûhte niemene guot*; 1578,4) den Kaplan zu ertränken versucht und das Boot zerschlägt. Hagen handelt hier fatal am König vorbei. Inszeniert wird Hagens Verantwortung; ausdrücklich verurteilt wird er im zweiten Teil des ›Nibelungenlieds‹ nicht mehr; im Gegenteil führt er den Heereszug an, laut Erzähler entgegen seiner tatsächlichen fatalen Handlungsrolle als *helflicher trôst* (1526,2) der zu Nibelungen mutierten Burgunden. Gunther als König freilich wird als Entscheider weitgehend durch Hagen abgelöst – und dessen Entscheidungen liefern die Burgunden dem Untergang aus. Hier gelten nicht mehr die Werte des Herrschaftsdiskurses, sondern die von Heroik. Das erzeugt den Eindruck relativer Machtlosigkeit des Königs. Die Inszenierung der Hagen-Figur steht aber im Vordergrund, nicht das Vorführen unfähiger Könige.

Anders sieht es in den Gerichtsszenen ähnlichen Episoden<sup>6</sup> aus: Der König Gunther versagt als »Gerichtsherr« (Müller 1998, S. 279) offenkundig – durch die Missachtung seines eigenen (nicht unproblematischen) Urteils im Fall Siegfried und durch ein wissentliches Falschurteil im Fall Hagens: Gunther spricht Siegfried frei: ›*mir ist sô wol bekant / iuwer grôz unschulde. ich wil iuch ledic lân [...]*‹ (860,2f.), steht aber nicht zu diesem Freispruch, sondern überantwortet Siegfried, von Hagen überrannt, ohne entsprechendes Urteil dem Tod. Den Mörder Hagen dagegen deckt er wider besseres Wissen: ›[...] *in sluogen schâchaere. Hagen hât es niht getân.*‹ (1045,4). Den Hortraub (an dem Gunther nicht unbeteiligt ist) lässt er entgegen seinen rechtlichen Verpflichtungen aus dem Versöhnungs-Vertrag mit Kriemhild ungeahndet.<sup>7</sup> Das Richteramt des Herrschers spielt in Fürstenspiegeln eine große Rolle und ist in anderem Kontext auch im ›Nibelungenlied‹ anzitiert: Wenn Siegfried die Nachfolge seines königlichen Vaters antritt, übernimmt er nicht nur Krone und Land, sondern auch sein Richteramt (*geriht*; 714,1). Insofern ist es dem Text nicht unangemessen, Könige am Ideal des *rex iustus* zu messen – Gunther genügt diesem nicht: Den ersten Freispruch versucht

er nicht einmal gegen Hagen durchzusetzen, der zweite ist nicht nur ein Fehlurteil, sondern eine Lüge.

Wohlergehen, Fortbestand und Macht des eigenen Landes hat Gunther allenfalls am Anfang des ersten Teils im Auge, wenn er die Verteidigung gegen Sachsen und Dänen organisiert. Im zweiten Teil verliert er diese seine Herrscherverantwortung aus den Augen. Rumolts Rat (Str. 1465–1469), wiewohl komisch gebrochen, erinnert den König durchaus an seine Verpflichtungen, und immerhin folgt der König diesem Rat wenigstens dahingehend, dass er die Statthalterschaft während seiner Abwesenheit regelt (Str. 1517–1519) (vgl. Murray 1997). Auf dem Zug in den Untergang lässt Gunther Hagen gewähren, der die Gewalteskalation durch Provokationen gegenüber Kriemhild und durch die Tötung von Etzels Sohn unumkehrbar vorantreibt. Gewähren lässt er Hagen bei der von diesem angebahnten Verschwägerung mit Rüdiger (1677,4–1679,4), die einen Verbündeten gewinnen soll und doch nur noch mehr Kämpfer in den Untergang hineinzieht; gewähren lässt er Hagen bei dessen Kampfhaltung gegenüber Rüdiger in der berühmten Schildszene, einer Kampfhaltung, die unmittelbar dazu führt, dass der Vasall Rüdiger zum doppelt tödlichen Zweikampf gegen den König Gernot antritt (Str. 2198–2221). Gewähren lässt Gunther übrigens auch Volker, als der gegen des Königs Wunsch den stutzerhaften Hunnen tötet (Str. 1886–1891). Dass das alles nicht persönliche Schwäche des Königs ist, sondern gezielte Rollenzuteilung zugunsten (oder auch zulasten, je nach Wertungsperspektive) vor allem von Hagen, demonstrieren einzelne Gegenszenen wie die eingangs zitierte Verhandlung mit Dietrich, bei der sich Gunther durchaus als handlungsfähig erweist. Bei der letzten Verhandlung zwischen Dietrich und Gunther freilich antwortet nicht Gunther, den Dietrich angesprochen hatte, sondern Hagen auf Dietrichs letztes Ausgleichsangebot: ›[...] / *Ergip dich mir ze gisel, dū und ouch dīn man!* / [...]‹ (2337,1), so Dietrich zu Gunther, aber ›*Daz enwelle got von himele,* sprach dô Hagene, / ›*daz sich dir ergaeben zwêne degene,* / *die noch werliche gewâfent gegen dir stânt* / [...]‹ (2338,1–3). Auffällig ist, dass

nicht nur Gunther Hagen wie selbstverständlich antworten lässt, sondern dass auch Dietrich – nach einer weiteren, noch eindringlicheren Aufforderung an beide, Gunther und Hagen – die erneute und endgültige Ablehnung nur durch Hagen – ›*Nûne muotet sîn niht mêre!*‹ (2341,1) – akzeptiert. Ob der König agiert oder der Vasall – die Konstellationen passen sich jeweils den Erfordernissen der Katastrophenhandlung an. Und königliche Aktionen gegen die eigenen Vasallen scheinen ausgeschlossen: Hagen wird weder für den Mord an Siegfried noch für den Hortraub zur Rechenschaft gezogen. Dass die Könige ihren Unheilsbringer-Vasallen nicht an Kriemhild ausliefern, feiert der Text bekanntlich als *triuwe*[] (2110,4), trotz ihrer fatalen Folgen.

## 2. Siegfried: *Gunthêr sî mîn herre und ich sî sîn man* (386,3)

Siegfried<sup>8</sup> ist im ›Nibelungenlied‹ nicht nur Recke, Hortbesitzer und Drachentöter, sondern auch König: als Nachfolger seines Vaters Siegmund König von Xanten, als Sieger über die Söhne des Königs Nibelung und über Alberich König über das Nibelungenland. Der Recke der Sagentradition ist zum König mutiert. Seine narrative Rolle ist und bleibt aber weit überwiegend die des Recken. Königtum erscheint mehr als Rang denn als Aufgabe. Auf diesem Status insistiert Siegfried durchaus, als er Ortwin empört als Gegner ablehnt: ›[...] / *ich bin ein künec rîche, sô bistû küneges man. / jâne dörften mich dîn zwelve mit strîte nimmer bestân.*‹ (118,3f.). Die Herrschaftsübernahme noch zu Lebzeiten Siegmunds wird erzählt (Str. 713f.), nicht aber, wie Siegfried konkret Herrscheraufgaben für Xanten und das Nibelungenland wahrnimmt. Auffällig ausdrücklich nimmt zwar bereits der junge Prinz die vornehme Aufgabe auf sich, sein Land vor Gewalt (anscheinend von außen wie von innen) zu schützen: *doch wold er wesen herre vür allen den gewalt, / des in den landen vorhte der degen kûen unde balt* (43,3f.); tatsächlich vorgeführt werden aber nur einzelne Repräsentations- und Ratsszenen. Erzählt wird stattdessen, wie Siegfried

im Krieg gegen Sachsen und Dänen erfolgreich die Aufgabe der Landesverteidigung für Burgund übernimmt. Das mag damit zusammenhängen, dass die Sagentradition Siegfried als landlosen Recken vorsieht, als der er ja in der Herausforderungsszene der Länderwette auch aufzutreten scheint: ›[...] / *Ich bin ouch ein recke und solde krône tragen* / [...] /‹ (109,1) (vgl. Ehrismann 1999). Problematisch freilich ist, das der König Siegfried zum Schein, um Brünhild zu betrügen, die Rolle des ›Dienstmanns‹ fremder Könige einnimmt: ›[...] / *Gunthêr sî mân herre und ich sî sîn man* / [...] /‹ (386,3) (grundlegend: Schulze 1997/2005). Narrativ ist die – im Widerspruch zu Siegfrieds ursprünglichem Statusbewusstsein – vorgetäuschte Standesminderung durch die Werbung um Kriemhild motiviert (und auf literarischer Ebene wohl auch nicht ehrenrührig); doch agiert Siegfried nicht wirklich im Frauendienst, sondern stellt, obwohl selbst Herrscher, seine Kampfkraft, sein Wissen und seine Zaubermittel über weite Strecken in den Dienst Burgunds; aufgrund seiner Manipulierbarkeit ist er dabei vergleichsweise leicht zu instrumentalisieren. Bei Siegfried kollidieren insoweit überragendes (und von Hagen durchaus auch gefürchtetes) Machtpotential und eine Tendenz zu tatsächlicher Machtlosigkeit merkwürdig. Auf die feudal üblichen Erweiterungen der eigenen Machtbasis verzichtet er, indem er etwa Kriemhilds Erbe ausschlägt: nicht nur ein Akt der Enteignung seiner Königin, sondern auch Demonstration der eigenen überwältigenden Macht, die Machtzuwachs nicht nötig hat (Str. 694f.); Siegfried steht hier (anders als in der Länderwette) abseits von wirklichkeitsförmigen Machtinteressen und Machtspielen; gleichwohl weist die Szene aber paradigmatisch bereits auf »künftigen Machtkonflikt« (Müller 1998, S. 141), das »Motiv der Macht« (Beyschlag 1951/52) beim Mordrat voraus. Dass Siegfried auch königlich-politisch handeln kann, jenseits heroischer Gewaltbereitschaft, zeigt die kluge Befriedung der besiegten Dänen und Sachsen (Str. 313–316). Handlungswirksam freilich werden andere Momente, Momente, die den Widerspruch zwischen Siegfrieds tatsächlichem und gespieltem Machtpotential exponieren: die Herausforderung an

Gunther (nur die erklärt, dass Hagen Siegfried als Gefahr für burgundische Machtinteressen hinstellen kann) und die Standeslüge als Teil des Betrugs an Brünhild und wesentlicher Auslöser des Königinnenstreits. Auffällig ist auch, dass Ideale von Königtum – Richteramt, Schutz des Landes vor Gewalt, effektive Landesverteidigung, Friedenswahrung – ausgerechnet in Bezug auf den kaum als König in Aktion gezeigten Siegfried thematisiert sind, wenn auch nur teilweise in Bezug auf dessen eigene Herrschaftsgebiete.

### 3. Dietrich: Held und *armer König*

Aus anderen Gründen nicht als König handelt Dietrich von Bern<sup>9</sup>: Am Hunnenhof ist er Exilant; die genauen Hintergründe werden nicht erläutert, sondern vorausgesetzt: Die sagenbekannte Vertreibung durch Ermrich aus seinem eigenen oberitalienischen Königreich macht Dietrich zum politisch und militärisch Gescheiterten, zum König ohne Macht und ohne Land. Sein Status am Ezzelhof gründet sich allein auf seinen Namen, seinen Sagenruhm, seinen Status als Held, für den er bis fast zum Ende nicht einmal kämpfen muss. Die Gefolgschaft der Amelungen spielt dafür eigentlich keine Rolle (ihre Aufgabe scheint darauf beschränkt, in unbestimmter Zukunft die Rückkehr in die italienische Machtposition zu ermöglichen). Dietrichs Durchsetzungsmacht in den Konstellationen des ›Nibelungenlieds‹ besteht unabhängig von seinem Königtum. Wenn er alleine agiert und entscheidet, setzt er sich bis fast zum bitteren Ende durch, besonders nachdrücklich in der eingangs erwähnten Szene, in der er Gunther allein durch seine Person und seine überwältigende physische Präsenz den freien Abzug aus der Königshalle abringt und – entgegen Gunthers Bedingung, dass das Zugeständnis für die Feinde der Burgunden nicht gilt – sogar Etzel und Kriemhild retten kann (zur Szene vgl. auch Kragl 2017, S. 331–335). In dieser Szene gelingt es ihm auch mühelos, den Wortführer seiner Vasallen, Wolfhart, in die Schranken zu weisen. Auch die Turnierteilnahme verbietet Dietrich seinen Vasallen, weil er in weiser Voraussicht einen Gewaltausbruch

und daher um seine Leute fürchtet (*er vorhte sîner manne*; 1874,4); diese Sorge um die Gefolgsleute ist – obwohl in heroischem Umfeld ungewöhnlich – wohl als herrscherliche Sorge um deren Wohlergehen zu verstehen; doch könnte auch bereits hier mitschwingen, dass Dietrich im Hinblick auf seine militärischen Zukunftspläne (die Rückeroberung Italiens) nicht leichtfertig seine begrenzten personellen Ressourcen aufs Spiel setzen kann.

Im weiteren Verlauf zieht sich Dietrich im Bemühen um Neutralität aus der Sphäre des Handelns zurück – und verharrt in dieser Tatenlosigkeit selbst dann noch, als die Nachricht von Rüdigers Tod die Amelungen auf den Plan ruft. Hier setzen sich die Vasallen – allen voran Wolfhart – durch, nicht in direkter Auseinandersetzung mit ihrem König, sondern unter Überschreitung von dessen Befehlen, sein Gewaltverbot ignorierend (Str. 2239–2251), während Dietrich durch seine Absenz faktisch der Eigenmächtigkeit der Vasallen freien Lauf lässt: Dietrich hätte wohl potentiell die Handlungsmacht, übt sie hier aber nicht aus. Wie das möglich und inwiefern das problematisch ist, wird nur an den Folgen gezeigt, nicht an den Ursachen: Die Eigenmächtigkeit der Vasallen treibt diese durch gezielte Provokationen der Burgunden und die Eskalation zunächst verbaler, dann auch physischer Gewalt direkt in den Amelungenuntergang (Str. 2265–2308): Der beraubt Dietrich endgültig seiner Machtbasis; der König ohne Land ist nunmehr auch ein König ohne Gefolgschaft: *er sprach: ›unde sint erstorben alle mîne man, / sô hât mîn got vergezzen – ich armer Dieterîch! / ich was ein künec hêre, vil gewaltec unde rîch.‹* (2319,2–4); eine Rückkehr in das eigene Reich scheint damit ausgeschlossen: *›[...] / wer sol mir danne helfen in der Amelunge lant? / [...]‹* (2322,4).

Trotz der Eigenmächtigkeit der Amelungen zwingt ihr Tod ihren eigentlich neutralen König in die Auseinandersetzung mit den Burgunden (Str. 2324–2365). Dietrich bestimmt nicht, sondern kann lediglich reagieren. Die Auseinandersetzung versucht er immerhin zunächst noch als König zu führen, auf rechtlicher bzw. politischer Ebene, mit den Verhandlungen um Ausgleich – als Hagen aber, von Gunther unwidersprochen, Dietrichs An-



gebot ausschlägt, bleibt nur noch der heroische Weg: »Nicht mehr als König, sondern als Heros« (Müller 1998, S. 187) besiegt Dietrich Hagen und Gunther, kann aber damit seine Ziele keineswegs durchsetzen und weder Reparationen für sich erreichen noch das Leben seiner Geiseln sichern.

#### **4. Etzels (Ohn)Macht: *er hêt wol understanden, daz doch sît dô geschach* (1865,3)**

Etzel<sup>10</sup> wird als mächtigster Herrscher der Welt aufgerufen und inszeniert, kann aber den Untergang seiner Welt, den andere initiieren, nicht aufhalten. Etzel – ausgerechnet Attila! – verkörpert im ›Nibelungenlied‹ als Einziger durchgehend den Typus des nicht-kämpfenden Königs – Siegfried kämpft selbst, Gunther und Dietrich immerhin am Ende, als ihnen nichts anderes übrig bleibt. Über die Reaktionen der Burgunden auf Etzels Werbung um Kriemhild (Str. 1202–1217) und vor allem über die Inszenierung des Aufmarschs von Etzels Völkerscharen und Vasallenkönigen anlässlich der Vermählung (Str. 1336–1352) wird die gewaltige Machtbasis des Hunnenkönigs deutlich, der als Ober-König über zahlreiche Könige herrscht. Doch der mächtigste Mann der Welt ist manipulierbar; seine unermessliche Macht bleibt im Hintergrund und wird nicht handlungsbestimmend. Bei Etzel sind nicht seine Vasallen und deren eigenmächtiges Handeln das Problem; selbst Rüdiger in seinem Dilemma lenkt letztlich auf seine Vasallenpflicht ein (Str. 2147–2167); lediglich der Bruder Bloedelin spielt mit dem Massaker an den Knappen (Str. 1903–1910, 1921–1936) sein eigenes Spiel an Etzel vorbei; aber das wird durch die Minnemotivation – Kriemhild verspricht Bloedelin die Hand von Nuodungs Witwe – nicht in erster Linie als Machtspiel wahrgenommen. Problematisch wird Etzels Handlungsrolle aufgrund seiner Manipulierbarkeit durch Kriemhild, die hinter seinem Rücken die Rachehandlung durch die verräterische Einladung initiiert (Str. 1399–1420). Bald aber übernimmt auch hier Hagen: Der gegnerische Vasall wird handlungsbestimmend; er provoziert und verhöhnt den nicht-kämpfenden

König trotz dessen Machtfülle immer wieder: ›*Ez zaeme* [...] ›*vil wol, volkes trôst, / daz die herren vaechten z'aller vorderôst, / alsô der mînen herren hie ieslîcher tuot.*‹ (2020,1–3) (Dass diese heroische Position zur Entstehungszeit des Textes veraltet ist, zeigt der Erzählerkommentar: Während Etzel sich immerhin in den Kampf stürzen will und nur mühsam daran gehindert werden kann, sei das heute nicht mehr üblich: *daz von sô rîchem vûrsten vil selten nû geschîht; 2022,2.*)

Die Katastrophe kann auch Etzel nicht aufhalten – nicht zuletzt deswegen nicht, weil Hagen ihn durch die Ermordung seines Sohnes gegen seinen Willen in die Rachehandlung hineinzieht. In Bezug auf Etzel wird das Problem der Handlungsmacht oder Ohnmacht des Königs ausdrücklich thematisiert: *hêt im iemen gesagt diu rehten maere, / er hêt wol understanden, daz doch sît dâ geschach. / durch ir vil starke übermuot ir deheiner im es verjach* (1865,2–4). (Die ›Nibelungenklage‹ entwickelt bekanntlich aus diesem Motiv das Leitthema der Vermeidbarkeit der Katastrophe.) Etzel hätte die fatale Gewalteskalation unterbinden können – aber unter Bedingungen, die er selbst nicht beeinflussen kann: wenn man ihn rechtzeitig informiert hätte. Dass er selbst hätte wissen können, wissen sollen, sieht der Text so nicht, auch wenn moderne Rezipienten fragen mögen, warum denn Kriemhilds Gefolgsmann Ekkewart und Dietrich so genau Bescheid wissen (1635,3f.; 1724,4–1730,4), Rüdiger und Etzel aber, die Kriemhild weit näher stehen, offenbar gar nicht. Die Wissensvergabe ist widersprüchlich – der Herrscherfigur anzulasten ist das nicht. Ergebnis freilich ist Ohnmacht trotz ungeheurer Machtfülle.

## 5. Bruch von »Spielregeln« des Königtums?

Gunther wird als machtvoller König gerühmt und tritt auch als politisch effizienter Herrscher in Erscheinung, überlässt die Handlungsmacht aber großteils seinem Vasallen Hagen – mit fatalen Folgen, die freilich auch dann eintreten, wenn der König gegen Hagen entscheidet. Siegfried spielt

den Vasallen, entgegen seinem Königsrang und entgegen seiner heroischen Präpotenz, mit sehr ernsthaften Folgen; über weite Strecken agiert er im Dienst für die Burgunden statt im Interesse seines eigenen Landes, obwohl ihm genau ein solches Interesse zugeschrieben wird. Dietrich, als paradox *armer* König der personifizierte Widerspruch, schwankt zwischen heroischer Durchsetzungsmacht und Ohnmacht, die er in finalen Kampferfolgen zwar überwindet, doch ohne dass dies die Katastrophe abwenden könnte. Etzel wird als mächtigster Herrscher der Welt inszeniert, aber von seiner Königin manipuliert und von gegnerischen Vasallen gedemütigt; obgleich im Widerspruch zum historischen Attila dargestellt als artusgleicher Friedensfürst, lässt er sich blauäugig in den Untergang seiner Welt hineinziehen.

Die Problemlagen sind bei den vier Königen also durchaus verschieden; zentriert sind sie aber, in wechselnder Akzentuierung, auf das Thema ›fehlende Handlungsmacht‹ und in drei Typen von Figurenbeziehungen: dem Verhältnis der Könige zu ihren Vasallen, zu ihren Frauen, zu anderen Königen. Auf Vasallen stützt sich Gunthers und Etzels Herrschaft. Könige sind von Vasallen abhängig. Wo sie fehlen, ist die königliche Machtbasis dahin, wie bei Dietrich nach dem Amelungenuntergang. Nur Siegfried ist selbstmächtig – da ist das Problem verlagert, insofern er selbst den Vasallen spielt und zeitweise fast wie ein Vasall agiert, seine überragende Handlungsmacht also quasi abgibt. Bei Gunther ist das Problem, dass der Vasall Hagen (teilweise gemeinsam mit Volker oder auch Dankwart) die Handlungsmacht an sich zieht, teilweise mit Duldung, ja Unterstützung des Königs (wie bei der Ermordung Siegfrieds, dem Hortraub, der Nibelungenfahrt), teilweise eigenmächtig am König vorbei (bei der Zerstörung des Donaukahns und der Ermordung Ortliebs). Die Vasallen zwingen die Könige letztlich in die Gewalteskalation, und der Text scheint sich auf ihre Seite zu stellen, wenn er die Vasallen und ihre Untergangsbereitschaft tendenziell heroisiert, wenn er zwar die Könige auf Treue zu ihren Vasallen, nicht aber die Vasallen auf das Wohl ihres Königs oder ihres Gemeinwesens verpflichtet. Königliche Frauen sind den Männern untergeordnet; aber

trotz dieser – im Fall Brünhilds brutal erzwungenen, im Fall Kriemhilds durch strukturelle Gewalt vorgegebenen – Subordination bestimmen die Frauen die Handlung; auch wenn sie selbst kaum agieren können, finden sie Wege, Männer – Könige wie Vasallen – zu instrumentalisieren. Könige unter sich stehen in unterschiedlichen Konstellationen: in Kriegskonstellationen; in komplexen Machtgefügen, wie der Unterwerfung zahlreicher Könige unter Etzel. Problematisch werden Machtgefüge und Machtkonstellationen in der Schein-Unterwerfung Siegfrieds, durch die Gunther selbst ernsthaft an Macht- und Reputationszuwachs glaubt und die das Problem Brünhild nur scheinbar löst, letztlich aber in Siegfrieds Ermordung mündet. Der Faktor Bündnispolitik, Allianzenbildung, spielt nur eine untergeordnete Rolle, als im Mord an Siegfried verworfene Alternative, als nicht-realisiertes Potential für die Beziehung Etzels zu seinen königlichen Schwägern. Rivalität der Könige muss es dagegen nicht geben – die vermeintliche Rivalität zwischen Gunther und Siegfried wird von Hagen und den beiden Königinnen behauptet, narrativ aber kaum realisiert. Auffällig ist, dass, wenn Könige unter sich agieren, Lösungen vorübergehend möglich sind: Als Gunther Siegfried (und nur diesen, nicht Hagen) ins Vertrauen zieht, was seine gescheiterte Hochzeitsnacht betrifft, sorgt Siegfried für Brünhilds Bändigung.<sup>11</sup> Als beim Ausbruch der Feindseligkeiten nach Dankwerts Meldung vom Massaker an den Knappen Dietrich mit Gunther verhandelt, können sich, wie erwähnt, die wichtigsten Protagonisten – wenn auch nur vorübergehend – der Vernichtung entziehen.

Maßstab für die Bewertung der Könige und ihres Verhaltens sind zum einen textinterne Zuschreibungen. Diese Zuschreibungen beinhalten fast immer stereotypes Lob für stereotype Fürstentugenden (vor allem Machtfülle, Repräsentation, Freigebigkeit); nur selten – eigentlich nur beim Mord an Siegfried (876,1) und beim Hortraub (1132,1) – begegnet ausdrückliche Kritik. Zum anderen liefern textexterne Diskurse Bewertungsmaßstäbe: einerseits Fürstenspiegel, wie sie klerikaler Latinität entstammen, teilweise mit ihren Kernideen aber auch Eingang finden in die volkssprachliche Lite-

ratur (auch das ›Nibelungenlied‹ zitiert sie mit dem Verweis auf Siegfrieds Richteramt und auf den Schutz des Landes an, s. oben);<sup>12</sup> andererseits der Herrschaftsdiskurs der Kriegeradelsliteratur mit ihren Inszenierungen von Herrscherfiguren. Kriegerkönige dominieren da (vom Alexanderroman abgesehen) nicht, obwohl auch die Kriegsführung zu den Herrscheraufgaben gehört.<sup>13</sup> Neben die *fortitudo* tritt die *sapientia*, die sich in politisch klugem Verhalten und nicht zuletzt in der Wahl der richtigen Berater und in ausgeklügelten Beratungsszenen äußert. Ideal ist der Einklang zwischen Herrscher und Vasallen. Im ›Nibelungenlied‹ wird dagegen, obwohl die Könige mit Ausnahme Etzels auch große Kämpfer sind oder zumindest werden, durchaus eine Kollision von Herrscher-Idealen und Helden-Tugenden inszeniert. Bei Siegfried verdrängt die Helden-Existenz sein Königtum auf der Handlungsebene fast völlig. Umso auffälliger ist, dass der Erzähler gegensteuert, indem er ausgerechnet – und eigentlich nur – in Bezug auf Siegfried explizit an Herrscherpflichten und Herrschertugenden erinnert, übrigens ohne bei diesbezüglich Defizite zu monieren, aber auch ohne von entsprechendem Herrscherhandeln zu erzählen. Heldenrolle und Königsrolle treten in Widerspruch zueinander, auch und gerade dort, wo die Könige Helden sind oder sein könnten.

Auch durch das Gewalthandeln der Vasallen und das Nicht-Handeln der Könige erscheint im ›Nibelungenlied‹ die Katastrophe menschengemacht, und zwar, so scheint es, auch durch den Bruch von »Spielregeln« (Althoff 1997; Müller 1998) des Königtums. Allerdings brechen nicht in erster Linie die Könige diese Spielregeln (von Siegfried vielleicht abgesehen; vgl. Gottzmann 1987, S. 33f., 39, 41), sondern die Vasallen in ihrer Selbstmächtigkeit. Doch stellt das Epos die Vasallenperspektive nicht in Frage: Die »Ohnmacht« der Könige wird zwar »vorgeführt«, doch »ohne die Loyalität der Vasallen irgend in Zweifel zu ziehen« (Müller 1998, S. 451). Wenn überhaupt die Könige problematisiert werden, dann durch den Untergang, den sie – wie es mehrere Einzelepisoden demonstrieren und

wie es in Bezug auf Etzel ausdrücklich heißt – durchaus hätten verhindern können (wenn der Stoffzwang dies denn erlaubt hätte).

Zur Last legt der Text den Untergang den Königen freilich nicht: Das anfangs tendenziell nicht-gewalttätig denkbare, politische Handeln der Könige löst sich zwar zum Ende des Textes weitgehend in ihrer Partizipation an den finalen Kampforgien auf; kriegerische Männlichkeit wird auch für die Könige zunehmend zum Wertmaßstab. Die Verantwortung für die Gewalteskalation aber wird bekanntlich in ›Nibelungenlied‹ B Kriemhild zugeschoben, obwohl sie aus der Entrechtung und der trotz ihres hohen Status realen Machtlosigkeit der Königin folgt. Letztlich freilich kann der Vasall Hagen nicht nur Kriemhild, sondern auch den Königen, Gunther und Etzel, die Fäden des Handelns aus der Hand nehmen und einem dritten König, Dietrich, seine Bedingungen heroischen Handelns diktieren. Der vierte, Siegfried, hatte die Fäden im Grunde freiwillig aus der Hand gegeben.

In Bezug auf diese bekannte Dominanz der Vasallenperspektive ist das ›Nibelungenlied‹ kein Einzelfall. (In ›Dietrichs Flucht‹, V. 4023–4025, 4032–4036, etwa opfert Dietrich seine Herrschaft über Oberitalien gegen die Interessen des Landes dem Interesse seiner Vasallen; vgl. Lienert 2010, S. 217–219.) Trotz zunehmend pragmatischen Heldentums fokussieren die Texte immer noch mehr auf Kampferfolge und heroischen Ruhm als auf so etwas wie ein ›Gemeinwohl‹. Ausnahmen sind die ›Nibelungenklage‹ mit den neuen nicht-heroischen Herrschern und die ›Kudrun‹ mit ihren vergleichsweise mächtigen Königinnen und deren politischer Konfliktlösung. Die tendenziell für Heldenepik typischen Widersprüche zwischen königlichem Status und Vasallendominanz, heroischem Ruhm und realer Macht werfen ein Schlaglicht auf die Funktionen der Gattung im Rahmen der literarischen Selbstdarstellung des Kriegeradels: Der stellt anachronistisch die eigene Gewaltbereitschaft und Präpotenz in den Vordergrund und drängt die Könige, jedenfalls wo sie politisch handeln, in die zweite Reihe.

Letztlich spielt im ›Nibelungenlied‹ jedoch die Durchsetzungsmacht oder -ohnmacht der Könige keine Rolle: Responionen in einer Reihe von

Parallel- und Gegenszenen demonstrieren, dass den Königen kein konsistentes Handeln zugeschrieben ist: dass sie in vergleichbaren Konstellationen teils selbst entscheiden, teils die Vasallen entscheiden lassen; teils sich durchsetzen, teils umgangen werden: Hagen bestimmt in den Beratungsszenen ja nicht immer: zwar bei der Ermordung Siegfrieds (Str. 870–876), dem Hortraub an Kriemhild (Str. 1128–1140) und dem schwer bewaffneten Heereszug ins Hunnenreich (Str. 1471–1473), nicht aber bei Kriemhilds Vermählung mit Etzel (Str. 1200–1214) und der Annahme der verräterischen Einladung (Str. 1458–1464). Gunthers Gerichtsurteil gilt nicht bei Siegfrieds Freispruch, wohl aber beim ungerechtfertigten Freispruch Hagens, der statt Recht Kriemhilds Rache nach sich zieht. Bei den Verhandlungen zwischen Gunther und Dietrich wird, wie erwähnt, eine Lösung einmal erzielt (beim Ausbruch der Kämpfe in der Festhalle), ein andermal endgültig verworfen (bei der Ablehnung von Dietrichs Ausgleichsangebot). Wolfhart wird einmal in seine Schranken gewiesen, ist beim nächsten Mal aber doch nicht zu bremsen. Gunther verhindert Volkers eigenmächtige Provokation durch den Totschlag am hunnischen Stutzer nicht, während Etzel der daraus resultierenden Eskalationsgefahr vorläufig erfolgreich entgegentritt (Str. 1894–1897). Die Sinnkonstitution des ›Nibelungenlieds‹ hängt nicht an konsistentem Figurenhandeln oder an ein für allemal festen Einflussmöglichkeiten der Figuren auf die Handlung und nicht an einer konsistenten Sicht von Königsherrschaft. Die Katastrophe ist stoffgegeben unabänderlich und kann – soll also auch narrativ – nicht verhindert werden: Es setzt sich immer der Rat, immer die Handlungsweise, immer die Figur durch, die die Katastrophe begünstigen – unabhängig von ihrem Königtum. Die Widersprüchlichkeit der Königsfiguren liegt in der Stoffgeschichte und der Finalität der Handlung begründet.

Ein Nebeneffekt dieser Finalität sind freilich durchaus die textspezifischen Konzepte von Herrschaft und Macht: im Ergebnis ohnmächtige Herrscher und handlungsbestimmende Vasallen; Herrschaft als Status, Rang, Ruhm und nur am Rand als Ausübung von Herrscherpflichten; statt

Wohl des Landes die heroische Ehre des Einzelnen (auch des Königs, aber nur, wo er als Held handelt), allenfalls noch die Ehre der Kriegergemeinschaft. Das entspricht durchaus der Begriffsverwendung: *hêrschaft* wird im ›Nibelungenlied‹ für Überlegenheit, Herrschaftsansprüche und Machtdemonstration verwendet, nicht für Herrscherhandeln oder das Herrscheramt. Königsherrschaft bleibt sehr weitgehend auf vordergründige Repräsentation reduziert, wie auch das Epitheton *rîche*, auf fürstliche Männer und Frauen angewandt, tendenziell eher die Schauseite meint, oft nicht tatsächliche Handlungsmacht. Für letztere gibt es keinen mittelhochdeutschen Begriff im Text, wenn man vom mehrdeutigen *gewalt* absieht, das Macht und Gewalttätigkeit bezeichnet. Die Trennung von Rang und Einfluss auf die Handlung, von Herrschaft und Macht wird nicht begrifflich, nur narrativ gefasst.

Immerhin punktuell aber wird deutlich, dass politisch-deeskalierendes Handeln der Könige die Katastrophe theoretisch hätte verhindern können – mehr wird man unter den Bedingungen des Stoffs nicht erwarten können. Anders als in der ›Atlaqviða‹, wo der Hunnenkönig Atli die verräterische Einladung ausspricht und der Burgundenkönig Gunnar diese gegen klugen Rat annimmt, ohne militärische Vorkehrungen zu Atli reist, also höchstpersönlich seinen und Högnis Tod verantwortet und dafür vom Erzähler auch noch gerühmt wird als einer, der handelt, *sem konungr scyldi*, »wie's ein König soll« (›Atlaqviða‹, 9,6; Neckel/Kuhn 51983, S. 242; Krause 2011, S. 418; vgl. Weber 1990), sind es im ›Nibelungenlied‹ immerhin nicht mehr die Könige, die den Untergang inszenieren und initiieren. Insofern sind sie durch ihr Nicht-Handeln auch aus der Verantwortung genommen. Wo sie bisweilen das heroische Handeln ihrer Vasallen aufzuhalten versuchen, scheint ein alternatives Potential der Königsrolle zumindest punktuell angedacht. Im Gattungskontext der Heldenepik setzt sich das freilich nicht durch, auch nicht mit Dietrich von Bern. Für die Figurenkonstitution des ›Nibelungenlieds‹ bestätigt der Befund eine Widersprüchlichkeit,<sup>14</sup> die in erster Linie stoffgeschichtlich bedingt ist, aber mit der doppelten (und wider-



sprüchlichen) Verschiebung gegenüber der Tradition – mehr Könige, weniger Macht – thematisch neue Aspekte des Herrschaftsdiskurses zumindest anschnidet, trotz der (um 1200 veraltenden) ›heroischen‹ Grundposition.

## Anmerkungen

- 1 Der Beitrag geht auf einen Vortrag zurück, den ich 2019 an der Universität Bonn gehalten habe, und führt eigene Überlegungen zur Figurenkonstitution und zur Poetik des Widerspruchs in mittelhochdeutscher Heldenepik (vgl. bes. Lienert 2016; Lienert 2019a) weiter. Die Vortragsform ist beibehalten; lediglich die wichtigsten Nachweise sind hinzugefügt. Ich danke den Diskutant\*innen für Anregungen und Kritik.
- 2 Neben den hier behandelten Gunther, Siegfried, Dietrich, Etzel die Titelkönige Gernot und Giselher, Siegfrieds königlicher Vater Siegmund, die in der Vorgeschichte von Siegfried getöteten Nibelungenkönige, der Herrscher der feindlichen Dänen Lüdegast, Etzels Unterkönige.
- 3 Grundsätzlich zum Verhältnis zwischen König und Held vgl. Jackson 1982.
- 4 Zu spezifisch mittelalterlichen Vorstellungen von Herrschaft vgl. Moraw 1998, zusammenfassend zu mittelalterlicher Königsherrschaft vgl. Büttner 2018.
- 5 Eine kritische Sicht Hagens und seiner destruktiven Rolle etwa auch bei Gerokreiter 2006, S. 55–95; Federow 2020, S. 253–274; Zimmermann, in diesem Band S. 83–87, 96–98; Müllers (1998, S. 156) Sicht Hagens als Vertreter des »in mittelalterlicher Epik verbreiteten Typus von Helfergestalten, auf denen das Überleben des Gemeinwesens beruht«, ist verfehlt bzw. dieser Typus in Hagen und den Folgen von Hagens Handeln pervertiert.
- 6 Renz (2013, S. 245–254, mit umfassender Literatur auch zu den rechtsgeschichtlichen Grundlagen) sieht in den hier herangezogenen Szenen ein »Gerichtsverfahren« (Müller 1998, bes. S. 280, 282, 287) gerade nicht gegeben.
- 7 Anders etwa Müller 1998, S. 181. – Beim Hortraub ist Gunthers Versagen allerdings durch Mitwirken der (ansonsten im Text für mehr oder weniger unschuldig erklärten) königlichen Brüder etwas abgemildert (vgl. *Ir sumeliche eide wâren umbhuot*, 1132,1, und die einhellige, wiewohl offenbar scheinheilige Empörung über das Versenken des Schatzes, 1139,1).
- 8 Grundsätzlich und differenziert zur Siegfriedfigur bes. Schulze 2002; aus der Fülle der älteren Literatur vgl. etwa Müller 1974; Gottzmann 1987, S. 19–72; Stutz 1990; Haustein 1993.

- 9 Grundsätzlich und differenziert zu Dietrichs von Bern Rolle im ›Nibelungenlied‹ vgl. bes. Heinzle 1995/2014; aus der Fülle der Literatur vgl. ferner bes. Toepfer 2012.
- 10 Vgl. grundsätzlich etwa de Boor 1932/1963; Williams 1981.
- 11 Zu problematischen Aspekten der Beziehung zwischen Gunther und Siegfried, insbesondere zum »Konkurrenzproblem symmetrischer Freundschaft[]«, vgl. dagegen Federow 2020, S. 239–247, Zitat S. 242.
- 12 Zum Fürstenspiegeldiskurs und seiner Rolle für mittelalterliche Herrscherideale vgl. Büttner 2018, bes. S. 57–60.
- 13 Zum Verhältnis von Königtum bzw. Königsherrschaft und Krieg vgl. grundsätzlich Clauss [u. a.] 2016.
- 14 Fahr (2017, hier S. 185) sieht dagegen u. a. bei Dietrich und Etzel »eine sehr konsistente Figurenzeichnung« und »nachvollziehbar[e]« Handlungsmotivationen.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Atlaqviða in grœnlensca, in: Edda. Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern, hrsg. von Gustav Neckel, Bd. 1. Text, 5., verbesserte Ausg. von Hans Kuhn, Heidelberg 1983, S. 240–247 (deutsche Übersetzung in: Die Götter- und Heldenlieder der Älteren Edda, hrsg. und übers. von Arnulf Krause, Stuttgart 2011, S. 348–358).
- Dietrichs Flucht. Textgeschichtliche Ausgabe, hrsg. von Elisabeth Lienert/Gertrud Beck, Tübingen 2003 (Texte und Studien zur mittelhochdeutschen Heldenepik 1).
- Das Nibelungenlied und die Klage. Nach der Handschrift 857 der Stiftsbibliothek St. Gallen. Mittelhochdeutscher Text, Übersetzung und Kommentar, hrsg. von Joachim Heinzle, Berlin 2013 (Bibliothek des Mittelalters 12).

### Sekundärliteratur

- Althoff, Gerd: Spielregeln der Politik im Mittelalter. Kommunikation in Frieden und Fehde, Darmstadt 1997.
- Beyschlag, Siegfried: Das Motiv der Macht bei Siegfrieds Tod, in: GRM 33 (1951/52), S. 95–108.
- Büttner, Andreas: Königsherrschaft im Mittelalter, Berlin/Boston 2018.
- de Boor, Helmut: Das Attilabild in Geschichte, Legende und heroischer Dichtung, Bern 1932 (Ndr. Darmstadt 1963).

- Clauss, Martin [u. a.] (Hrsg.): Der König als Krieger. Zum Verhältnis von Königtum und Krieg im Mittelalter. Beiträge der Tagung des Zentrums für Mittelalterstudien der Otto-Friedrich-Universität Bamberg (13.–15. März 2013), Bamberg 2016 (Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien – Vorlesungen & Vorträge 5).
- Ehrismann, Otfrid: *Ich bin ouch ein recke und solde krône tragen*. Siegfried, Gunther und die Spielregeln der Politik im Mittelalter, in: Schmidt, Jürgen Erich [u. a.] (Hrsg.): Ethische und ästhetische Komponenten des sprachlichen Kunstwerkes, Göttingen 1999 (Festschrift Rolf Bräuer; GAG 672), S. 61–80.
- Ehrismann, Otfrid: *von Burgonden der edel künec* – die Ehre Gunthers im Nibelungenlied, in: Shockey, Gary C. [u. a.] (Hrsg.): *Ain güt geboren edel man*, Göttingen 2011 (Festschrift Winder McConnell; GAG 480), S. 249–294.
- Fahr, Svenja: Kohärente Helden? Zur Darstellung von Dietrich, Etzel und Hildebrand in ›Nibelungenlied‹ und ›Klage‹, in: Federow, Anne-Katrin [u. a.] (Hrsg.): Brüchige Helden – Brüchiges Erzählen. Mittelhochdeutsche Heldenepik aus narratologischer Sicht, Berlin/Boston 2017 (Texte und Studien zur mittelhochdeutschen Heldenepik 11), S. 183–198.
- Federow, Anne-Katrin: Dynamiken von Macht und Herrschaft. Freundschaftskonzeptionen in der Heldenepik der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, Berlin/Boston 2020 (Texte und Studien zur mittelhochdeutschen Heldenepik 13).
- Gerok-Reiter, Annette: Individualität. Studien zu einem umstrittenen Phänomen mittelhochdeutscher Epik, Tübingen/Basel 2006 (Bibliotheca Germanica 51).
- Gottzmann, Carola L.: Heldendichtung des 13. Jahrhunderts. Siegfried – Dietrich – Ortnit, Frankfurt a. M. [u. a.] 1987 (Information und Interpretation 4).
- Haustein, Jens: Siegfrieds Schuld, in: ZfdA 122 (1993), S. 373–387.
- Heinzle, Joachim: *heldes muot*. Zur Rolle Dietrichs von Bern im ›Nibelungenlied‹, in: Lindemann, Dorothee [u. a.] (Hrsg.): *bickelwort* und *wildiu maere*, Göttingen 1995 (Festschrift Eberhard Nellmann), S. 225–236 (überarbeitet in: Ders.: Traditionelles Erzählen. Beiträge zum Verständnis von Nibelungensage und Nibelungenlied, Stuttgart 2014, S. 165–173).
- Jackson, William T. H.: *The Hero and the King. An Epic Theme*, New York 1982.
- Kragl, Florian: Stimme – Argument – Wirkung. Zur Performanz von Figurenreden im ›Nibelungenlied‹ und in der ›Krone‹ Heinrichs von dem Türlin, in: Unzeitig, Monika [u. a.] (Hrsg.): Stimme und Performanz in der mittelalterlichen Literatur, Berlin/Boston 2017 (Historische Dialogforschung 3), S. 331–349.
- Lienert, Elisabeth: Die ›historische‹ Dietrichepik. Untersuchungen zu ›Dietrichs Flucht‹, ›Rabenschlacht‹ und ›Alpharts Tod‹, Berlin/New York 2010 (Texte und Studien zur mittelhochdeutschen Heldenepik 5).
- Lienert, Elisabeth: Können Helden sich ändern? Starre Muster und flexibles Handeln im ›Nibelungenlied‹, in: ZfdA 144 (2015), S. 477–491.

- Lienert, Elisabeth: Aspekte der Figurenkonstitution in mittelhochdeutscher Heldenepik, in: PBB 138 (2016), S. 51–75.
- Lienert, Elisabeth: Widerspruch als Erzählprinzip in der Vormoderne? Eine Projektsskizze, in: PBB 139 (2017), S. 69–90.
- Lienert, Elisabeth: Widersprüche in heldenepischem Erzählen, in: PBB 141 (2019a), S. 225–259.
- Lienert, Elisabeth: Einleitung, in: Dies. (Hrsg.): Poetiken des Widerspruchs in vormoderner Erzählliteratur, Wiesbaden 2019b, S. 1–19.
- Moraw, Peter: II. ›Herrschaft‹ im Mittelalter, in: Brunner, Otto [u. a.] (Hrsg.): Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, Bd. 2, Stuttgart 1998, S. 5–13.
- Müller, Jan-Dirk: Sivrit: *künee – man – eigenholt*. Zur sozialen Problematik des ›Nibelungenlieds‹, in: Amsterdamer Beiträge zur Älteren Germanistik 7 (1974), S. 85–124.
- Müller, Jan-Dirk: Spielregeln für den Untergang. Die Welt des ›Nibelungenliedes‹, Tübingen 1998.
- Murray, Alan V.: Rumolt's Counsel and the Concept of Royal Responsibility in the ›Nibelungenlied‹ and the ›Klage‹, in: Forum for Modern Language Studies 33 (1997), S. 142–155.
- Popitz, Heinrich: Phänomene der Macht, 2., stark erweiterte Aufl., Tübingen 1992.
- Reichert, Hermann/Zimmermann, Günter (Hrsg.): Helden und Heldensage, Wien 1990 (Festschrift Otto Gschwantler; Philologica Germanica 11).
- Renz, Tilo: Um Leib und Leben. Das Wissen von Geschlecht, Körper und Recht im ›Nibelungenlied‹, Berlin [u. a.] 2013.
- Schulze, Ursula: *Gunther sî mîn herre, und ich sî sîn man*. Bedeutung und Deutung der Standeslüge und die Interpretierbarkeit des Nibelungenlieds, in: ZfdA 126 (1997), S. 32–52 (wieder in: Fasbender, Christoph [Hrsg.]: Nibelungenlied und Nibelungenklage. Neue Wege der Forschung, Darmstadt 2005, S. 83–106).
- Schulze, Ursula: Siegfried – ein Heldenleben? Zur Figurenkonstitution im ›Nibelungenlied‹, in: Meyer, Matthias/Schiewer, Hans-Jochen (Hrsg.): Literarische Leben. Rollenentwürfe in der Literatur des Hoch- und Spätmittelalters, Tübingen 2002 (Festschrift Volker Mertens), S. 669–689.
- Stutz, Elfriede: Über die Einheit und Einzigartigkeit der Siegfried-Gestalt, in: Reichert/Zimmermann 1990, S. 411–430.
- Toepfer, Regina: Spielregeln für das Überleben. Dietrich von Bern im ›Nibelungenlied‹ und in der ›Nibelungenklage‹, in: ZfdA 141 (2012), S. 310–334.
- Weber, Gerd Wolfgang: *Sem konungr skyldi*. Heldendichtung und Semiotik. Griechische und germanische heroische Ethik als kollektives Normensystem einer archaischen Kultur, in: Reichert/Zimmermann 1990, S. 447–481.

- Weber, Max: *Wirtschaft und Gesellschaft*. Soziologie, hrsg. von Borchardt, Knut [u. a.], Tübingen 2013 (Gesamtausgabe, Abteilung 1, Bd. 23).
- Williams, Jennifer: *Etzel der rîche*. Bern [u. a.] 1981 (European University Studies I/364).
- Wisniewski, Roswitha: Das Versagen des Königs. Zur Interpretation des ›Nibelungenliedes‹, in: Schüppert, Helga/Schmidtke, Dietrich (Hrsg.): *Festschrift für Ingeborg Schröbler zum 65. Geburtstag*, Tübingen 1973 (PBB 95, Sonderheft), S. 170–186.

**Anschrift der Autorin:**

Prof. Dr. Elisabeth Lienert  
Universität Bremen, Fachbereich 10  
Universitäts-Boulevard 13  
28359 Bremen  
E-Mail: [elienert@uni-bremen.de](mailto:elienert@uni-bremen.de)

*Harald Haferland*

## Figurenkonstellation, Erzählschema und Action

### Formen der Figurentypik im ›Wolfdietrich A‹ und seinen Vorgängern und Nachfolgern

*Abstract.* Der Aufsatz untersucht Widersprüche in der Figurendarstellung des ›Wolfdietrich A‹. Sie sind in der mittelhochdeutschen Heldendichtung öfter anzutreffen und hängen von der Starrheit der eingebrachten narrativen Schemata und Figurenkonstellationen ab. Solche Schemata werden mit der zugehörigen Figurendarstellung in die Lieddichtung der Völkerwanderungszeit zurückverfolgt. Zwei zentrale Forschungspositionen zur Vorgeschichte des ›Wolfdietrich‹-Stoffs werden rekapituliert und zu einer einheitlichen Erklärung zusammengeführt. In den hochmittelalterlichen ›Wolfdietrichen‹ ist ein besonders weitgehender Zuwachs an Erzählzügen und -motiven aus der Erzählfolklore zu beobachten, der schließlich einen neuen Heldentypus entstehen lässt: An ihm lassen sich im Verbund mit der Plotkonstruktion entscheidende Merkmale des modernen Actionhelden ausmachen.

#### **1. Menschliche Widersprüche und Widersprüche von Figuren**

Bekanntlich können sich Menschen widersprüchlich verhalten. Sie sagen heute das und morgen das Gegenteil. Sie behaupten, etwas zu fühlen oder zu empfinden (z. B. Liebe), was ihr Verhalten aber gleichzeitig widerlegt. Auch umgekehrt: Sie geben vor, nichts zu fühlen/zu empfinden (z. B. Angst), und lassen erkennen, dass dies doch der Fall ist. Oder sie propagieren eine Moral, die sie durch ihr eigenes Handeln verletzen. Schließlich können sie auch widersprüchliche Signale an andere aussenden: ›Tu das nur‹, und

unterschwellig: ›Tu das auf keinen Fall‹ (oder umgekehrt). Wenn man ihr Verhalten in die Form zweier Tatsachenbehauptungen oder zumindest Glaubenssätze brächte, bestünde nach Aristoteles ein Widerspruch dann, wenn ›dasselbe demselben in derselben Beziehung zugleich‹ zugesprochen und abgesprochen wird. Das kann aber nicht sein, denn es kann »dasselbe demselben in derselben Beziehung unmöglich zugleich zukommen und nicht zukommen« (›Metaphysik‹, 1005b,19f.). Ein Tisch kann nicht im selben Augenblick kein Tisch sein: ›Dies ist ein Tisch‹ und ›Dies ist kein Tisch‹ kann nicht zugleich zutreffen; es kann auch nicht in derselben Beziehung zutreffen. Da ich ja von oben ein Rechteck sehe und von der Seite ein Parallelogramm, könnte ich folgern, es handele sich nicht um denselben Tisch. Es handelt sich aber immer noch um dieselbe Beziehung auf den Tisch, wenn auch um eine unterschiedliche Sicht auf ihn. Das ändert sich, wenn ich von einem ›runden Tisch‹ spreche, den man zur Not auch an einem rechteckigen einrichten kann. Dann spreche ich von dem einzu-richtenden (runden) Tisch nicht in derselben Beziehung von einem Tisch wie bei dem rechteckigen.

Das genannte Prinzip ist das wohl elementarste Prinzip aller Wirklichkeitsauffassung, und Heraklit, der Aristoteles in dem Zusammenhang ein-fällt, musste sich schon anstrengen, Sätze wie ›Man kann nicht zweimal in denselben Fluss steigen‹ zu finden und – vor allem: – darauf etwas zu bauen. Wenn der Fluss immer schon ein anderer ist, weiß man ja nicht, wie man überhaupt über ihn sprechen kann. In Sätzen wie ›Ich ist [immer schon] ein anderer‹ (›Je est un autre‹, so Rimbaud in einem Brief an Paul Demeny vom 15. Mai 1871, S. 250) sind später weitere Beispiele für solche (ver)fließenden Identitäten gefunden worden und haben Anlass gegeben, über das Identitätsprinzip nachzudenken.

Das (Nicht-)Widerspruchsprinzip oder der Satz vom Widerspruch lässt sich auf die oben genannten Beispiele allerdings nicht anwenden: Natürlich kann ich meine Meinung oder meine Beurteilung der Wirklichkeit ändern, denn ich kann ja belehrt werden oder zu einer neuen Einsicht gelangen.

Und natürlich können Emotionen von einem Wunsch- oder Willensmodus überlagert werden, der Gefühle möglicherweise herbeiführen oder hervorbringen kann (z. B. Liebe) und der sie allemal unterdrücken helfen kann (z. B. Angst). Schließlich kann eine Moral Ausnahmen zulassen, die ihre Geltung einschränken. Von Widersprüchen in einem starken Sinn kann hier jeweils keine Rede sein.

Eine große Gruppe scheinbarer Widersprüche lässt sich außerdem gleich von vornherein aussortieren: Eine Täuschung anderer stellt keinen Widerspruch dar. Wenn ein Handelnder sich in einem Kontext befindet, in dem das offene Bekenntnis zu einer Moral ihm Vorteile bringt (nämlich z. B. die Anerkennung der anderen) und gleichzeitig aber auch sein heimliches Zuwiderhandeln, das diese Moral verletzt, ihm ebenfalls Vorteile bringt, dann besteht kein (subjektiver) Widerspruch darin, wenn er beides tut und dazu andere täuscht. Sich als moralisch darzustellen bringt Anerkennung, deshalb kann die Moral vorgetäuscht werden. Der Moral zuwiderzuhandeln bringt materiellen oder emotionalen Nutzen, deshalb erfolgt das Zuwiderhandeln heimlich. Daran ist vorderhand nichts widersprüchlich.

Es gibt in der philosophischen Diskussion der Gegenwart aber eine aufschlussreiche Debatte über Selbsttäuschung. Bei Selbsttäuschungen kommt es in der Tat zu Widersprüchen, die sich dann auch im Handeln/Verhalten zeigen. Eine Person, die sich selbst täuscht, bringt sich dazu zu glauben, dass  $p$  ( $\langle p \rangle$  steht für einen ausgedrückten Sachverhalt, eine Proposition), während sie gleichzeitig weiß oder glaubt, dass  $\sim p$  (= nicht  $p$ ). Sie errichtet dann eine Art mentaler Schranke zwischen ihrem Glauben, dass  $p$ , und ihrem Glauben, dass  $\sim p$ . Solche Schranken gehören ins weite Reich der Psychologie, und hier kommt es tatsächlich sehr häufig zu Widersprüchen, die wir alle ungern bemerken/bemerkend wollen – jedenfalls nicht an uns selbst, an anderen schon.

Es ist nun allerdings fraglich, ob sich ein hieraus abgeleiteter starker Widerspruchsbegriff noch auf Erzähltexte anwenden lässt oder gar auf narrative Fiktionen. Natürlich können etwa historische Personen, die als wider-



sprüchlich gelten/galten, in historischen Erzählungen als in diesem Sinne selbstwidersprüchlich dargestellt werden; sie haben sich in der Bewertung einer historischen Situation nicht nur getäuscht, sondern sich selbst getäuscht. Analog kann auch eine fiktive Figur ebenso als selbstwidersprüchlich dargestellt werden. Also kann ein Autor erzählen, dass X glaubt, dass Y ihn/sie liebt, sich aber bewusst darin selbst täuscht. Dazu sind Erzählungen da, dass sie den Lesern die Abgründe menschlicher Einbildung und Verirrung aufzeigen.

Literarische Erzählungen stellen also Menschen dar – in der Form von Figuren, wobei eine terminologische Differenzierung hierzu in der Literaturwissenschaft erst im 20. Jahrhundert explizit auftaucht (Petsch 1934, S. 117–140) –, die sich (aktiv) selbst täuschen oder die Eigenschaften ausleben, die im Widerspruch miteinander stehen. Aber das sind dann keine widersprüchlichen Figuren, sondern erzählte widersprüchliche Menschen. Ich denke, mit dem Titel dieses Themenheftes (›Widersprüchliche Figuren‹) ist etwas anderes gemeint. Ich sortiere gleich noch einen weiteren Fall aus: Ein Dichter/Autor kann eine Figur widersprüchlich erzählen, ohne gleich einen widersprüchlichen Menschen zu erzählen. Er hat kein klares Konzept und erzählt konfus oder wird gar von sich widersprechenden Impulsen gelenkt. Auch das dürfte mit dem Titel nicht gemeint sein.

Was gemeint ist, illustriere ich kurz an einem Beispiel, das mittlerweile hinreichend oft interpretiert worden ist: Siegfrieds Ankunft in Worms in der 3. Aventure des ›Nibelungenliedes‹; damit lenke ich den Blick gleich auch auf vormoderne Literatur. Siegfried will in Worms um Kriemhild werben. Als er dort ankommt, sagt er aber zu Gunther: ›Ich habe gehört, dass bei Euch die kühnsten Krieger aller Zeiten leben, deshalb bin ich hergekommen.‹ (›Nibelungenlied‹, Str. 107). Sofort rückt er damit heraus, dass er gegen Gunther kämpfen will, um sein Reich nach einem Zweikampf in Besitz zu nehmen. Das kann man so verstehen, dass Siegfried damit rechnet, dass ihm mit dem Reich Gunthers auch Kriemhild zufallen würde. Dann würde die Herausforderung, nähme Gunther sie an, den Erwerb

Kriemhilds implizieren. Als sich aber herausstellt, dass es keinesfalls zu einem solchen Kampf kommen wird, weil Gunther Siegfrieds archaisches Verständnis von Herrschaft und Herrschaftsbehauptung nicht teilt, nimmt Siegfried seine Werbung um Kriemhild nicht noch einmal im Nachhinein gesondert vor. Dies würde vielleicht jetzt auch nicht mehr ganz passend erscheinen, nachdem seine Herausforderung als Provokation bei Gunther und den Wormsern angekommen ist. Seine ursprüngliche Absicht löst sich dann aber überhaupt in Luft auf, auch nachdem er sich infolge der Wormser Gastfreundschaft am Hof eingelebt hat und Kriemhild nach einiger Zeit gegenübergestellt wird. Er bringt seine Werbungsabsicht nicht mehr zur Sprache. Wie verträgt sich das aber damit, dass er nur nach Worms kam, um um Kriemhild zu werben?

Es gibt drei Möglichkeiten, den ›Widerspruch‹ zu verstehen: 1. auf der Ebene der Figur/des Menschen Siegfried. Siegfried folgt zwei inkompatiblen, widersprüchlichen Willensimpulsen: ›Ich will Kriemhild‹ und ›Ich will die Herrschaft in Worms‹, und er kann sie nicht vereinbaren. Ich glaube nicht, dass so etwas im Mittelalter erzählt worden wäre, denn das Konzept eines widersprüchlichen Menschen, der sich zwischen zwei unverträglichen Antrieben oder Impulsen nicht entscheiden kann, gehört eher in die Literatur der Moderne. Plausibler wäre schon: Siegfried hat einfach vergessen, was er in Worms wollte. Möglich, dass Heroen zugunsten ihrer Muskeln keinen Gedächtnisinhalt festhalten können und alles gleich wieder – in einer Form heroischer Demenz – vergessen (vgl. so zuerst Czerwinski 1979). Das würde sich dann auch auf der Ebene von Erzählinhalten durchsetzen.

2. Der Dichter seinerseits könnte vergessen haben, was er mit Siegfried vorhatte, und lässt ihn erst das eine tun und dann das andere, was damit nicht verträglich ist. Er erzählt die Figur/den Menschen also aus Nachlässigkeit konfus und nicht konsistent, und er kennt auch eine Konsistenz der Darstellung nicht als Maßstab oder hat kein Interesse an ihr oder schreibt nach Tageslaune. Plausibler ist wiederum: Infolge seiner für den mündlichen Vortrag eingerichteten Erzähltechnik hält er zurückliegende Teile seiner

Erzählung beim Kompositionsvorgang nicht hinreichend präsent und verdeutlicht sich nicht die latente Inkonsistenz.

Ich denke, das Thema des Hefts zielt auf eine dritte Möglichkeit ab. Weder ist Siegfried widersprüchlich, noch wird er – gewissermaßen nachlässig oder sogar fehlerhaft – widersprüchlich erzählt, sondern eine eingespielte Erzählweise lässt ihn für uns als moderne, literaturwissenschaftlich geschulte Betrachter widersprüchlich erscheinen: Einem mittelalterlichen Rezipienten wäre dann das, was wir diskutieren, gar nicht aufgefallen. Die Verschiebung eines Anspruchsniveaus zwischen Vormoderne und Moderne kommt ins Spiel; das Stichwort ist Alterität. Als moderne Leser verfügen wir über andere Kohärenzerwartungen, wir haben Forderungen an so etwas wie Charakterdarstellung, der mittelalterliches Erzählen nicht genügt.<sup>1</sup> Der Dichter des ›Nibelungenliedes‹ erzählt also 3. schematisiert und allzu blockhaft, und bei Siegfrieds Ankunft in Worms liegen zwei (oder mehr) Erzählblöcke über- oder nebeneinander – Werbung und Machtdemonstration –, sodass Siegfried als Figur zwischen den Blöcken zugehörigen schematisierten ›Rollen‹ hin- und herwechselt. Dass er dann seine Werbung überhaupt nicht mehr vorbringt, gehört einer weiteren Schematisierung an: Siegfried ist am Wormser Hof an bestimmte Umgangsformen gewöhnt worden und verfällt nun einer gegenteiligen Verhaltensweise allzu großer Zurückhaltung, obwohl seine anfängliche Provokation bei Hagen lange nachhallt: Sie führt letztlich zu seiner Ermordung durch Hagen (und Gunther). Dies alles liegt auf der Handlungsebene, die über eine charakteristische Erzählweise hergestellt wird: Schemata und Rollentypiken werden ausgespielt, die im Figurenhandeln manifest werden – in einem Figurenhandeln, an dem unsere Leseerwartungen ihr Ungenügen finden.<sup>2</sup>

Das ist etwas, was ich im Folgenden an den Figuren der Eingangssequenz aus dem ›Wolfdietrich A‹ zu zeigen versuche. Die Eingangssequenz motiviert die Vertreibung Wolfdietrichs; dieser Vertreibung gilt danach die Haupterzählung bis zur Wiedergewinnung seines Reichs. Damit das Vertreibungsschema greift, wird in der Eingangssequenz ein recht komplexes Szenario

von Figurenkonflikten entfaltet. Sie werden über Subschemata und Konstellationen – Verrat, Intrige, die Konstellation von *triuwe–untriuwe* – entwickelt, welche eine Reihe von Inkonsistenzen des Figurenhandelns nach sich ziehen. Im Anschluss stelle ich eine Verbindung zu stoffgeschichtlichen Ursprüngen der Heldendichtung her. Von hierher erklären sich die Handlungsrollen und Schemata der Heldendichtung. Sie werden indes im Hochmittelalter durch Motive der Erzählfolklore aufgefüllt und ausgetauscht, wie es sich insbesondere an der ›Wolfdietrich‹-Tradition aufzeigen lässt. Dies hat weitere Konsequenzen für die Formen des Figurenhandelns.

## 2. Widersprüchliches Figurenhandeln im ›Wolfdietrich A‹

Wolfdietrich wird als Heidenkind in eine Heidenfamilie geboren: Sein Vater, der König Hugdietrich in Konstantinopel, ist mit der Schwester des Hunnenkönigs Botelung verheiratet, dessen Reich an das griechische Reich grenzt. Wolfdietrich ist aber von Gott ausersehen und erwählt, als Christ aus dieser Familie hervorzugehen – ein Stachel im Fleisch des Heidentums –, und er gerät auch deshalb in Konflikt mit seiner eigenen Familie. Er wird auf göttlichen Befehl von seiner Mutter, der Königin, nach der Geburt zu einem Einsiedler gebracht, der ihn tauft – so im ›Wolfdietrich A‹, auf den ich mich zunächst beschränke –, und er wird dann – auch durch alle weiteren ›Wolfdietrich‹-Versionen hindurch – durch eine ganze Reihe von Begleitzeichen in die Position eines christlichen Vorkämpfers und Heilsbringers gehoben. Signifikant ist etwa sein in einem Stück durchgewebtes *toufgewaete* (›Wolfdietrich A‹<sup>3</sup>, Str. 28f.),<sup>4</sup> das ihn wie Siegfrieds gehärtete Haut vor scharfen Waffen schützt, aber daneben eine christliche Reminiszenz ins Spiel bringt (vgl. Io 19,23).

Die Eingangssequenz beginnt damit, dass Hugdietrich – Wolfdietrich selbst ist noch nicht geboren – sich auf einen Kriegszug begibt. Er nimmt seinen Dienstmann Berchtung dabei mit und fragt ihn, wer in der Zeit seiner Abwesenheit die Reichsgeschäfte übernehmen solle. Berchtung schlägt

seinen *gesellen* (= Jugendfreund; ›Wolfdietrich A‹, 7,4) Saben vor, mit dem er aufgewachsen ist. Hugdietrichs Frau, die Königin, ist zu diesem Zeitpunkt mit Wolfdietrich schwanger, und er hat hier schon zwei ältere Brüder, während in den anderen ›Wolfdietrich‹-Versionen (B–D) diese Brüder erst später geboren werden. Nach der Abfahrt zum Kriegszug bleibt die Königin mit Saben zurück. Der tritt nun aber mit einer Blankobitte an sie heran und nennt schließlich deren Inhalt: *nu lâ mich bi dir ligen* (13,4). Die Königin ist außer sich. Saben zieht sich aus der Affäre, indem er vorgibt, er habe sie nur prüfen wollen. Bald danach wird Wolfdietrich geboren und (s. oben) getauft. Hugdietrich kommt erst hinterher vom Feldzug zurück.<sup>5</sup> Durch seine Stärke fällt das Kind bald auf, und die Leute halten es für eine Gefahr und eine Teufelsgeburt. Hugdietrich lässt sich dazu von Saben beraten: Saben gibt vor, die Königin in einem Gespräch mit dem Teufel belauscht zu haben: Daher rühre das Kind; Hugdietrich solle das aber nicht weitererzählen. Hugdietrich beschließt also, das Kind heimlich töten zu lassen, und Saben schlägt vor, dies Berchtung besorgen zu lassen, will aber mit dem Rat nicht in Verbindung gebracht werden. Aus *triuwe* lässt Berchtung sich gegen seinen Willen zu dem Mordauftrag nötigen: Tatsächlich wird er von Hugdietrich unter Androhung der Hinrichtung seiner sechzehn Söhne dazu gezwungen.

Berchtung ist eine zentrale Nebenfigur in den verschiedenen ›Wolfdietrich‹-Dichtungen. Er opfert später im Kampf für seinen Herrn (Wolfdietrich) sechs seiner sechzehn Söhne; es bleiben für Wolfdietrich nur *einlif diestman* – Berchtung selbst und seine verbliebenen zehn Söhne –, mit denen Wolfdietrich *selb zwelfte* sein Leben fristen muss, nachdem (so nur im ›Wolfdietrich A‹) der Intrigant Saben und vor allem Wolfdietrichs zwei ältere Brüder ihn vom Hof in Konstantinopel vertreiben. Berchtung ist in allen Versionen/Dichtungen des ›Wolfdietrich‹ ein Musterbeispiel der *triuwe*, und so, wie sich die *einlif diestman* gelegentlich als feststehende Formel in den Text der ›Wolfdietriche‹ (vgl. ›Wolfdietrich D‹, 291,4<sup>6</sup>) schieben, so steht Berchtung in seiner *triuwe* felsenfest zu seinem Herrn.

Die Rollentypik der *triuwe* ist so auf ihn zugeschnitten, dass er in allen Handlungskonstellationen nur sie allein verkörpert. Das führt ihn in eine Reihe von für ihn problematischen Situationen. Saben ist dagegen wie Sibeche aus ›Dietrichs Flucht‹ eine typische Verräterfigur, die, weil sie ihre Umwelt täuscht, deshalb aber nicht gleich widersprüchlich ist (s. oben). *triuwe* und *untriuwe* stehen sich in Berchtung und Saben personal verkörpert gegenüber und prägen die zentrale Figurenkonstellation der Eingangssequenz (vgl. Miklautsch 2005, S. 108–111).

Nachdem Hugdietrich Berchtung durch Zwang zur Tötung des Kindes zu verpflichten versucht, schafft er es nachts aus dem Bett heraus – die Königin schläft – zu Berchtung, der es an sich nimmt und in den Wald bringt. Das Kind gewinnt aber sofort seine Zuneigung, so dass Berchtung es leben lassen will und es zwei Proben seiner Überlebensfähigkeit unterwirft<sup>7</sup> sowie einer weiteren Probe, die es als Christ und in Christi Schutz stehend ausweist.<sup>8</sup> Berchtung erkennt schnell die ihm einwohnende *saelde* (›Wolfdietrich A‹, 94,1) und will alles für es aufs Spiel setzen, was er besitzt, auch Frau und Kinder, und sich sogar vertreiben lassen (Str. 112). Er nennt das Kind nach der Wolfsprobe *Wolf hêr Dietrich* (113,4) und bringt es zu einem *wildenaere*, der es mit seiner Frau aufziehen soll. Die Königin durchschaut am nächsten Morgen sofort, was durch Hugdietrich begonnen worden ist, und stellt klar, dass Wolfdietrich sein Kind ist. Aus Empörung kündigt sie die Bettgemeinschaft mit ihm auf (128,4).

Hugdietrich wendet sich umgehend an Saben, der sofort alle Schuld auf Berchtung schiebt: Der hätte das Kind ja wenigstens noch einen halben Tag verschonen können. Es scheint also noch derselbe Morgen – die Folge der Gesprächssituationen wird nicht groß ausbuchstabiert, was typisch ist für die Erzählweise der Heldendichtung. Berchtung wolle ihm (Hugdietrich), so Saben, aber übel und habe es nur auf die Herrschaft im Königreich abgesehen. Hugdietrich lässt sich so dazu überreden, Berchtung für seine vorgebliche *untriuwe* zur Verantwortung zu ziehen (Str. 134).

Hugdietrich erscheint vorher schon als schwacher König (vgl. Str. 128), insofern kann man vielleicht nicht sagen, dass er hier widersprüchlich handelt. Aber er muss irgendwie vergessen haben, dass er Berchtung ja gegen dessen Willen dazu gezwungen hatte, Wolfdietrich zu töten. Die Rollentypik mutet einem hier einiges an menschlicher Inkonsistenz zu; allerdings kommt dabei Sabens Unterstellung der Planung eines Umsturzes zum Zuge. Berchtung wird also zu einem Hoffest eingeladen, auf dem die Schwertleite seiner Söhne erfolgen soll: Es handelt sich um eine ›gefährliche Einladung‹, denn sie bildet nur den Vorwand, ihn bei dieser Gelegenheit festzusetzen und vor Gericht ziehen zu können. In weiser Voraussicht lässt Berchtung ein Schriftstück aufsetzen (Str. 139), in dem er alles, was er mit Wolfdietrich angestellt hat, protokollieren lässt, dazu seinen Namen. Das Schriftstück ist in Anbetracht seiner Funktion für den Fortlauf der Handlung von hinten motiviert. Es ist hierin etwa dem Gürtel vergleichbar, den Siegfried im ›Nibelungenlied‹ Brünhild abgewinnt, als er sie für Gunther überwältigt. Siegfried gibt ihn ohne erkennbaren Grund an Kriemhild weiter, und an dem Gürtel machen sich die in diesem Fall fatalen Folgen der weiteren Handlung fest.<sup>9</sup>

Am Hof will Hugdietrich eine Gerichtssituation arrangieren und seine Frau, die Königin, dazu bringen, Berchtung des Mordes zu beschuldigen. Die lehnt das vehement ab und verteidigt Berchtung nach Kräften. Hugdietrich droht ihr indes den Tod an, wenn sie ihm nicht nachgebe: Das bewegt sie immer noch nicht zum Nachgeben: ›dann würde ich lieber *fünfstunt wâfen* rufen‹, sagt sie (156,4). *Dô sprach der künec zer frouwen ›nu bereitet iuch dar zuo.‹* (157,1) Direkt darauf erklärt die Königin ›*nu sol daz got wol wizen, daz ich vil ungerne tuo*‹ (157,2), zerreißt ihr Gebände und rauft ihr Haar aus. Beide schreien aber nun *wâfen* über Berchtung und seine Tat, damit alle es hören. Warum die Königin hier nachgibt, nachdem sie schon einmal die Bettgemeinschaft aufgekündigt hatte und sogar bereit war, dem Tod ins Auge zu schauen, wird nicht recht durchsichtig.

Berchtung wird jetzt festgenommen, was er mit der Aussage begleitet: *Ich muoz durch triuwe liden, swaz ze liden mir geschih* (161,1) – und weiter: ›wenn man auch die *triuwe* mir gegenüber bricht, so werde ich doch nicht dasselbe tun‹. Er gibt noch nicht einmal preis, dass Wolfdietrich noch lebt, um sich dadurch der Festnahme zu entziehen. Man kann auch diese Verschlossenheit nicht nachvollziehen, aber sie hat natürlich die folgende Zuspitzung im Gepäck.

Der König beruft nun einen Gerichtstag ein und macht Saben zum vorsitzenden Richter in der Rolle des Königs; das stellt einen sonderbaren Amtsverzicht dar. Saben weiß dann zu verhindern, dass Berchtung Fürsprecher gestellt werden, sodass niemand ihm vor Gericht helfen kann. Bevor Berchtung vorgeführt wird, bittet die Königin Hugdietrich um eine Gegenüberstellung mit ihm. Dabei wirft sie sich ihm zu Füßen und will seine Verzeihung erlangen. Bei dieser Gelegenheit kann Berchtung ihr das Schriftstück übergeben und ihr versichern, dass Wolfdietrich noch lebt.

Vor Gericht fragt Saben Berchtung, ob er leugnen wolle oder gestehen. Berchtung erklärt sich für unschuldig und bittet, da er im Weiteren schweigen wolle, um einen Fürsprech, den Saben ihm zugesteht. Saben hat aber vorher durch Drohung und Bestechung dafür gesorgt, dass keiner sich dazu bereit erklärt: *dô stuont er [Berchtung] vor gerihte als ein vil ellender man* (185,4). Nun muss schon eine Art *deus ex machina* eingreifen, um die Situation noch zu wenden; tatsächlich kommt eine derartige Motivierungstechnik (ein Engel greift ein o. ä.) in der weiteren Handlung der ›Wolfdietriche‹ öfter vor. Im ›Wolfdietrich A‹ kommt nun allerdings Berchtungs Verwandter Baltram unversehens aus Bulgarien mit hundert Kriegern und löst seine Fesseln. Er fordert einen Gerichtszweikampf. Hugdietrich scheut sich, zu einem solchen Kampf anzutreten, und will Saben vorschicken. Der knickt ein, so dass Hugdietrich sich notgedrungen bereit erklärt, Berchtung freizugeben: Das Kind würde durch einen Zweikampf auch nicht wieder zum Leben erweckt werden. Jetzt erst bittet Berchtung, dass die Königin das Schriftstück verlesen lassen möge. Kein Geistlicher will das aber nach einem



Blick auf den Inhalt tun, da dann die Schwäche oder Perfidie Hugdietrichs offenbar würde, der sich bisher bei jeder Gelegenheit nur zu salvieren suchte. Schließlich gibt unter Drohungen ein Pfaffe doch den Inhalt wieder, und alles kommt an den Tag. Saben wird heiß unter seiner Richterkrone, und Hugdietrich muss sich notgedrungen schuldig bekennen, schiebt aber nun die Hauptschuld Saben zu, den er auf immer verstoßen will.

Die Situation hat sich gedreht: Berchtung führt Saben allein zum Galgen, zum Scheiterhaufen und zum Rad als drei Hinrichtungsarten, um ihn mit diesen verbleibenden Möglichkeiten zu konfrontieren. Saben fasst sie scharf ins Auge: Wenn Berchtung nicht *getriuwe* sei und sich seiner erbarme, dann sei es ihm (Saben) gleichgültig, was mit ihm geschehe. Berchtung besinnt sich auf die Jugendfreundschaft und sucht das Einverständnis des Königs für eine Begnadigung. Hugdietrich lehnt das erzürnt ab, obwohl er wissen müsste, dass er selbst Sabens Rat nur zu bereitwillig gefolgt war. Wieder vollzieht Hugdietrich also eine Volte, der man nicht folgen kann. Auch die Königin aber will Saben hängen sehen. Dass die Königin dies will, ist stimmig, doch dass Hugdietrich sich so aus der Affäre ziehen will, psychologisiert man sofort zu haltloser Infamie gegenüber seinem Ratgeber. Berchtung muss deshalb nun für Saben bitten: *nert mir mîn gesellen, als liep iu sî Wolf Dieterîch* (226,4). Es wird eine Lösung gewählt, die Saben selbst schon angeboten hatte: er will *diu lant verswern* (222,2) d. h. sich mittellos ins Exil begeben.

Im Folgenden wird Berchtung die Erziehung Wolfdietrichs überlassen, und es geht bald um eine Erbteilung, als Hugdietrich stirbt. Jetzt erst kommt die Gesamthandlung auf den Weg. Saben wirbt aus der Verbannung um die Huld der Königin, und diese fragt Berchtung, ob sie sie ihm gewähren solle: Berchtung artikuliert den Widerspruch in ihrem Verhalten: ›Wollt ihr ihm jetzt vergeben, nachdem ihr ihn vorher nicht einmal am Leben lassen wolltet?‹ (*welt ir im nû vergeben, / unde wolt in, frouwe, vor niht lâzen leben?*; 259,1f.). Er sagt das unselige Wirken Sabens voraus, doch die Königin beruft sich auf ihre höchsten Ratgeber. Berchtung hält noch einmal

unmissverständlich dagegen. Dennoch gibt die Königin nun – im nächsten Vers – dem Werben Sabens nach (261,3f.). Die Erklärung für die Entscheidung der Königin delegiert der Text an Berchtung, der sich auf den misogynen Topos der Unzuverlässigkeit von Frauen bezieht (263,3). Aber die Königin hatte sich bisher immer zuverlässig verhalten und war nur unter dem unmittelbaren Eindruck einer Todesdrohung eingeknickt, Berchtung indes bald zu Füßen gefallen. Es geht hierbei denn auch nicht um die Konsistenz der Figur der Königin, sondern darum, die Handlung so voranzubringen, dass Saben erneut Gelegenheit erhält, seine *untriuwe* an den Tag zu legen: So wird die Vertreibung Wolfdietrichs eingeleitet.

Saben kommt also zurück an den Hof und intrigiert erneut gegen Berchtung wie auch gegen die Königin. Bald redet er den zwei Brüdern Wolfdietrichs ein, dieser sei ein Kebskind, so dass sie ihn zusammen mit der Königin, ihrer eigenen Mutter, verstoßen. Wolfdietrich findet mit ihr, die nun ebenfalls den Schaden hat, Aufnahme bei Berchtung. Als er wehrfähig wird, stattet Berchtung ihn mit Rüstung und Schwert aus. Dann beginnt sein langer Kampf gegen seine Brüder, die ihn zunächst auf Berchtungs Burg belagern, nachdem dieser sechs seiner sechzehn Söhne im Kampf auf offenem Feld verloren und sich mit Wolfdietrich auf die Burg zurückgezogen hat (Str. 358). Auf der Suche nach Hilfe zum Entsatz der Burg trennt Wolfdietrich sich von Berchtung und reitet allein aus. So findet er sich in der Position eines vertriebenen Recken wieder: Saben ist es gelungen, die Situation zurückzudrehen. Das recht komplexe Eingangsszenario wird verlassen zugunsten einer linearen, gewissermaßen paradigmatisch angelegten Folge von unerwarteten Begegnungen und Hilfs-Aventuren. Zuerst begibt Wolfdietrich sich auf die Suche nach Ortnit, dessen Namen und Machtfülle Berchtung ihm nennt; aber Ortnit ist, was Wolfdietrich nicht weiß, schon von den Drachen getötet worden, deren Eier sein Schwiegervater in sein Reich geschickt hatte. Die späteren ›Wolfdietriche‹ greifen hier ein: Ortnit lebt weiter und geht mit Wolfdietrich eine Waffenbrüderschaft ein. Sein Tod im Kampf gegen die Drachen wird in die ›Wolfdietrich‹-

Handlung hineingezogen, und Wolfdietrich wird ihn rächen und seine Witwe heiraten. Schon im Plan des unfertig gebliebenen ›Wolfdietrich A‹ dürfte Wolfdietrichs Heirat mit Ortnits Witwe ein Zwischenziel der Handlung gebildet haben. Bis zu seinem Entsatz der Burg Berchtungs und der Rückgewinnung seiner Herrschaft – erzählt in einer Fortsetzung im Dresdener Heldenbuch<sup>10</sup> – treibt Wolfdietrich die Sorge um seine verbliebenen elf Dienstleute, d. h. Berchtung und seine Söhne, um, deren Not er mit sich trägt (›Wolfdietrich A‹, Str. 605 und 606).

Den Figuren wird in der Eingangssequenz des ›Wolfdietrich A‹ eine hohe Elastizität ihres Handelns abverlangt, die nicht überall noch nachvollziehbar erscheint. So wird das Handeln der Königin allemal im Moment der Huldvergabe an Saben widersprüchlich, da sie wissen muss, was von ihm zu erwarten ist. Aber man fragt sich auch, wie Berchtung erst jetzt in einer Selbstanklage die Einsicht zeigen kann, dass er Saben nicht hätte retten dürfen (Str. 264). Zwar wird Berchtung in seiner außerordentlichen *triuwe* ausgespielt, aber die strapaziert zugleich die Geduld des Hörers/Lesers. Schließlich ist das Handeln Hugdietrichs in hohem Maße inkonsistent. Es findet ebenso wie das der Königin eine Erklärung nur in der Selbstausslieferung an die jeweils erzählte Situation – etwa in Form einer von außen einwirkenden Beratungssituation –, so als besäßen die beiden kein eigenes Urteil. Die Beratung von König und Königin durch Saben und andere hochgestellte Berater muss die psychologische Inkonsistenz der Figuren auffangen. Dabei fordert aber die eng geflochtene Handlung ihren Tribut: Zu ihren Gunsten sind Abstriche an der Stimmigkeit der Figuren zu machen. Zwar dient deren Typik als generelle Orientierung: Da sind der schwache König, der überaus treue Vasall, die dem Intrigengeflecht der Männer und ihrem Zwang ausgelieferte gute Königin und der überaus hinterhältige Ratgeber. Aber das reicht kaum, um sich das Handeln von König und Königin erklären zu können. Das Erzählschema der Intrige macht beide zu willenlosen, meinungsschwachen und wankelmütigen Opfern des Intriganten: Saben ist in seinem Täuschungshandeln noch die konsistenteste Figur in

diesem Quartett; seine Hinterhältigkeit erscheint auf die Spitze getrieben. Die Konstellation führt die Figuren nicht gleich überall in manifeste Selbstwidersprüche – bei Berchtung etwa in der Form: ›Ich weiß, dass Saben nicht zu vertrauen ist‹ versus ›Ich glaube, dass Saben doch zu vertrauen ist‹ –, vielmehr bleibt die Motivierung ihres Handelns an einer Reihe von Stellen unbefriedigend. Darauf kommt es nun an: Es geht nicht darum, dass und wie die Figuren als Menschen dargestellt werden, sondern es liegt für uns auf der Hand, dass der Dichter ihr Handeln für unsere Ansprüche unzureichend motiviert. Die stimmige Motivierung einzelner Handlungen der Figuren durch deren Wissen, ihre Überzeugung oder ihre Absichten wird zugunsten der Dominanz der übergreifenden Handlungskonstruktion, des Plots, preisgegeben. Sie hängen wie Marionetten am Plot, der seinerseits durch Schemata und Schematisierungen bestimmt ist. Um die Handlung nach Belieben zu drehen und zu steuern, werden Beratungssituationen, die in der Heldendichtung auch sonst gang und gäbe sind, als narrative Mechanik eingesetzt.

Dieses Ergebnis meiner Analyse ist trivial, und man kann von vornherein wissen, dass von der vom Plot her dominierten Rollen- und Figurentypik in der mittelalterlichen Heldendichtung keine Charakterdarstellungen zu erwarten sind,<sup>11</sup> sondern eher flach erscheinende Figuren, die durch die Umstände des Handlungsverlaufs zu Handlungen genötigt sind, die wiederum durch keine innere Konsistenz im Sinne einer kontinuierlich aufbauenden, wahrscheinlichen Charakterdarstellung gedeckt oder hinterlegt sind. Das kann in anderen literarischen Gattungen allerdings leicht auch einmal begegnen: Figuren hängen auch hier öfter wie Marionetten oder Schattenfiguren am Plot und werden für uns nicht wirklich als Menschen bzw. nicht als wirkliche Menschen durchsichtig.

Es bleibt nun noch offen, wie solche blockhaft zusammengesetzten Figurenfragmente im Rahmen einer Erzählkultur zu verorten sind, die sich durchgehend mit ihnen begnügt, und welche Figurentheorie dazu passt. Wenn man keine anders erzählten Figuren kennt als die der Heldendich-

tung, wird man auch keinen Anstoß an ihnen nehmen. Es gibt ja auch in der Wirklichkeit schwache Herrscher, die ihren Ratgebern ausgeliefert sind, es gibt unter Druck gesetzte Königinnen, verschlagene Intriganten am Hof und getreue Vasallen. Da das so ist, mag man Heldendichtung vielleicht als narrativ elliptisch aufnehmen, die Figuren aber dennoch als erzählte Menschen akzeptieren. Schon Figuren der Erzählfolklore ist man in vergleichbarer Weise hinzunehmen bereit. Von solchen Figuren ausgehend hat Algirdas J. Greimas eine Figurentheorie skizziert (Greimas 1971; die Anwendbarkeit der Theorie auf mittelalterliche Texte diskutiert Schulz 2012, S. 171–176). Dabei greift er die Aktantentheorie von Lucien Tesnière auf (Tesnière 1980) und verbindet sie mit den Funktionen von Figuren in Zaubermärchen nach Vladimir Propp (Propp 1975, S. 31–66). Nach Tesnière gibt es einen Zentralnexus in einem (grammatischen) Satz, über den gewissermaßen nach unten durchregiert wird. Die modernen Theorien der generativen Grammatik haben das aufgegriffen: Dort ist z. B. von Köpfen von Satzteilen/Phrasen die Rede, die abhängige Wörter in einen Kasus zwingen (so bei der Kasusreaktion). Tesnière spricht von einem Regens und dem Dependens und differenziert das auch für Verben, von denen auf vergleichbare Weise Aktanten abhängig sind: Das Verb ›geben‹ fordert in der Regel drei Aktanten. In dem Satz ›Alfred gibt Karl das Buch‹ sind Alfred, Karl und das Buch die Aktanten, während das Verb (›gibt‹) den Zentralnexus bildet (Tesnière 1980, S. 93f). So weit eine sehr knappe Illustration einer Kernüberlegung Tesnières, die aber umgehend auf den Gedanken führt, dass man den Zentralnexus des Satzes in Hinsicht auf eine Erzählung leicht durch den Plot ersetzen kann (vgl. Greimas 1971, Kap. 10 und 11). Ein Plot regiert dann seine Aktanten, die Figuren, auf vergleichbare Weise, wobei ihre Rollen natürlich nicht so klar ab- und eingrenzbar sind wie bei Sätzen. Aber die Idee, dass es ein übergeordnetes Regens gibt, das dann die Aktanten (vertreten durch Figuren) lenkt und bestimmt, ist einleuchtend und auch hier anwendbar. Die Geschichte des Erzählens hat allerdings dazu geführt, dass diese Art ›Rektionsbeziehung‹ von unten aufgerollt wird/worden ist,

sodass im modernen Erzählen die Plots geradezu umgekehrt von den Aktanten (Figuren) bestimmt werden können. Eine historisch übergreifende Erzähltheorie wird es deshalb mit dem Aktantenkonzept schwer haben. Schon die Heldendichtung ist weit über eine – von Propp inspirierte – abstrakte Formulierung von Aktantenrollen im Erzählen hinaus. Andererseits ist aber auch klar, dass Erzählschemata durchaus noch so funktionieren, dass sie vergleichbare Rollen festlegen. Das Brautwerbungsschema sieht unvermeidlich einen Werber und einen Brautvater vor, das Schema der gefährlichen Einladung einen Einladenden mit hinterhältiger Absicht und einen Eingeladenen, der überwältigt werden soll, das Vertreibungsschema eine Partei, die vertreibt, und eine, die vertrieben wird, und das Schema der Intrigue einen Intriganten, dem es gelingt, Beteiligte zu Opfern seiner Absichten zu machen. Von hier ausgehend lässt sich jeweils weiter differenzieren: Weitere Aktanten werden über weitere eingeschaltete Erzählzüge aufgenommen. Solche Schemata binden eine Motivierung, um die sich Dichter nicht weiter kümmern müssen: Schemamäßiges Figurenhandeln ist vom Schema her gewissermaßen immanent motiviert. Das kann sich indes ändern, wenn ein Schema weiter ausbuchstabiert wird und ggf. über Figurenkonstellationen weitere Aktanten ins Spiel kommen. Die Motivierung kann dann schnell in Widersprüche laufen.

Wolfdietrichs und Berchtungs Vertreibung resultiert aus der Vergeltung Sabens für seine eigene Vertreibung, letztlich aber aus dem Anstoß, den Wolfdietrich bei Hugdietrich erweckt. Für das Vertreibungsschema hätte es ausgereicht, dies durch die beiden Brüder Wolfdietrichs ausagieren zu lassen, so wie die späteren ›Wolfdietriche‹ sich auf den Kebsvorwurf beschränken. Durch die komplexe Ausgestaltung der Eingangssequenz im ›Wolfdietrich A‹ hat sich der Dichter aber Probleme eingehandelt, die er nicht mehr ganz unter Kontrolle bringt. Berchtung und Saben bilden die zentralen Gegenspieler oder Opponenten, erst Freunde, dann Feinde. Die Eingangssequenz kommt in Gang durch den Übergriff Sabens auf die Königin und ihre Denunziation bei Hugdietrich, nachdem Wolfdietrich

geboren ist. Das zerstört in der Folge die Freundschaft zwischen Berchtung und Saben. Berchtung tritt in seine Rolle mit der Rettung Wolfdietrichs ein. Er wird Opfer der anschließenden Ränkespiele Sabens, kann die Situation aber drehen. Saben wird seinerseits vertrieben, bringt es aber nach seiner Rückkehr fertig, wiederum Berchtung – und Wolfdietrich – zu vertreiben. Das hiermit endgültig aufgenommene Vertreibungsschema endet in der erfolgreichen Rückkehr des bzw. der Vertriebenen. Die aktantiellen und verlaufsbezogenen Symmetrien in diesem Plot lassen glaubhafte Figurendarstellung nur zu, wenn der Dichter erheblichen Zusatzaufwand in der Motivierung des Figurenhandelns betrieben hätte. Das ist in einer Zeit, in der Figuren kaum mehr als Variablen des Plots bilden, nicht zu erwarten.

### 3. Held und Erzählschema in der altgermanischen Heldendichtung

Wenn man die historisch oft nicht recht zuverlässige Geschichtsschreibung des Frühmittelalters durchstreift, dann trifft man dort gelegentlich anstelle ›wahrer‹ Berichte über historische Vorgänge verbreitete Erzählschemata und Personentypiken an, wie sie auch in der Heldendichtung vorkommen und nachleben. Und weil offenbar hier und da Heldenlieder fast unbearbeitet in die Geschichtsschreibung überwechseln, kann man bei Paulus Diaconus auch einen solch bemerkenswerten ›Typen‹ wie Alboin antreffen, der seine Ehefrau dazu auffordert, Wein aus der Hirnschale ihres von ihm ermordeten Vaters zu trinken (›Historia Langobardorum‹, I 27, S. 68–70) – das ist ein typisches Exorbitanzfragment. Dafür lässt sie ihn dann durch einen Krieger ermorden, mit dem sie sich vorher ins Bett legt, um ihn an ihren Plan zu binden. Man kann nicht davon ausgehen, dass das so passiert ist. Provokation durch Reizrede und Reizhandeln, meist kurzfristiger Triumph, heftig gefühlter Rachewunsch, rüchhaltloser Verrat, aber auch ebenso rüchhaltlose Treue und viele andere wirklich vorkommende Handlungsmotive und -konstellationen dienen eben auch dazu, historische Personen auf sie zu reduzieren, so dass von ihnen narrativ eingegrenzte Personenabschnitte übrig-

bleiben. Aber: Die historischen Personen sind ihrerseits wohl je auch schon an entsprechend erzählten Menschen der Heldendichtung geschult – sie hören ja Heldendichtung – und können, ja sollen sie sich zum Vorbild nehmen. Die Grenze zwischen historischer Wirklichkeit und Heldendichtung ist in der Zeit der Völkerwanderung nicht leicht zu ziehen. Beides ist voneinander infiziert.

Was für die Figurendarstellung gilt, gilt auch für die verschiedenen Schemata, die Heldendichtung zur Geltung bringt. Treuebruch und Verrat, verräterische Einladungen, Brautwerbung, mit Hinterlist und Tücke geführter Kampf und Krieg, Vertreibung aus dem eigenen Land, in der eigenen Familie begangener Mord und anderes mehr kommen ebenso oft wie in der Heldendichtung auch in der zeitgenössischen Wirklichkeit vor. Es hat wenig Sinn, beides zu trennen, da die Heldendichtung Wirklichkeit zu verstehen hilft und die Wirklichkeit nach dem von der Heldendichtung aufgesogenen Geist der Wirklichkeit neu konstituiert wird. Wo beides sich voneinander entfernt, ist es zunächst und auf lange erst einmal nur der historische Abstand, der sich zwischen beide schiebt und wahrzunehmen erlaubt, dass die Gegenwart ggf. anders angelegt ist. Das ›Nibelungenlied‹ markiert etwa mit seinem Bezug auf die alten *maere* den Abstand (Str. 1 nach den Fassungen A und C). Doch transportiert Heldendichtung auf lange auch noch das veraltende Heldenbild in die jeweilige Gegenwart.

Es ist nun nicht abwegig, ein Figurenkonzept auf frühe Heldendichtung anzuwenden, das germanische Helden ursprünglich als Teile eines größeren Ganzen versteht, das heißt als Spitzenvertreter und Verkörperung ihrer Stämme. Ihr Handeln wird von einem Schema überdacht, in dem die Geschichte des eigenen Stammes kulminiert. Situationen, wie sie in den frühesten, nur indirekt greifbaren Indizien und Zeugnissen germanischer Heldendichtung erzählt werden, transportieren in diesem Sinne immer einen Stammesbezug mit. Ein Beispiel für das Schema der verräterischen Einladung mit einer markanten Zuspitzung bietet ein Lied, dessen Existenz man nur vermuten kann und auf das sich aller Wahrscheinlichkeit nach



Jordanes in seiner Gotengeschichte bezogen hat (›Getica‹, XXVI 134–137, S. 93f.). Danach hätte der gotische Heerführer Fritigern bei einem vom römischen Befehlshaber Lupicinus veranstalteten Gastmahl, als er an den Schreien bedrängter Stammesmitglieder draußen und in einem benachbarten Raum den Hinterhalt zu erkennen glaubte, mitten beim Schmaus das Schwert gezogen, die zwei mitgekommenen gotischen Anführer im Nachbarraum freigekämpft und nach der erfolgreichen Flucht die Goten alsbald zu einem Sieg gegen die Römer geführt. Ammianus Marcellinus erzählt den Vorgang, der sich im Jahr 377 in Marcianopolis an der Donau im Zuge des Überwechselns der Goten auf das Gebiet des römischen Reichs abgespielt hat, allerdings anders und weit differenzierter als das anzunehmende gotische Lied. Danach hätte der Konflikt sich aus der aufgeheizten Stimmung zwischen Römern und Goten spontan entwickelt (›Res gestae‹, XXXI 5,4–8, Bd. 4, S. 284f.). Es ist kaum zu entscheiden, ob nicht andererseits Ammianus die Hintergründe des Vorgangs aus römischer Sicht verharmlost. Wenn aber nicht, dann hätte überhaupt erst das Lied die verräterische Einladung als Erklärungsmodell und als Erzählschema zugrunde gelegt. Doch auch angesichts des Berichts von Ammianus, der die Hintergründe des Geschehens ungleich detailreicher aufschlüsselt, kann man nicht ausschließen, ob Lupicinus nicht doch einen Hinterhalt im Sinn hatte.

Hier interessiert nur der Umstand, dass Fritigern in einer Situation, die auf einen – von den Römern nur dem Anschein nach ins Auge gefassten – Friedensschluss hin eingerichtet wurde, im letzten und gefährlichsten Augenblick beherzt das Schwert zieht und seine Tischnachbarn erschlägt. Aus seiner Geistesgegenwart erwächst in unmittelbarem Anschluss das weitere Kriegsglück des Stammes oder Stammesteils. Lieder fixieren also solche Situationen des größeren Ganzen. Als der Langobarde Alboin seiner Ehefrau Rosimunde den Trank reicht (s. oben), konkretisiert sich das traurige Schicksal der Gepiden, deren König Kunimund er vermutlich eigenhändig erschlagen hatte, in dessen Hirnschale als Trinkgefäß (vgl. zum historischen Hintergrund Pohl <sup>2</sup>2005, S. 195–201). Diese Konkretisierung

allein ist schon so schrecklich, dass man sich das Reichen des Trinkgefäßes ohne anschließende Rache kaum vorstellen kann: Ein Lied kann nur auf sie zulaufen. Seine Rahmendaten sind immerhin zuverlässig: Alboin hat wohl Kunimund erschlagen, und Rosimunde war wohl in das Mordkomplott an Alboin verwickelt (s. eine Abwägung der Quellenberichte bei Ausbüttel 2007, S. 157–168). Wenn die Langobarden sich zudem bei einem vorausgehenden Gastmahl verächtlich gegenüber den Gepiden verhalten hatten (›Historia Langobardorum‹, I 24, S. 61f.), kann die Zuspitzung dieses Verhältnisses im Lied so liedmäßig ausgedacht sein, wie Alboin seine ungeheuerliche Provokation Rosimundes auch schon selbst in dieser Form hätte ausdenken können. Nur kürzen Lieder natürlich jeglichen komplexeren Hintergrund von Stammeskämpfen weg, den die anwesenden Zeitgenossen noch kennen konnten. Taten sind hier Konkretisierungen des Stammesheils, und Lieder beschränken sich in der Darstellung der Taten auf diese Funktion.

Im Konflikt von Thüringern, Franken und Sachsen spielt sich auch die unfassbar kaltblütige Tat Irings ab. Er erschlägt – vom Frankenkönig Thiadrich bestochen – vor dessen Augen seinen eigenen Herrn, den im Krieg glücklosen Thüringerkönig Irminfrid und tötet in einem spontanen Beschluss auch Thiadrich, nachdem dieser vor den Augen aller Anwesenden jede Verwicklung in die Tat abgestritten hatte und Iring nicht entlohnen will. Dann legt Iring die Leiche seines Herrn über die Thiadrichs, um dem von ihm gemeuchelten Irminfrid im Nachhinein Genugtuung zu verschaffen.<sup>12</sup> Der u. a. bis ins ›Nibelungenlied‹ nachhallende Ruhm Irings dürfte hier auf ein rein fiktives Liedkonstrukt zurückgehen, da der Tod Thiadrichs nachweisbar nicht in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Irminfrids stand. Das Lied ›bearbeitete‹ aber einen Stammeskampf und zeigt, wie sich jemand auch dadurch profilieren kann, dass er einen glücklosen Stammesführer beseitigt. Es scheint noch erzählt zu haben, wie Iring sich mit dem Schwert den Weg aus dem Kreis der Anwesenden bahnte: Ausweis seiner Kaltblütigkeit. Jedenfalls blieb ›Irings Weg‹ ein sprechender Ausdruck, der in verschiedenen und weit auseinanderliegenden Quellen

vom 9. Jahrhundert noch bis ins Spätmittelalter auftaucht, auch zur Benennung von Straßen (Meissner 1919, S. 77f.). Das belegt recht schlagend, wie sich fiktive Liedinhalte in die Wirklichkeit eingraben.

Iring tritt in der Historie nicht weiter hervor, aber viele Stammesführer aus der Zeit der Völkerwanderung könnten Vorbilder dieser Art gehabt haben, um sich in eine Spitzenposition zu bringen. Profilieren können sie sich zugunsten eines übergeordneten Werts, der auf Stamm und Familie bezogen bleibt. Man kann nicht wissen, ob Irings Verrat des eigenen Herrn im Lied nicht auch eine Kritik an dessen Stammesführung und -politik implizierte. Dann sucht Iring hier nicht allein seinen eigenen Vorteil. Im Übrigen lässt er Irminfrid am Ende noch über Thiadrich triumphieren.

Den jeweiligen Hintergrund berücktigter Taten bildet wohl auch der Umstand, dass im Zuge der Völkerwanderung mit der besonders wichtig werdenden Position der Heerführer gerade auch Führer der Stammeswanderungen für den Erfolg ihrer Entscheidungen positiv oder negativ haftbar gemacht werden.<sup>13</sup> Landnahme zur Neuansiedlung bildet über längere Zeit einen Vorgang, dem die Ausbildung einer Kontinuität von Herrschaft ggf. weichen muss. Heerführer werden ausgewählt und gehen bei Misserfolgs-handeln oder ausbleibendem Erfolg unter. Die Identität der eigenen Gruppe ist dabei, auch wo sie infolge zahlreicher zugelaufener Krieger anderer Stämme ethnisch amorph geworden sein mag,<sup>14</sup> letzte Bezugsgröße. Hildebrand muss – im ›Hildebrandslied‹ – reagieren, als sein eigener Sohn Hadubrand ihn in Unkenntnis seiner Vaterschaft als hinterhältigen Hunnen anspricht (V. 39). Es geht hier schwerlich um die Kriegerehre Hildebrands, die ihn allein nicht gegen den eigenen Sohn zum Kampf antreten lässt. Es geht darum, dass der Sohn ihn einer fremden Ethnie zurechnet, was für Hildebrand unter die Gürtellinie gehen muss. Gunnar wiederum wirft – im ›Alten Atlilied‹ – den von ihm verwalteten Hortschatz der Niflunge als materiellen Rückhalt der Burgunden in einer bedingten Selbstverfluchung in die Waagschale (zur Rolle der Stammesgegensätze u. a. im ›Alten Atlilied‹ vgl. Weber 1990, S. 447–481), als er, vom Hunnenkönig Atli mit durch-

sichtigen Verlockungen eingeladen, todesgewiss auf dessen dreisten Bluff eingeht. Er stirbt demonstrativ todesverachtend, als er ohne Absicherung durch eigene Krieger die absehbar gefährliche Einladung annimmt. Atli ist sein Schwager, Mann seiner Schwester Gudrun, die nach dem Tod ihres Bruders ihren Ehemann (Atli) und die mit ihm gezeugten Kinder tötet. Auch hier steht hinter der radikalen Reduktion auf ein paar Protagonisten und ihr exorbitantes Handeln ein Stammeskonflikt, der sich bis in die Figurendarstellung hineinzieht. Die Hunnen Atlis sind betrunken, Atli selbst bis zur Bewusstlosigkeit, und ersichtlich unkultiviert; dagegen zeigen die Burgunden eine harte Haltung gerade gegen sich selbst. ›Exorbitanz‹ bezieht sich auf ihre Bereitschaft, neben dem eigenen Leben auch das zu opfern, was ihnen persönlich das Wichtigste sein muss.

In allen diesen Fällen bedeutet das heroische Handeln deshalb keinen personalen Wert, sondern das Einstehen für ein Überleben oder Bestehen der Gruppe (vgl. grundsätzlich von See 1993, S. 1–35), der der Held oder die Heldin sich zurechnen, bzw. für die übergeordnete Behauptung des Heils der Zurechnungsgruppe. Die denkwürdigsten Vertreter heroischen Wertes können sich in Selbstvernichtung unter Preisgabe auch von Familienmitgliedern verirren – das trifft der Begriff der Exorbitanz. Eine Behauptung reiner Selbstmächtigkeit aber ist als Beschreibungsbegriff für solch prekäre (exorbitante) Heroik fehl am Platz.<sup>15</sup>

Stammeskonflikte, aber auch Familienzwickigkeiten, in die weitere Beteiligte hineingezogen werden, bilden die Grundlage frühmittelalterlicher Heldendichtung. Harmlosere Vorgänge wie Brautwerbungen erscheinen hier ggf. eingelegt, bilden aber auch ihrerseits Konflikthanlässe. Die Komplexität entsprechender Vorgänge wird notgedrungen vereinfacht dargestellt. So entstehen leicht Schematisierungen, die auf öfter auftauchende Schemata hinauslaufen können. Diese stellen Wahrnehmungsschablonen der wirklichen Vorgänge dar. Gefährliche Einladung, Verrat, Rache oder Vergeltung, Intrige, Vertreibung mit erfolgreicher Rückkehr und anderes mehr bilden charakteristische Schablonen, die zugleich als Erzählschemata

dienen. Sie alle definieren Beteiligtenrollen. Das Handeln der Helden läuft in Liedern auf Einzeltaten zu. Sie werden dann in der hochmittelalterlichen Heldendichtung aber derart auserzählt und episiert, dass das im Liedformat noch herausgekehrte Profil heroischen Handelns seine Konturen zu verlieren droht. Auch Stammeskonflikte verblassen.

#### **4. Motivischer Zulauf aus der Erzählfolklore in den ›Wolfdietrichen‹ und die Mutation zum Actionhelden**

Wolfdietrich steht statt in einem tatenmäßigen Vertretungs- oder Verkörperungsverhältnis<sup>16</sup> zu (s)einem Stamm in einem bloß anteilmäßigen Besitzverhältnis zum Königreich Hugdietrichs. Seinen Anteil muss er von seinen Brüdern, die ihn ihm streitig machen und ihn vertreiben, für sich zurückkämpfen. Was im ›Hildebrandslied‹ anklingt – nämlich als Recke mittellos ins Exil gehen zu müssen (V. 46–48), aus dem Hildebrand mit Dietrich gerade zurückkehrt –, wird im ›Wolfdietrich‹ schemamäßig auserzählt. Dabei gewinnt Wolfdietrich schließlich das ganze Reich für sich; nach der Fortsetzung des unvollendeten ›Wolfdietrich A‹ im Dresdener Heldenbuch nimmt er seine Brüder gefangen, legt sie in Eisen und lässt Saben hinrichten (›Dresdener Heldenbuch‹, Str. 324 und 325).<sup>17</sup> Da er dem Christenglauben anhängt und sich durch Kämpfe gegen die Heiden auszeichnet, reserviert er das zurückgewonnene Reich zugleich für das Christentum, an das ihn wiederum eher ein Zugehörigkeits- als ein Vertretungsverhältnis bindet. Weder sein Königreich noch sein Christenglaube konkretisieren sich in ihm und seinem Handeln in dem Sinne, in dem sich der Stamm in den Protagonisten altgermanischer Heldenlieder konkretisiert. Anders als in den angesprochenen Liedern liegt dem ›Wolfdietrich A‹ stoffgeschichtlich auch kein intergentiler Konflikt zugrunde, sondern ein Konflikt innerhalb einer Herrscherfamilie und ihren Beratern. Er wird indes dem Glaubenskampf unterstellt und neu zugewiesen; daher rührt der legendarische Zuschnitt.

Karl Müllenhoff hat für die Herkunft des Stoffs auf Anklänge an die Geschichte des schon genannten Frankenkönigs Thiadrich/Theuderich verwiesen, der sich als Bastard gegen seine in legitimer Ehe geborenen (drei) Brüder behaupten musste.<sup>18</sup> Verschmolzen sei er in Liedern mit seinem eigenen Sohn Theudebert, der sich – gleichfalls nicht standesgemäßer Geburt – des Zugriffs zweier Onkel auf sein Reich erwehren musste. Die geographische Verrückung der Handlung des ›Wolfdietrich A‹ weit in den Südosten Europas, nach Griechenland und in Bulgarien an die hunnische Mark (Str. 2) angrenzend, lässt aber auf weitere Identifizierungen und Verschmelzungen schließen: Konstantinopel als Hauptstadt des Reichs Hugdietrichs könnte sich etwa aus einer Identifizierung von Theuderichs Vater Chlodwig als erstem christlichem Herrscher im Westen mit Konstantin als erstem christlichen Herrscher im Osten, der immerhin aus dem Westen (Trier) nach Konstantinopel kommt, erklären.<sup>19</sup> Doch die Angaben zum oströmischen Herrschaftsraum in den ›Wolfdietrichen‹ gehen viel zu weit, um sie aus einem solchen eher schwachen Konnex herzuleiten. Die Nähe zum Herrschaftsbereich der Hunnen ist offensichtlich, hierher stammt Saben (Str. 193 im ›Wolfdietrich A‹), und er geht dorthin ins Exil (Str. 230). Berchtung von Meran ist mit Baltram aus Bulgarien verbunden und gehört nach Istrien (Meran = Maronia [Istrien]).<sup>20</sup> Auch ist Hugdietrich mit einer Schwester von Botelung (im ›Nibelungenlied‹ Etzels Vater) verheiratet. Seine drei Söhne heißen alle Dietrich (4,2; daher die unterscheidende Namenvergabe Berchtung: *Wolfhêr Dietrich* [113,4]), was einen Reflex darstellen könnte auf die vielen Dietriche, die im Spiel sind. Zudem gibt es in den ›Wolfdietrichen‹ deutliche Hinweise auf Dietrich von Bern (Theoderich den Großen) als Nachfolger und Rächer Wolfdietrichs: Nach Wolfdietrichs erfolgreichem Drachenkampf im ›Wolfdietrich D‹ (Str. 1620–1679, hier 1678,4) heißt es, dass Dietrich von Bern achtzig Jahre später noch den verbliebenen jungen Drachen erschlagen habe, und auch im ›Ortnit A‹ (597,3) erscheint Dietrich von Bern als Nachfahr Wolfdietrichs. Theoderich hält sich mit den Ostgoten vor 488 im grob umrissenen Herrschaftsraum auf. Dies spricht für eine

erheblich komplexere Vorgeschichte der stofflichen Vermischung, als Müllenhoff (1847) und Hermann Schneider (<sup>2</sup>1962) sie angesetzt haben.

Man muss sich hierzu verdeutlichen, dass stoffliche Tradierung eher nicht als Sagentradierung erfolgt, sondern im Wesentlichen als Liedtradierung.<sup>21</sup> Die Dichter solcher Lieder, selbst Sänger mit einem Repertoire ggf. sehr unterschiedlicher Provenienz, haben aber als (mündliche) Vorlage ihrerseits nur Lieder, Lieder, in denen Namen auftauchen, die sie nicht immer klar auseinanderhalten können. Hier liegt die Schaltstelle einer Stoffvermischung, die sehr weit gehen kann. Deshalb war der methodische Ansatzpunkt der älteren Forschung, den Namen nachzuspüren und hier Fehlidentifikationen und in der Folge Einfallstore für fremde Stoffbestandteile anzunehmen, erst einmal richtig. Über den Namen ›Dietrich‹ dürften auf diese Weise verschiedene Dietriche zusammen- und durcheinandergeraten sein.<sup>22</sup> Mit ihnen stand aber der stoffliche Ballast, den sie jeweils mitbrachten, zur Disposition, und Sänger konnten wählen, was sie zusammenstückten. Man muss also annehmen, dass in den ›Wolfdietrichen‹ ursprünglich ostgotische mit austrasischen Liedern aus dem Merowingerreich zusammengefloßen sind. Das war weder Müllenhoff (1847) noch Schneider (<sup>2</sup>1962) deutlich, da beide sich auf eine eindeutige und einlinige Zurechnung festlegten.<sup>23</sup> Das ist aber gar nicht nötig und im Fall des ›Wolfdietrich A‹ auch nicht möglich. Bei dem Zusammenfluß ostgotischer und austrasischer Liedüberlieferung konnte im Prinzip eine Vertreibung Theoderichs des Großen, wie das ›Hildebrandslied‹ sie unterstellt, durch Familienkonflikte der austrasischen Dietriche (Thiadrich/Theuderich sowie Theudebert) überlagert und erklärt werden. Es wären dann die austrasischen Herrschaftsträger mit ostgotischen Herrschaftsträgern (Theoderich dem Großen sowie Theoderich Strabo) zu/in einem Protagonisten zusammengeschmolzen worden.

Im Übergang zum Hochmittelalter verwischen sich dann Spuren konkreter Historie vor allem zugunsten einer Aufnahme von Motiven und Erzählzügen aus der viel weiterreichenden und -verbreiteten Erzählfolklore. Helden werden im Zuge dieser überall in der Heldendichtung anzutref-

fenden Transformation vielfach auf persönliche Qualitäten zurückgeschrunpft; sie sind besonders stark, groß, besonders befähigt, bewaffnet oder besonders ausgezeichnet. Exorbitanz verwandelt sich in Messgrößen; so auch, wenn Siegfried im Wettkampf mit Brünhild auf Isenstein am stärksten werfen und am weitesten springen muss. Es wandern Elemente und Versatzstücke des Heldenleben-Schemas ein, wie in den ›Wolfdietrich‹-Versionen die Aussetzung des Kindes und seine Behauptung gegenüber Wölfen (vgl. zu diesem funktionalen Element aus der Erzählfolklore Binder 1977, bes. Sp. 1063f., und Kawan 2010; vgl. auch schon Scheludko 1930, S. 2f.). Zugleich verliert sich die heroische Rückbindung an Familie, Gruppe oder Stamm. Erhalten bleibt nur ein heroisches Restformat. Helden werden ggf. in einfach fortlaufende Einzelsituationen gestellt, in denen sie ihre messbaren Qualitäten bewähren: bis hin auch zu einem ganz pragmatischen Handeln.<sup>24</sup> Gerahmt wird der heroische Rest weiterhin durch die oben angeführten Schemata. In dieser Rückbindung werden Helden gar nicht erst in ein Kontinuum psychologischer Kohärenz gesetzt.

Im ›Wolfdietrich A‹ mag die Struktur des oströmischen Kaiserhofs in Konstantinopel mit seinem Intrigengeflecht wie auch die Konfliktstruktur merowingischer Herrscherfamilien und ihrer Abhängigkeit von Beratern und Hausmeiern noch durchscheinen. Solche Strukturen werden aber als persönliches Verhältnis entfaltet: Der *getriuwe* Berchtung und der *ungetriuwe* Saben sind schon als Kinder befreundet (7,4); unklar ist, ob Berchtung sich dann gleichfalls bei den Hunnen aufgehalten haben soll. Er empfiehlt Hugdietrich den Jugendfreund als Sachwalter der Herrschaft Hugdietrichs in dessen Abwesenheit. Die Freundschaft kippt bald in Feindschaft, nachdem Saben Berchtung im Zuge seiner Umtriebe in eine so prekäre Lage bringt. Saben und Berchtung<sup>25</sup> verdanken sich als durchgehend nebeneinanderher geführte Kontrahenten einem einheitlichen narrativen Konzept, auch wenn dessen Durchführung dann nicht bruchlos gelingt, da der prägnante Plot durchweg auf Kosten der Figurenpsychologie gestrickt ist. Ergibt sich die Feindschaft Berchtungs und Sabens durch seine Konstruktion, so erzeugt



diese Konstruktion Inkonsistenzen im Handeln Hugdietrichs und auch der Königin. Die ältere, stoffgeschichtlich dominierte Forschung hat solche Inkonsistenzen kaum beachtet und als selbstverständliche Erscheinungen heldenepischen Erzählens betrachtet,<sup>26</sup> in dem unterschiedliche Stoffschichten wie auch unzureichend vernähte Zusätze und Motiveinlagen öfter einmal Inkonsistenzen und Widersprüche an der Textoberfläche hinterlassen können. Tatsächlich werden Personensegmente oder -fragmente aufs Neue erzählt, nun aber keine Fragmente eines größeren Ganzen, sondern solche, die durch verbliebene Handlungssituationen der Heldendichtung konstituiert werden. Dabei werden Meinungs- oder Gesinnungswechsel der Figuren ungerührt hingenommen, die heutigen Lesern aufstoßen. Das Handeln der Figuren wird durch die narrative Situation bestimmt, in die sie gestellt werden, und dies segmentiert sie nun auf neue Weise: Statt das Segment eines Stammes zu bilden, werden sie abhängig von einem episierten Erzählen, das aus den Resten der einmal stammesbezogenen Heldenlieder neu entsteht: Heldenlieder werden aufgeschwellt und auserzählt, mit neuen Erzählpartien versetzt, durch Episoden ergänzt und aus der Erzählfolklore kräftig angereichert.

So wird die Vertreibung Wolfdietrichs bis hin zu seiner Rückkehr und Wiedergewinnung des Königreichs in Konstantinopel in den weiteren Versionen des Stoffs (›Wolfdietrich B‹ – ›Wolfdietrich D‹) mit Erzählfolklore versetzt, wie sie keinen anderen heldenepischen Stoff so flächendeckend durchzieht. Dabei wird schon dem ›Wolfdietrich A‹ die Verschränkung mit dem ›Ortnit‹ zugemutet, die das Schlafmotiv samt Drachenkämpfen mit sich bringt (Lecouteux 1979; Schwibbe 2007, Sp. 7f.; von Müller 2017, S. 390–394 und 396–403). Auch findet sich schon die Episode mit der Rauhen Else, einer Wilden Frau (Köhler-Zülch 2014), halb Wasser-, halb Waldgeist, abschreckend hässlich und in den späteren ›Wolfdietrichen‹ nach ihrer Verwandlung im Jungbrunnen von verlockender Schönheit; daneben gibt es andere verbreitete Erzählzüge und -motive mehr.<sup>27</sup> Besonders sticht deren Aufnahme aber in der Ersetzung der hier diskutierten

Eingangssequenz des ›Wolfdietrich A‹ in den Fassungen B–D hervor,<sup>28</sup> denn hier wird stattdessen eine gänzlich andersartige Sequenz eingesetzt, die eine Brautgewinnung in ungewöhnlicher Form erzählt. Sie koppelt das Motiv der Jungfrau im Turm (Uther 1993) – repräsentativ realisiert in ATU 310 (Uther 2011, Bd. 1, S. 190f.) – mit dem des als Frau verkleideten Mannes, der sich, obwohl der Vater die jungfräuliche Tochter einschließt, erfolgreich Zugang zum Frauengemach im Turm verschafft (Friede 2014, Sp. 63f.). Einzelne sind die beiden Elemente alt und weit verbreitet, und auch die Koppelung lässt sich weit zurückverfolgen, so dass sie dem ›Wolfdietrich B‹, wo sie zuerst begegnet, vorgelegen haben könnte. Hugdietrich, der sich als standesgemäße Ehepartnerin Hildburg, die Tochter des Königs von Salnecke, nennen lässt, verkleidet sich also dementsprechend als Frau, erlangt Zutritt zu Hildburg im Turm und zeugt mit ihr Wolfdietrich. Hugdietrich ist Christ und lässt seinen Sohn taufen, danach werden noch dessen zwei Brüder geboren, die ihn später als vorgebliches Kebskind vertreiben. Das Moment des von Gott auserwählten Kindes, das in eine Heidenfamilie hineingeboren wird und hier Anstoß erweckt, ist preisgegeben.

Mit Ausnahme des Vertreibungsmotivs wird in den späteren ›Wolfdietrichen‹ die ältere heldenepische Schicht des ›Wolfdietrich A‹ vollends aufgelöst. Der Plot wird von der Erzählfolklore gekapert, deren Figurengestaltung hochliterarischen Ansprüchen nicht genügt. Aber dafür entsteht hier etwas Neues, das überaus folgenreich ist. Während die Heldendichtung bis hierhin von Schemata und frei aufgenommenen Erzählmotiven regiert wird, entwickelt sie in den ›Wolfdietrichen‹ eine neue Struktur, die durch narrativ isolierte, retardierende Episoden gekennzeichnet ist. Retardation stellt ein Erzählverfahren dar, das oft auch schon in Folklore-Erzählungen begegnet (Haas 2004): Ein im Blickfeld liegendes, erwartetes Ergebnis tritt zunächst nicht ein, weil etwas dazwischenkommt. Das dient einer Verzögerung oder Längung mit handlungsstruktureller und rezeptionsästhetischer Wirkung (Spannungssteigerung) (ebd., Sp. 598f.). Im ›Wolfdietrich D‹ kommt nach Ortnits Tod im Kampf gegen die Drachen und Wolfdietrichs

anschließender Entscheidung, vor der Rückkehr in sein Reich noch das Heilige Grab aufzusuchen (Str. 768 und 839), unablässig etwas dazwischen, bis Wolfdietrich endlich seine Dienstmannen befreien und sein Reich zurückgewinnen kann. Mehr als zehn Episoden mit der Hälfte des Textes des ›Wolfdietrich D‹ gelten retardierenden Einschüben nebst einzelnen kleineren, ebenfalls retardierenden Erzählzügen. Eine Episode reiht sich an die andere, ohne dass sie irgend verbunden wären.<sup>29</sup> So sehr, wie der übergreifende Nexus aus dem Blick zu geraten droht, wird die Figur nur mehr durch ein serielles Handlungsprinzip bestimmt. Wolfdietrich gelangt von einem Abenteuer ins nächste, ohne dass ihn noch etwas anderes charakterisieren würde als seine unablässig unter Beweis gestellte Schlagkraft und sein Erfolg im Kampf. Nachdem sich in der mittelalterlichen Heldendichtung schon die Stammes- oder Familienbindung des Helden verflüchtigt hat und die Bindung ans Schema sich in weitgehender Auflösung befindet, gerät die Identität des Helden immer mehr zu einer beliebig und beliebig oft befüllbaren Leergröße. Nun kommt es aber zu einer Mutation: Der Actionheld entsteht.

Besonders eindrücklich ist die Messerwerferepisode im ›Wolfdietrich D‹ auserzählt (Str. 1060–1280),<sup>30</sup> die schon in der Fortsetzung des ›Wolfdietrich A‹ im Dresdener Heldenbuch (Str. 252–282) enthalten ist, hier aber vielleicht nach dem ›Wolfdietrich B‹ erzählt wird. Sie wird im ›Wolfdietrich B‹ früh vorbereitet, da Berchtung schon Hugdietrich das Messerwerfen beibringt (Str. 6) und das später auch für Wolfdietrich nachholt (Str. 265),<sup>31</sup> so auch im ›Wolfdietrich D‹ (Str. 334). Da die Kontrahenten – Wolfdietrich und Belian, Sohn des Königs der Russen – dreimal das Messer werfen und Belian mit seinen drei Würfeln beginnt, die nacheinander ihr Ziel verfehlen, gibt es einen merklichen Spannungsanstieg, bis Wolfdietrich mit seinem dritten Wurf das Herz Belians trifft. Signifikant ist, dass die Rückkehr in sein Reich über das Reich der wilden Russen (›Wolfdietrich D‹, 1060,3) erfolgt, ohne dass man einen anderen Grund für diesen weiten Umweg erkennen kann als den des eingeschobenen Abenteurers.

Als Actionepisode verstehe ich eine Episode, die durch das motiviert ist, was sie selbst erst realisiert; sie ist in diesem Sinne selbstbewegt. Action-motivierte Handlungsteile oder Episoden sind nicht von vorn oder kausal motiviert.<sup>32</sup> Sie sind retardierend und spannungssteigernd eingefügt und qualifizieren den Protagonisten und ggf. auch weitere Handlungsträger. Eine ungeahnte Renaissance erfährt Action im modernen Actionfilm. Ganz besonders im finalen Kampf des Actionhelden wird hier der Kampf mit Waffen und technischen Mitteln so lange geführt, bis diese sich verbraucht haben, um dann mit bloßem Körpereinsatz fortgeführt zu werden. Das Leben des Protagonisten hängt am seidenen Faden, bis das Blatt sich doch noch wendet, so dass der zwischenzeitlich unterlegene Held schließlich doch als Sieger aus dem Kampf hervorgeht. Vorher wird der Sieg immer wieder durch neue Hindernisse aufgehalten und in die Länge gezogen. Auf der Rezeptionsebene wird die Spannung bis ins Letzte ausgereizt, um der Erleichterung des Zuschauers zu weichen. Das Kino kann, wie schon die antike Tragödie, in überschaubarer Zeit einen Affektaufbau bewirken und eine zeitlich bequem bemessene Affektabfuhr gewährleisten.

Nicht bekannt ist, dass diese Art von Action in den ›Wolfdietrichen‹ zumindest strukturell einen frühen Vorläufer hat. Ich versuche das abschließend knapp zu skizzieren, indem ich Wolfdietrichs Weg nach Jerusalem zum Heiligen Grab im ›Wolfdietrich D‹ verfolge. Nach Ortnits Tod bricht Wolfdietrich dorthin auf und muss sich als erstes gegen zwölf Räuber zur Wehr setzen (›Wolfdietrich D‹, Str. 840–886) und dann einen Riesen erschlagen, der seinen Schiffsmann gebraten hatte (Str. 887–944). Nach seiner Ankunft in Akkon befreit Wolfdietrich das Deutsche Haus des Deutschen Ordens ebendort (Str. 945–976) und wehrt einen Angriff der Sarazenen auf Jerusalem ab (Str. 977–1059). Bevor er aber diesen Erfolg verzeichnen kann, gerät er in ihre Gefangenschaft – eines der Hindernisse, deren Eintreten aus heutiger Sicht kaum noch aufregt, doch mag das den zeitgenössischen Zuhörern noch ganz anders gegangen sein. Vor der Gefangennahme erschlägt Wolfdietrich erst tausend Sarazenen und am folgenden

Tag noch einmal fünfhundert, bis er gefesselt vor den heidnischen König gebracht werden kann. Die Kampfstrophen könnten bei einem lebendigen Vortrag eine Wirkung entfaltet haben, wie sie heute nur mehr über das filmische Medium eingeholt werden kann:

Man horte daz swert erdiessen in des heldes [Wolfdietrichs] hant,  
und daz blut nider giessen; sins zorns wart er ermant,  
erst musten ringe risen von liechten brünigen wis;  
dazu det der Krieche [d. h. Wolfdietrich] allen sinen flis.  
(›Wolfdietrich D‹, Str. 989)

Nach der Gefangennahme Wolfdietrichs will der heidnische König ihn an einer Weide aufknüpfen lassen und hält ihn über Nacht in einem Zelt fest. Dort findet Wolfdietrich einen heidnischen Helfer, der ihn befreit: eines der zahllosen Mittel, die Handlung ohne große Umstände wieder weiterzubringen. Wahrscheinlichkeit der Darstellung spielt hierbei keine Rolle; das ist im modernen Actionfilm nicht anders. Nach Wolfdietrichs Flucht aus dem Lager der Heiden und in Sichtweite der Mauern Jerusalems, wo fünfhundert christliche Brüder eines Ritterordens einen Ausfall wagen, folgt wieder eine Kampfbeschreibung:

Die swert sie do zukten mit vil groszer kraft,  
die helme sie balde verrukten, die edel ritterschaft,  
die schilte sie zerklubten und die isin gewant,  
daz vil der ringe stuben umb die nasebant.  
(›Wolfdietrich D‹, Str. 1046)

Wolfdietrich kann die Heiden nun mithilfe seiner Glaubensgenossen in die Flucht treiben und reitet, nachdem er seine elf Dienstmännern am Heiligen Grab Gott empfohlen hat, ohne Verzug zu ihrer Befreiung zurück. Bis zu dieser Befreiung (Str. 1965–2003) und dem siegreichen Kampf gegen die Brüder (Str. 2004–2062) muss Wolfdietrich aber noch annähernd zehn weitere Actionepisoden (mit nahezu 1000 Strophen) durchstehen und eine Reihe von Verzögerungen hinnehmen. »In den Wiederholungen und Handlungsausschwüngen steigert zum einen der Held in der Regel seine

Fähigkeiten (Mut, Kraft, Ausdauer), zum andern erhöht sich im gleichen Prozeß aber auch die Spannung für die Hörer und Leser.« (Haas 2004, Sp. 599)

Am Ende hat Wolfdietrich eine nicht enden wollende Zahl von Abenteuern erfahren, doch hat der Hörer oder Leser außer den absolvierten Siegen nichts mehr über ihn erfahren. Als Figur wird er so sehr vom Actionprinzip regiert, dass er sich auch nicht mehr in Widersprüche verwickeln kann.

## Anmerkungen

- 1 Vgl. hierzu übergreifend den Band Lienert 2019. Dass grundsätzlich schon lange ein höher eingestelltes Anspruchsniveau definiert ist, lässt sich der Forderung des Aristoteles entnehmen, dass der Plot (*mythos*) einer Tragödie, um eine Wirkung bei den Zuschauern hervorzubringen, nicht dadurch gestört werden dürfe, dass die Figur (ἦθος, ›Charakter‹; implizit liegt hier ein Figurenbegriff vor) vollkommen unwahrscheinlich dargestellt sei (›Poetik‹, Kap. 15). Aber man kann ein Anspruchsniveau, wie es für die Zuschauer der antiken Tragödie definiert wurde, nicht für die mittelalterlichen Hörer von Heldendichtung veranschlagen.
- 2 Es gibt auch andere Typen und Typiken wie Dietrich und seine etwas prekäre *zageheit*, die Dietrich in Situationen führt, in denen man ihn durchaus als unheroisch und deshalb in anderer Weise als widersprüchlich auffassen könnte, wenn er sein Verhalten im Kampf dann einschneidend ändert. Vielleicht findet sich in Siegfrieds Zurückhaltung nach seiner Ankunft in Worms sogar ein Reflex solcher *zageheit* bei Helden, die primär mit einem ganz anderen Nimbus ausgestattet sind.
- 3 Ich zitiere ›Wolfdietrich A‹, soweit nicht anders angegeben, nach der Ausgabe Amelung/Jänicke 1871. Vgl. auch die Ausgabe Fuchs-Jolie [u. a.] 2013.
- 4 Kratz 1974, S. 18f.; Schneider (1913, S. 322) hat die ›Vita beate virginis et salvatoris rhythmica‹ (V. 3046–3061) als Ideengeber hinter dem Motiv ansetzen zu können geglaubt.
- 5 Schneider (1913, S. 322) hat diesen Erzählzug wie auch andere z. T. etwas voreilig abgeleitet: in diesem Fall aus der Crescentia-Legende. Der erzählgeschichtliche Hintergrund ist aber komplex und der Erzählzug nicht auf Crescentia beschränkt. Vgl. zu seiner Verbreitung Uther 1981. Das sieht Schneider später auch in der Einleitung zu seiner Ausgabe des ›Wolfdietrich A‹ (1931, S. XII).

- 6 Ich beziehe mich auf die Ausgabe Holtzmann 1865. Erst später werden hier sechs der sechzehn Söhne Berchtungs erschlagen (Str. 384).
- 7 Wolfdietrich bleibt in der zweiten Probe von wilden Tieren unbehelligt, die ihren Durst an einer Quelle löschen, und behauptet sich gegenüber einem Wolfsrudel (›Wolfdietrich A‹, Str. 100–107). Diese Episode kann als charakteristischer Bestandteil eines Heldenleben-Schemas verstanden werden und konnotiert Wolfdietrichs heroische Wildheit. Vgl. Grimm 1865, S. 206–209. Ob die Episode stattdessen ätiologisch als Erklärung des Namens ›Wolfdietrich‹ herzuleiten ist – so ältere Forschung –, ist durchaus unklar. Vgl. zur Wildheit Wolfdietrichs Schuler-Lang 2014, S. 278f., sowie Weitbrecht 2012, S. 291–293.
- 8 Berchtung steckt ein Kreuz in den Boden, mit dem das Kind alsbald vertraut zu spielen beginnt (›Wolfdietrich A‹, Str. 108–110). Hiermit verbinden sich weitere legendarische Erzählmotive, auch in den weiteren ›Wolfdietrich‹-Versionen. Im ›Wolfdietrich D‹ werden sie so verdichtet, dass sie zu einer Hybridisierung von Helden- und Legendendichtung führen.
- 9 Weit näher liegt allerdings eine Parallele zur Tafel des Gregorius aus Hartmanns ›Gregorius‹: Die Mutter des Gregorius lässt vor seiner Aussetzung in einem Boot eine Tafel mit Angaben zur adligen Herkunft des Kindes und seiner sündhaften Geburt als Folge eines Inzests anfertigen, die mit Bitten zu seiner Erziehung an den Finder endet. Genaue Angaben zur Identifikation des Kindes aber werden vermieden (›Gregorius‹, V. 719–769). Die Tafel dient später auch der Selbstvergewisserung des Gregorius in Anbetracht der beschädigten Identität seiner Familie. Diese Funktion hat später auch das Schriftstück des Berchtung – hier dann auch *tavel* genannt (›Wolfdietrich A‹, 306,1) –, als es den erwachsenen Wolfdietrich seiner Herkunft und problematischen Errettung vor dem Tod versichert (Str. 303–306).
- 10 Abgedruckt in der Ausgabe Amelung/Jänicke 1871, S. 153–163. Die Fortsetzung dürfte allerdings schon den ›Wolfdietrich B‹ voraussetzen.
- 11 Auch wenn die von Wahl Armstrong 1979 behauptete Tendenz zur Individualisierung im ›Nibelungenlied‹ in der Forschung öfter Anhänger gefunden hat.
- 12 Die gegenseitigen Bezüge zwischen einem auch hier anzusetzenden Lied, dessen Inhalt Widukind von Corvey in seiner ›Sachsengeschichte‹ (I 9) wiedergibt, und der Historie arbeitet Weddige 1989 heraus. Zu dem bei Gregor von Tours berichteten historischen Rahmen, soweit er überhaupt zu rekonstruieren ist, vgl. Scheibelreiter 2009, S. 171–200.
- 13 Vgl. zum weiteren Rahmen des Königsheils bei den Germanen Erkens 2006, S. 80–87, sowie Erkens 2016, S. 50f. Erkens argumentiert in Bezug auf die

Annahme eines sakral legitimierten Königsheils bei den Germanen zurückhaltend. Er bezieht die besondere Situation wandernder Stämme in Hinsicht auf ein allgemeiner zu fassendes Königsheil allerdings nicht in seine Untersuchung ein. Eine Zusammenfassung der älteren Diskussion zum Heerkönigtum s. bei Wenskus 1961, S. 576–582.

- 14 Die Diskussion der Historiker hat den Umstand herausgearbeitet, dass die wandernden Stämme keine ethnischen Einheiten mehr gebildet haben können. Abgesehen davon, dass ethnische Einheit in der Regel oft ohnehin fiktiv ist, kann sie aber trotzdem zugerechnet werden.
- 15 Von See (1993, S. 9–11) kann seinen Begriff von Selbstmächtigkeit überzeugend an Widukinds Iring-Bericht entwickeln, aber er stellt auch jede Erwägung eines Konflikts innerhalb der thüringischen Aristokratie hintan. Außerdem: Nach der im Lied konstruierten Volte lässt Iring den thüringischen König Irminfrid nach dem Meuchelmord noch über den fränkischen König siegen, womit er, wenn auch im Nachhinein, eine gentile Dominanz demonstriert.
- 16 Mitteis (1957, S. 642) hat ein Verkörperungsverhältnis – bis hin zur unterstellten Identität der Repräsentanten mit dem Volk – als frühe Form politisch-verfassungsmäßiger Repräsentation beschrieben. Erst um einiges später faltet sich geistesgeschichtlich eine Analyse von Formen der Repräsentation heraus, wie sie Hofmann <sup>3</sup>1998, nachzeichnet.
- 17 Viel spricht für eine Identifizierung Sabens mit dem Heermeister (*magister militum*) Sabinianus, der auf der Seite des oströmischen Kaisers Zenon im nördlichen Illyrien in Konflikt mit Theoderich und der Wanderung der Ostgoten geriet und 481 ermordet wurde. Vgl. Martindale 1980, S. 967; Begass 2018, S. 227. Detaillierte Informationen zu Sabinianus s. bei Croke 2001, S. 61–69. Mit einer solchen Identifizierung wird der ›Wolfdietrich‹-Stoff sagengeschichtlich in einen ostgotischen Kontext gerückt, eine Annahme, die de Vries (1965, S. 37–55) verteidigt hat, während Schneider 1913 ihn im Anschluss an Karl Müllenhoff ausschließlich in einen austrasischen Kontext gerückt hat. Die Schwierigkeit einer Auswertung der volkssprachlichen Quellen hierzu verdeutlicht anhand der älteren Forschung Chambers 1912, S. 40–44. Nach Marcellinus Comes hat Sabinianus Theoderich den Großen davon abgehalten, Griechenland zu verwüsten: ›Chronicon‹, s. zum Jahr 479 (*Theodoricum idem Sabinianus regem apud Graeciam debacchantem ingenio magis quam uirtute deterruit.*) – Da Saben, d. h. sowohl der Saben aus dem ›Wolfdietrich A‹ wie auch der historische Sabinianus, dem oströmischen Herrschaftsbereich zuzuordnen ist und damit mit Berchtung in dieselbe Landschaft gehört (Berchtung nach Istrien und Sabinianus nach



Illyricum, s. Anm. 20), ist es plausibel, für den Konflikt zwischen beiden ein ursprünglich ostgotisches Lied anzusetzen. Es wäre dann mit Liedern aus dem austrasischen Kontext verschnitten worden.

- 18 Müllenhoff 1847, S. 442f. Nach den ›Annales Quedlinburgenses‹ (S. 412) werden die Franken *Hugones* genannt, was mit anderen Belegstellen – u. a. aus dem ›Beowulf‹ – übereinkommt. Der Annalist leitet daraus ab, dass *Hugo Theodericus* (d. i. der Vater des ersten Merowingerkönigs Chlodwig) ›der Franke Theoderich‹ heißt. Dies ist das stärkste Indiz, den ›Wolfdietrich‹-Stoff – vgl. die Namensform *Hugdietrich* für den Vater Wolfdietrichs – in die Geschichte der Merowinger zu rücken. Hinzu kommt der Familienkonflikt.
- 19 So Schneider <sup>2</sup>1962, S. 358f. Die parallele Rolle beider wird deutlich ausgespielt bei Gregor von Tours, der von Chlodwig als einem *novos Constantinus* spricht (›Historiarum Libri Decem‹, Bd. 2, S. 118, Z. 15).
- 20 Berchtung gehört in ostgotisches Stammland: Meran meint das alte Istrien-Meranien, im Mittelalter auch Maronia genannt (Hinweise zu alten Namensformen von diesem Meran s. bei de Vries 1965, S. 44f.). Signifikant ist auch die Erwähnung Bulgariens (›Wolfdietrich A‹, Str. 2 und 190), das nicht allzu häufig in mittelhochdeutschen Texten vorkommt und weit spezifischere Vorkenntnis voraussetzt als das Vorkommen Konstantinopels. Die Bulgaren spielen auch im ›Chronicon‹ des Marcellinus eine eigene Rolle; vgl. Croke 2001, S. 69–72. – Nach de Vries 1965 erinnert Wolfdietrich einerseits an den ostgotischen Theoderich (den Großen), der Teile seiner Jugend in Konstantinopel verbracht hat, wäre aber andererseits mit dessen gleichnamigen Verwandten, Theoderich Strabo, gleichzusetzen. Hiermit würde sich die genannte geographische Verlagerung von selbst ergeben. – In der ›Kaiserchronik‹ (V. 13839–14033) ist das istrische Meran Ort der Streitigkeiten zwischen den Etzelsöhnen und dem Vater und Großvater Dietrichs/Theoderichs, und es liegt im Herrschaftsbereich Konstantinopels. Hier könnte mit dem Großvater Theoderichs Wolfdietrich gemeint sein, das fügt sich zu den Angaben im ›Ortnit A‹ (597,3) und ›Wolfdietrich D‹ (1678,4). Von hier aus könnten wiederum Angaben in ›Dietrichs Flucht‹ (V. 2262–2325) weiterführen, die ›sagen‹-geschichtlich noch nicht vollständig ausgewertet zu sein scheinen. Denn wenn es unklar ist, ob hinter Wolfdietrich eine austrasische (so Hermann Schneider <sup>2</sup>1962) oder eine ostgotische Sagen-, oder besser: Liedtradition (so de Vries 1965) steht, dann kann es von Bedeutung sein, dass Hugdietrich, der in ›Dietrichs Flucht‹ Sohn und nicht Vater Wolfdietrichs ist, mit Sigeminne eine französische Königin heiratet (V. 2354f.). Über diesen Handlungszug wären dann wohl zwei Liedtraditionen – eine ostgotische und eine

austrasische – zusammengeführt worden, die sich im ›Wolfdietrich A‹ zu überlagern scheinen (s. auch Anm. 17).

- 21 Das sieht de Vries (1965, S. 55) sehr klar. Als der in der Altgermanistik prominenteste Vertreter einer solchen Annahme gilt Andreas Heusler.
- 22 Entsprechend ist durchaus nicht klar – wenn auch vielleicht wahrscheinlich (vgl. Chambers 1912, S. 41f.) –, ob der Dichter des ›Widsith‹ weiß, dass der *peodric*, der nach seiner Angabe über die Franken herrscht (V. 24), ein anderer als der *peodric* ist, den er in V. 115f. mit weiteren Namen zusammenstellt. Dazu müsste der fränkische Thiadrich/Theuderich vom ostgotischen Theoderich unterschieden werden (können). Auf der ostgotischen Seite ist zudem nach de Vries 1965 Theoderich Strabo als die Person anzunehmen, auf die Bezug genommen wird (s. Anm. 20). Theoderich Strabo war ebenso wie der ihm verwandte Theoderich der Große dem Intrigenspiel am oströmischen Hof in Konstantinopel ausgeliefert. Vgl. Croke 2001, S. 61: »Both leaders of the Goths [Theoderich der Große und Theoderich Strabo, H. H.] were, at different stages, drawn into the vortex of imperial political intrigue at Constantinople. The stakes were high and the balance of power was always delicate.« Politische Intrige am Hof in Konstantinopel ist auch Thema im ›Wolfdietrich A‹, sodass man vermuten kann, dass hierin noch ein schematisierter Stoffbestandteil aus einem ostgotischen Lied nachlebt.
- 23 Das gilt auf der anderen Seite auch für de Vries 1965. Im Zuge einer knappen Zusammenstellung von Indizien der stofflichen Herkunft des ›Wolfdietrich A‹ aus der Merowingergeschichte stößt auch Baesecke (1940, S. 405) auf das Problem: »Wunderlich bleibt die Verpflanzung Chlodwigs nach Konstantinopel.« Sie ist aber in den ›Wolfdietrichen‹ viel zu ausgeprägt, um sie als bloße Verpflanzung zu analysieren.
- 24 Den Abstand zum Exorbitanzkonzept bis hin zu einer Gegenläufigkeit hochmittelalterlichen Erzählens von Helden beschreibt in einer Reanalyse des Konzepts Lienert 2018, S. 38–63: »Heroisch exorbitantes Verhalten tritt in den Texten vielfach in den Hintergrund gegenüber pragmatischem Handeln« (S. 55).
- 25 Müllenhoff (1847, S. 458f.) hat Saben in *Seafola* aus dem ›Widsith‹ (V. 115) identifizieren zu können geglaubt, und Berchtung, der auch im ›König Rother‹ eine wichtige Rolle spielt, »könnte in dem [im ›Widsith‹, H. H.] unmittelbar vor *Seafola* genannten *Becca* stecken« (so Baesecke 1940, S. 404). Dann würde ein schon hier zusammengehörendes Paar genannt. Vgl. zu Saben und Berchtung auch die Angaben von Gillespie 1973, S. 11 und 113f.

- 26 Schneider (1931, S. XVIII) beobachtet allerdings, dass die Figuren »psychologisch recht primitiv [bleiben], einfach umrissen, stark und laut koloriert, aber arm an Schattierungen. Zum Teil sind sie ganz typisch gesehen, wie die Gestalten des Märchens, oder es ist eine Eigenschaft, die ihr ganzes Wesen ausmacht [...].«
- 27 Schneider (<sup>2</sup>1962, S. 350) war sich sicher, dass solche Erzählzüge und Motive zumeist aus der höfischen Dichtung in die ›Wolfdietriche‹ gelangten; vgl. seine Vorarbeiten in Schneider 1913, Kap. 7. Das ist angesichts ihrer jeweiligen Verbreitung nicht in allen von Schneider angenommenen Fällen plausibel. So gehört etwa die Zunge als Beweisstück aus dem ›Tristan‹ zur Drachentötererzählung, die so weit verbreitet ist, dass sich hier keine einlinige Vermittlung ansetzen lässt: s. Uther 2011, Bd. 1, S. 174f. (ATU [= Aarne/Thompson/Uther] 300); Röhrich 1981, Sp. 798–802. Auch Gottfried bzw. einer seiner Vorgänger im Rahmen der Stoffgeschichte des ›Tristan‹ (schon in Eilharts ›Tristrant‹ begegnet der Erzähzug) konnte und musste hier auf einen Vertreter der verbreiteten Drachentötererzählungen zurückgreifen. Vergleichbares gilt für den Löwen als Helfer, der nicht aus dem ›Iwein‹ stammen muss (vgl. Kawan 1999, Sp. 1058f.), obwohl der Umstand, dass der Held dem Löwen zunächst gegen einen Drachen hilft, um daraufhin ihn als Helfer zu gewinnen, eine auffällige Parallele zwischen dem ›Iwein‹ und den ›Wolfdietrichen‹ darstellt.
- 28 Ich kann mir eine Ersetzung der Eingangssequenz des ›Wolfdietrich A‹ nur in dieser Richtung vorstellen und sie nicht als gegenüber den Versionen B, C oder D spätere Einbringung verstehen.
- 29 Eine Übersicht über die Episoden gibt Kofler 2001, S. 14f. Das Prinzip der Reihung solcher Episoden könnte seinerseits in die Erzählfolklore zurückführen: Vgl. Taylor 1934/1940, S. 165–189 (zu Kettenmärchen).
- 30 Schneider (1913, S. 326) sieht sie letztlich durch Ulrichs von Zatzikhoven ›Lanzelet‹ (V. 1148–1192) angeregt. Da im Erzählrahmen zu den Messerkämpfen in beiden Fällen die Töchter der Gegner ein Auge auf den jeweiligen Protagonisten werfen, ist die Ähnlichkeit verblüffend.
- 31 S. den ›Wolfdietrich B‹ in der Ausgabe Amelung/Jänicke 1871, S. 167–301.
- 32 Bleumer (2003, S. 54) zeigt am ›Wolfdietrich B‹, dass die einzelnen Handlungszüge aufeinander folgen, aber nur in wenigen Fällen wirklich auseinander folgen: »So werden der Rezipient wie Wolfdietrich von der *rühen Else* überrascht, die dem Protagonisten nachstellt und ihn zur Minnebindung mit ihr zwingen will.« Allerdings erfolgt auch schon im ›Wolfdietrich B‹ die Motivierung oft nicht final (so Bleumer), sondern retardierend und actionorientiert. D. h. eine Episode führt nicht auf ein Ziel zu und kann ohne Verlust wegfallen.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Ammianus Marcellinus: Römische Geschichte (Res gestae). Lateinisch und Deutsch und mit einem Kommentar versehen von Wolfgang Seyfarth, 4 Bde., Berlin 1968–1971 (Schriften und Quellen der alten Welt 21).
- Die Annales Quedlinburgenses, hrsg. von Martina Giese, Hannover 2004 (MGH *Scriptores rerum Germanicarum*).
- Aristoteles: Metaphysik. Griechisch–Deutsch. In der Übersetzung von Hermann Bonitz. Neu bearb., mit Einleitung und Kommentar, hrsg. von Horst Seidl. Griechischer Text in der Edition von Wilhelm Christ, 2 Bde., Hamburg 1978.
- Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch, übers. und hrsg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1994.
- [Altes Atlilied:] *Atlaqvíða in grœnlensca*, in: Edda. Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern, hrsg. von Gustav Neckel, Bd. 1. Text, 5., verbesserte Ausg. von Hans Kuhn, Heidelberg 1983, S. 240–247.
- Biblia Sacra. Iuxta vulgatam versionem, recensuit et brevi apparatu critico instruxit Robertus Weber, editionem quintam emendatam retractatam praeparavit Roger Gryson, Stuttgart 2007.
- Dietrichs Flucht. Textgeschichtliche Ausgabe, hrsg. von Elisabeth Lienert/Gertrud Beck, Tübingen 2004 (Texte und Studien zur mittelhochdeutschen Heldenepik 1).
- Gregor von Tours: *Historiarum Libri Decem/Zehn Bücher Geschichten*, hrsg. von Bruno Krusch. Auf Grund der Übersetzung W. Giesebrechts neu bearb. von Rudolf Buchner, 2 Bde., Darmstadt 1977 (Ausgewählte Quellen zur deutschen Geschichte des Mittelalters. Freiherr vom Stein-Gedächtnisausgabe 2 und 3).
- Hartmann von Aue: Gregorius, hrsg. von Hermann Paul, neu bearb. von Burghart Wachinger, 15., durchgesehene und erweiterte Aufl., Tübingen 2004 (ATB 2).
- Hildebrandslied, in: *Althochdeutsche Literatur. Eine kommentierte Anthologie. Zweisprachig*, übers., hrsg. und komm. von Stephan Müller, Stuttgart 2007, S. 28–33.
- Jordanes: *Romana et Getica*, hrsg. von Theodor Mommsen, Berlin 1882.
- Die Kaiserchronik eines Regensburger Geistlichen, hrsg. von Edward Schröder. Unveränderter Nachdruck der 1892 bei der Hahnschen Buchhandlung, Hannover, erschienenen Ausg., München 1984 (MGH *Deutsche Chroniken I,1*).
- Marcellinus Comes: *Chronicon*, in: Mommsen, Theodor (Hrsg.): *Chronica minora saec. IV. V. VI. VII. Bd. 2* (MGH *Auctores antiquissimi 11*), Berlin 1894, S. 37–108.

- Das Nibelungenlied und die Klage. Nach der Handschrift 857 der Stiftsbibliothek St. Gallen. Mittelhochdeutscher Text, Übersetzung und Kommentar, hrsg. von Joachim Heinzle, Berlin 2013.
- Ortnit und die Wolfdietriche. Nach Müllenhoffs Vorarbeiten, hrsg. von Arthur Amelung/Oskar Jänicke (Deutsches Heldenbuch, Dritter Teil). 3 Bde., Berlin 1871, 1. Bd., S. 2–77 [›Ortnit A‹], S. 78–152 [›Wolfdietrich A‹], S. 153–163 [›Dresdener Heldenbuch‹], S. 164–301 [›Wolfdietrich B‹].
- Ortnit. Wolf Dietrich. Frühneuhochdeutsch / Neuhochdeutsch, hrsg. von Stephan Fuchs-Jolie [u. a.], Stuttgart 2013.
- Paulus Diaconus: *Historia Langobardorum*, in: Bethmann, Ludwig/Waitz, Georg (Hrsg.): *Scriptores rerum Langobardicarum et Italicarum saec. VI–IX* (MGH), Hannover 1878, S. 12–219.
- Rimbaud, Arthur: Brief an Paul Demeny vom 15. Mai 1871, in: ders., *Œuvres complètes*, hrsg. und komm. von Antoine Adam, Paris 1972 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 249–254.
- Ulrich von Zatzikhoven: *Lanzelet*. Text – Übersetzung – Kommentar. Studienausgabe, hrsg. von Florian Kragl, Berlin/New York 2009.
- Vita beate virginis et salvatoris rhythmica*, hrsg. von Adolf Vögtlin, Tübingen 1888.
- Widsith, in: Chambers, Raymond W.: *Widsith. A Study in Old English Heroic Legend*, Cambridge 1912, S. 187–224.
- Widukind von Corvey: *Sachsengeschichte/Res gestae Saxonicae*, in: *Quellen zur Geschichte der sächsischen Kaiserzeit. Widukinds Sachsengeschichte. Adalberts Fortsetzung der Chronik Reginos. Liudprands Werke*. Unter Benutzung der Übersetzungen von Paul Hirsch [u. a.] neu bearb. von Albert Bauer/Reinhold Rau, Darmstadt 1977, S. 1–183 (Ausgewählte Quellen zur deutschen Geschichte des Mittelalters. Freiherr vom Stein-Gedächtnisausgabe 8).
- Der grosse Wolfdietrich, hrsg. von Adolf Holtzmann, Heidelberg 1865 [›Wolfdietrich D‹].

## **Sekundärliteratur**

- Ausbüttel, Frank: *Germanische Herrscher. Von Arminius bis Theoderich*, Darmstadt 2007.
- Baesecke, Georg: *Vor- und Frühgeschichte des deutschen Schrifttums*. 1. Bd. *Vorgeschichte*, Halle a. d. S. 1940.
- Begass, Christoph: *Die Senatsaristokratie des oströmischen Reiches, ca. 457–518*. *Prosopographische und sozialgeschichtliche Untersuchungen*, München 2018.
- Binder, Gerhard: *Art. Aussetzung*, in: *Enzyklopädie des Märchens*, Bd. 1, Berlin/New York 1977, Sp. 1048–1065.

- Bleumer, Hartmut: Motivation im ›Wolfdietrich B‹, in: Zatloukal, Klaus (Hrsg.): *Mittelhochdeutsche Heldendichtung außerhalb des Nibelungen- und Dietrichkreises* (›Kudrun‹, ›Ortnit‹, ›Waltharius‹, ›Wolfdietriche‹). 7. Pöchlarnher Heldenliedgespräch, Wien 2003 (*Philologica Germanica* 23), S. 37–55.
- Chambers, Raymond W.: *Widsith. A Study in Old English Heroic Legend*, Cambridge 1912.
- Croke, Brian: *Count Marcellinus and his Chronicle*, Oxford 2001.
- Czerwinski, Peter: Das Nibelungenlied. Widersprüche höfischer Gewaltreglementierung, in: Frey, Winfried/Raitz, Walter (Hrsg.), *Einführung in die deutsche Literatur des 12.–16. Jahrhunderts*. Bd. 1: Adel und Hof, Opladen 1979, S. 49–87.
- Erkens, Franz-Reiner: *Herrschersakralität im Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Investiturstreit*, Stuttgart 2006.
- Erkens, Franz-Reiner: Art. Königsheil, in: *Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte*, Bd. 3, Berlin 2016, S. 50f.
- Friede, Susanne: Art. Verkleidung, in: *Enzyklopädie des Märchens*, Bd. 14, Berlin/Boston 2014, Sp. 59–66.
- Gillespie, George T.: *A Catalogue of Persons Named in German Heroic Literature (700–1600). Including Named Animals and Objects and Ethnic Names*, Oxford 1973.
- Greimas, Algirdas J.: *Strukturelle Semantik. Methodologische Untersuchungen. Autorisierte Übersetzung aus dem Französischen von Jens Ihwe*, Braunschweig 1971.
- Grimm, Wilhelm: Die mythische Bedeutung des Wolfes, in: *ZfdA* 12 (1865), S. 203–228.
- Haas, Gerhard: Art. Retardierende Momente, in: *Enzyklopädie des Märchens*, Bd. 11, Berlin/New York 2004, S. 595–599.
- Hofmann, Hasso: *Repräsentation. Formen zur Wort- und Begriffsgeschichte von der Antike bis ins 19. Jahrhundert*, Berlin 1998.
- Kawan, Christine Shojaei: Art. Tieramme, in: *Enzyklopädie des Märchens*, Bd. 13, Berlin/Boston 2010, Sp. 552–555.
- Kawan, Christine Shojaei: Art. Mutter: Die treulose M, in: *Enzyklopädie des Märchens*, Bd. 9, Berlin/New York 1999, Sp. 1057–1064.
- Köhler-Zülch, Ines: Art. Wildmenschen, in: *Enzyklopädie des Märchens*, Bd. 14, Berlin/Boston 2014, Sp. 809–814.
- Kofler, Walter: *Einleitung zu: Ortnit und Wolfdietrich D. Kritischer Text nach Ms. Carm 2 der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main*, hrsg. von dems., Stuttgart 2001, S. 7–51.
- Kratz, Bernd: Von Werwölfen, Glückshauben und Wolfdietrichs Taufhemd, in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 211 (1974), S. 18–30.
- Lecouteux, Claude: Des Königs Ortnit Schlaf, in: *Euph.* 73 (1979), S. 347–355.

- Lienert, Elisabeth: Exorbitante Helden? Figurendarstellung im mittelhochdeutschen Heldenepos, in: BmE 1 (2018), S. 38–63 ([online](#)).
- Lienert, Elisabeth (Hrsg.): Poetiken des Widerspruchs in vormoderner Erzählliteratur, Wiesbaden 2019 (Contradiction Studies).
- Martindale, J. R.: The Prosopography of the Later Roman Empire. Bd. 2. A. D., S. 395–527, Cambridge 1980.
- Meissner, Rudolf: Iringes Weg, in: ZfdA 56 (1919), S. 77–98.
- Miklautsch, Lydia: Montierte Texte – hybride Helden. Zur Poetik der Wolfdietrich-Dichtungen, Berlin/New York 2005 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 36 [270]).
- Mitteis, Heinrich: Formen der Adels Herrschaft im Mittelalter, in: Ders.: Die Rechtsidee in der Geschichte. Gesammelte Abhandlungen und Vorträge, München 1957, S. 636–668.
- Müllenhoff, Karl: Die austrasische Dietrichsage, in: ZfdA 6 (1847), S. 435–459.
- von Müller, Mareike: Vulnerabilität und Heroik. Zur Bedeutung des Schlafes im ›Ortnit/Wolfdietrich‹ A, in: ZfdPh 136 (2017), S. 387–421.
- Petsch, Robert: Wesen und Formen der Erzählkunst, Halle a. d. S. 1934.
- Pohl, Walter: Die Völkerwanderung. Eroberung und Integration, Stuttgart 2005.
- Propp, Vladimir: Morphologie des Märchens, hrsg. von Karl Eimermacher, München 1975.
- Röhrich, Lutz: Art. Drache, Drachenkampf, Drachentöter, in: Enzyklopädie des Märchens, Bd. 3, Berlin/New York 1981, Sp. 787–820.
- Scheibelreiter, Georg: Der Untergang des Thüringerreichs. Aus der Sicht des Frühmittelalters, in: Castritius, Helmut [u. a.] (Hrsg.), Die Frühzeit der Thüringer. Archäologie, Sprache, Geschichte, Berlin 2009, S. 171–200.
- Scheludko, Dimitri: Versuch einer Interpretation des Wolfdietrich-Stoffs, in: ZfdPh 55 (1930), S. 1–49.
- Schneider, Hermann: Die Gedichte und die Sage von Wolfdietrich. Untersuchungen über ihre Entstehungsgeschichte, München 1913.
- Hermann Schneider: Einleitung, in: Wolfdietrich. 1. Heft. Der echte Teil des Wolfdietrich der Ambraser Handschrift (Wolfdietrich A), hrsg. von dems., Halle a. d. S. 1931, S. V–XXIX.
- Schneider, Hermann: Germanische Heldensage. 1. Bd., 1. Buch: Deutsche Heldensage, Berlin 1962.
- Schuler-Lang, Larissa: Wildes Erzählen – Erzählen vom Wilden. ›Parzival‹, ›Busant‹ und ›Wolfdietrich D‹, Berlin 2014.
- Schulz, Armin: Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive, hrsg. von Manuel Braun [u. a.], Berlin/Boston 2012.
- Schwibbe, Gudrun: Art. Schlaf, in: Enzyklopädie des Märchens, Bd. 1, Berlin/New York 2007, Sp. 5–10.

- von See, Klaus: Held und Kollektiv, in: ZfdA 122 (1993), S. 1–35.
- Taylor, Archer: Art. Formelmärchen, in: Handwörterbuch des deutschen Märchens, hrsg. unter Mitarbeit zahlreicher Fachgenossen von Lutz Mackensen, Bd. 2, Berlin 1934/1940, S. 164–191.
- Tesnière, Lucien: Grundzüge der strukturalen Syntax, hrsg. und übers. von Ulrich Engel, Stuttgart 1980.
- Uther, Hans-Jörg: Art. Crescentia, in: Enzyklopädie des Märchens, Bd. 3, Berlin/New York 1981, Sp. 167–171.
- Uther, Hans-Jörg: Art. Jungfrau im Turm, in: Enzyklopädie des Märchens, Bd. 7, Berlin/New York 1993, Sp. 791–797.
- Uther, Hans-Jörg: The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography, 3 Bde., Helsinki 2011.
- de Vries, Jan: Die Sage von Wolfdietrich, in: Ders., Kleine Schriften, hrsg. von Klaas Heeroma/Andries Kylstra, Berlin 1965, S. 37–55.
- Wahl Armstrong, Marianne: Rolle und Charakter. Studien zur Menschendarstellung im Nibelungenlied, Göttingen 1979.
- Weber, Gerd Wolfgang: *Sem konungr skyldi*. Heldendichtung und Semiotik. Griechische und germanische heroische Ethik als kollektives Normensystem einer archaischen Kultur, in: Reichert, Hermann/Zimmermann, Günter (Hrsg.): Helden und Heldensage, Wien 1990 (Festschrift Otto Gschwantler; Philologica Germanica 11), S. 447–481.
- Weddige, Hilkert: Heldensage und Stammesgeschichte. Iring und der Untergang des Thüringerreichs in Historiographie und heroischer Dichtung, Tübingen 1989.
- Weitbrecht, Julia: Genealogie und Exorbitanz, in: ZfdA 141 (2012), S. 281–309.
- Wenskus, Reinhard: Stammesbildung und Verfassung. Das Werden der frühmittelalterlichen gentes, Köln/Graz 1961.

### **Anschrift des Autors:**

Prof. Dr. Harald Haferland  
Universität Osnabrück  
Fachbereich 7: Sprach- und Literaturwissenschaft  
Neuer Graben 40  
49074 Osnabrück  
E-Mail: [harald.haferland@uni-osnabrueck.de](mailto:harald.haferland@uni-osnabrueck.de)





*Christian Schneider*

## Textkohärenz und Figurenkonsistenz

### Zur Versöhnungsszene zwischen Kaiser Otto und Herzog Ernst in der mittelalterlich-frühneuzeitlichen ›Herzog Ernst‹-Überlieferung

*Abstract.* Die Schlusszene des ›Herzog Ernst B‹ mit ihrem Widerspruch zwischen Versöhnungsangebot und bereueter Versöhnung ist unterschiedlich gedeutet worden. Die jüngere Forschung sieht in ihr eine kohärente Umsetzung mittelalterlicher ›Spielregeln der Politik‹. Die Überlieferung des 13. bis 16. Jahrhunderts legt allerdings nahe, dass die Szene schon zeitnah als inkohärent motiviert empfunden wurde. Ihre Widersprüchlichkeit erklärt sich aus der Spannung zwischen script-orientierter, mikrostruktureller Szenengestaltung und der szenenübergreifenden, makrostrukturellen Gestaltung des Verhältnisses zwischen Fürsten und Kaiser in der B-Fassung. Die Kategorie der Figur lässt sich demgemäß als Knotenpunkt unterschiedlicher narrativer und semantischer Dynamiken eines Textes konzipieren.

Im Schlussteil des ›Herzog Ernst‹ – jenes vielleicht beliebtesten, sicherlich aber langlebigsten Erzählstoffes, der uns aus dem Mittelalter überliefert ist – wird das Folgende erzählt: Es ist der Heilige Abend. Im Münster zu Bamberg haben sich Kaiser Otto und die Reichsfürsten versammelt, um gemeinsam die Christmette zu feiern. Der Festgottesdienst markiert den Auftakt zu einem Hoftag, und er soll Gelegenheit zur Versöhnung Herzog Ernsts und seiner Begleiter mit Otto und zu ihrer Wiederaufnahme in die Huld des Kaisers geben. So schildert es die B-Fassung des Epos (V. 5845–5917).<sup>1</sup> Spätere Fassungen weichen geringfügig ab, indem sie den Ort des Hoftags

nach Nürnberg verlegen. Aber das ist an dieser Stelle unerheblich. Nicht hingegen die Vorgeschichte der Szene. Zur Erinnerung: Ernst ist durch böswillige Verleumdung um die Huld Kaiser Ottos, seines Stiefvaters, gebracht worden. Er hat seinen Verleumder, einen rheinischen Pfalzgrafen, erschlagen; hat daraufhin, von Otto geächtet, die Heimat verlassen müssen, in einem fabulösen Orient abenteuerreiche Schicksale erlebt, im Heiligen Land gegen die Heiden gekämpft und ist nun ins Reich zurückgekehrt, um das Wohlwollen des Kaisers und sein Herzogtum wiederzugewinnen.

Nach dem bisher Erzählten erwartet man, dass das im Interesse des Kaisers ist: Wochen vor dem Bamberger Hoftag – Ernst hält sich zu diesem Zeitpunkt noch in Jerusalem auf – hat Otto ihm Nachricht senden lassen, *daz er tougenlîche / kæme vür daz rîche* (›Herzog Ernst B‹, V. 5749f.), dass er, Herzog Ernst, also heimlich zu ihm zurückkommen möge.<sup>2</sup> Otto, so heißt es an dieser Stelle, reue es, dass er dem Herzog mit der über ihn verhängten Reichsacht Unrecht getan habe, und er wolle ihm alles wiedergeben, was er ihm genommen habe: *des wære ime wol ze muote* (V. 5741–5756).

Die Szene des weihnachtlichen Gottesdienstes aber wird dann ganz anders erzählt, als man es nach diesen Vorgaben erwarten würde. Erhalten ist die Passage, soweit es die mutmaßlich älteste Stoffbearbeitung von um oder vor 1200 betrifft, nur in der aus den Handschriften a und b rekonstruierten Fassung B des ›Herzog Ernst‹; die drei Fragmente der A-Fassung enthalten sie nicht.<sup>3</sup> Barfuß und im wollenen Gewand (*wullen und barfuoz*), so heißt es in der B-Version, werfen sich die Geächteten dem Kaiser zu Füßen und bitten um seine Gnade (V. 5923–5925). Otto gewährt den Bittstellern seine Huld. Doch weiß er nicht, dass es sich dabei um Herzog Ernst und seine Begleiter handelt. Als er Ernst dann erkennt, bereut er, ihn in seine Huld wiederaufgenommen zu haben, und will die Entscheidung rückgängig machen:

ez gerou in, dô daz geschach.  
als er in erblihte,  
der keiser nider nihte.  
er wolde im niht sprechen zuo.  
(>Herzog Ernst B<, V. 5942–5945)

Dieses Verhalten des Kaisers scheint nun allerdings im Widerspruch zu V. 5748–5750 zu stehen (*dô enbôt im der künic rîch, / daz er tougenliche / kæme vür daz rîche*): Hatte der Kaiser nicht selbst Ernst zur Rückkehr aufgefordert und ihm Versöhnung und Wiedergutmachung angeboten? Die Stelle hat die Forschung immer wieder beschäftigt. Sie sah in diesem »Meinungswechsel« (Ebel 2000, S. 208) eine tatsächliche oder vermeintliche Inkonsistenz, die sie auf verschiedene Weise zu erklären versuchte; ich komme darauf zurück. Doch handelt es sich wirklich um einen »Meinungswechsel« Ottos?

Im Folgenden möchte ich einen neuen Vorschlag zur Deutung dieser oft diskutierten Szene machen und daran einige weitergehende Schlussfolgerungen zum Status der Figur und zum Umgang mit Figurenwidersprüchen in mittelalterlichem Erzählen vom Typ des »Herzog Ernst B« anknüpfen. Meine These zielt darauf, dass wir es hier mit einem Verständnis von Figur zu tun haben, in dem »Figur« nicht als psychologisch und motivational fest konturierte Entität konzipiert ist, sondern als Knotenpunkt unterschiedlicher narrativer und semantischer Dynamiken; von diesen ist die kohärente figurenpsychologische Motivation nur eine. Wie ich anhand der späteren Überlieferung des Herzog-Ernst-Stoffs wahrscheinlich machen möchte, konnte der Widerspruch in der Figur Kaiser Ottos, psychologisch-motivational, schon zeitgenössisch als Diskrepanz empfunden werden. Das deutet darauf hin, dass wir in der Gestaltung des »Herzog Ernst B« nicht auf grundsätzlich andere Kohärenzvorstellungen in Bezug auf erzählte Figuren treffen, sondern auf einen anderen Umgang mit solchen Kohärenzvorstellungen. Beginnen möchte ich mit einigen allgemeineren Überlegungen zum Verhältnis von Figurenwidersprüchlichkeit und Textkohärenz in mittelalterlicher Erzählliteratur, um auf diese Weise die Art des Widerspruchs

in der Figur Kaiser Ottos in der B-Fassung des ›Herzog Ernst‹ genauer zu bestimmen.

## 1. Figurenwidersprüchlichkeit und Textkohärenz

Widersprüchlichkeit ist nicht notwendig ein Risikofaktor für Textkohärenz. Nicht nur können Widersprüche auf der Handlungs- oder zwischen der *histoire*- und *discours*-Ebene eines Textes unter Umständen als intentionale Strategie gedeutet werden, die darauf zielt, Kohärenz gerade zu erzeugen.<sup>4</sup> Auch im Hinblick auf die Kategorie der Figur lassen sich verschiedene Formen der Widersprüchlichkeit denken, die – ohne immer schon ein ästhetisches Konzept darzustellen, das der Kohärenzbildung dient – die Wahrnehmung eines Textes als stimmig oder folgerichtig erzählt nicht stören müssen. Dazu zählen etwa Fälle, in denen die erzählerseitige Charakterisierung einer Figur (z. B. als ›tapfer‹) ihrem erzählten Handeln zu widersprechen scheint, oder solche, in denen Figurenzuschreibungen, die sich wie psychologische Merkmale lesen (z. B. Emotionswörter wie *zornec*, *trûrec*), heutigen Rezipienten wenig plausibel erscheinen. Hier hat die Forschung gezeigt, dass solche Charakterisierungen oder Zuschreibungen oftmals einer stereotypen höfisch-heroischen Beschreibungssprache entsprechen, habituell und/oder durch die jeweilige Handlungssituation bestimmt sind (vgl. am Beispiel des ›Nibelungenlieds‹ Müller 1998, S. 201–248). Sie dürfen daher nicht ohne Weiteres als Inkonsistenz in der Figurendarstellung gewertet werden.

Dasselbe gilt für Fälle, in denen Figuren einander entgegengesetzte Gemütsbewegungen und ihnen entsprechende Handlungen zeigen, wie der junge Parzival, der in der Waldeinsamkeit von Soltâne ein durchaus ambivalentes Verhältnis zu der ihn umgebenden Vogelwelt pflegt, die Vögel einerseits gerne schießt, andererseits ihren Gesang so liebt, dass er über jeden von ihm erlegten Vogel vor Schmerz ganz außer sich gerät (›Parzival‹, 117,30–118,22; dazu Kragl 2019, bes. S. 166f.). Nicht nur ist hier die

Widersprüchlichkeit in Parzivals Verhalten durch den Erzähler mittels einer adversativen Konjunktion (*swenne abr er den vogel erschôz*, 118,7) markiert und damit narrativ eingeeht. Sie spiegelt auch eine entwicklungspsychologisch bemerkenswert genau beobachtete und auch für heutige Begriffe keineswegs anormale psychische Ambivalenz, wie sie (nicht nur) bei Kindern nicht selten ist (vgl. auch die Erzählerbemerkung *als kinden lhte noch geschit*, 118,22).

Schon stärker kohärenzirritierend wirkt es, wenn in Figurenreden den Figuren Positionen und Perspektiven zugeschrieben werden, die ihnen gemäß einem kohärenten, scharf umrissenen Figurenprofil nicht zustehen: sei es, dass in den Figurenreden ein Wissen zur Sprache kommt, das die Figuren eigentlich nicht haben dürften (weil es jenseits ihres intradiegetischen Wahrnehmungshorizontes liegt und/oder weil es sich um ein allenfalls extradiegetisch verfügbares Wissen der Erzählung handelt); sei es, dass Figuren Dinge äußern, die ihnen hinsichtlich der darin ausgesagten Werthaltungen – im Sinne grundlegender Einstellungen, Urteile und Überzeugungen – nicht zukommen. Wenn beispielsweise im ›Wigalois‹ Wirnts von Grafenberg der Gewalttäter und meineidige Mörder Lion seine *untriuwe*] beklagt (V. 10043), dann aber keinerlei Konsequenzen aus seiner (vermeintlichen) Selbsteinsicht zieht, sondern mit Hochmut und Trotz auf die darauffolgende Fehdeankündigung Wigalois' reagiert, dann nehmen heutige Leser das als widersprüchlich wahr. Mittelalterliche Rezipienten könnten es anders gesehen, oder besser vielleicht: gehört haben. Für sie dürfte es einer der gar nicht seltenen Fälle gewesen sein, in denen sich in den Worten der Figur – *owê dir, untriuwen bant, / wie mich dîn gir verleitet hât* (›Wigalois‹, V. 10043f.) – nicht diese selbst, sondern durch sie hindurch moralisierend die Stimme des Erzählers ausspricht, der die ›Stricke der Treulosigkeit‹ beklagt.

Widersprüche in Bezug auf die Figur erweisen sich hier als Folge potentiell durchlässiger Grenzen zwischen den verschiedenen Ebenen der Erzählung, zwischen Handlungs- und Darstellungsebene, zwischen Figuren-

und Erzählerwissen bzw. Figuren- und Erzählerperspektive, die sich wohl am ehesten medial-pragmatisch erklären lassen: nämlich aus der Komposition dieser Texte im Hinblick auf einen Vortragserzähler, der in der Situation des performativen Textvortrags allen Äußerungssubjekten der Erzählung sein Gesicht und seine Stimme leiht, den Figuren ebenso wie demjenigen Subjekt, das den Narrationsakt hervorbringt.

Die drei genannten Konstellationen – Widersprüche zwischen Erzählerzuschreibung und Figurenhandeln, Ambivalenzen im psychologischen Profil einer Figur sowie Widersprüche aufgrund eines metaleptischen Eindringens der Erzählerstimme in die Figurenstimme – stellen typische Erscheinungsweisen von Figurenwidersprüchlichkeit in mittelhochdeutschen Erzähltexten dar. Sie verdanken sich historisch anders gelagerten Konzeptionen von Figur, Figurenpsychologie und auch den spezifischen medial-pragmatischen Bedingungen, in denen Figuren im Akt der Narration Gestalt gewannen. Derartige Diskrepanzen, insbesondere solche »zwischen verwerflichem Figurenhandeln und strahlender ›Schauseite‹, zwischen fataler Handlungsrolle und exzessivem Figurenlob vor allem in laudativen Erzähleräußerungen«, können auch raffiniert eingesetzt und zu einer Poetik des Widerspruchs amalgamiert werden. Am Beispiel Konrads von Würzburg hat das etwa Elisabeth Lienert gezeigt (2018, das Zitat S. 324). Mir scheint, dass in diesem wie auch in anderen Fällen (man denke an Gottfrieds ›Tristan‹) eine ins Artifizuell-Ästhetische gesteigerte grundsätzliche Möglichkeit der Figurengestaltung in mittelalterlichem Erzählen vorliegt.

Gemeinsam ist den genannten Konstellationen, dass die Widersprüche, die sich in ihnen in Bezug auf die Figur ergeben, in irgendeiner Weise markiert erscheinen:<sup>5</sup> durch ausdrückliche Erzähleräußerungen, wie bei Wolfram (*swenne abr*), oder durch die schiere Häufigkeit ihres Vorkommens, die nahelegt, dass es sich bei ihnen nicht um Zufälle oder Irrtümer handelt, und für die man daher mit guten Gründen annehmen darf, dass sie von zeitgenössischen Rezipienten nicht als textuelle Inkohärenzen wahrgenommen wurden.

Etwas anders verhält es sich in dem Fall Kaiser Ottos in der B-Fassung des ›Herzog Ernst‹. Der Widerspruch resultiert hier nicht aus einer Unabgestimmtheit zwischen verschiedenen Erzählebenen, insbesondere zwischen Erzählerrede und Diegese, sondern aus einer mangelnden Folgerichtigkeit im Figurenhandeln, also aus einer echten Unvereinbarkeit auf der Handlungsebene: Otto lädt Ernst ein, dann weist er ihn ab. Zu einem Widerspruch, der die Kohärenz des Textes an dieser Stelle in Frage stellt, wird diese Diskrepanz im Figurenhandeln freilich erst dadurch, dass der Rezipient keine Angaben darüber erhält, wie sie motiviert sein könnte; ja, sie scheint dem Erzähler nicht einmal bewusst zu sein. In diesem Sinne ist der Widerspruch nicht markiert. Er erscheint nicht intentional und darum deuthingsbedürftig: Die Diskrepanz mit der Einladung zur Rückkehr sei nicht zu übersehen und fordere eine Erklärung, so Uwe Meves (1976, S. 157).

Aber stimmt das überhaupt? Meir Sternberg hat in Bezug auf die ›Leer‹- oder ›Unbestimmtheitsstellen‹ eines Textes zwischen *gaps* und *blanks* unterschieden und diese Unterscheidung an das Relevanzkriterium gekoppelt: *gaps* sind demnach relevante Informationslücken (›relevancies‹), *blanks* irrelevante (›irrelevancies‹).<sup>6</sup> Handelt es sich im ›Herzog Ernst‹ vielleicht lediglich um einen *blank*, eine Art irrelevanter Un- oder Unbestimmtheit, die als Inkohärenz und Widerspruch in der Figur des Kaisers sich erst darstellt, wenn man auseinanderliegende Textstellen zusammensieht, und die heutige Interpreten mehr beschäftigt als mittelalterliche Leser oder Hörer (vgl. Glauch 2019, S. 37–40)?

## 2. Kaiser im Widerspruch? Vormoderne und moderne Antworten

Die Frage ist auch darum von Bedeutung, weil die jüngere Forschung zu der Auffassung tendiert, dass an der betreffenden Stelle des ›Herzog Ernst B‹ ein Widerspruch tatsächlich gar nicht vorliegt, der Sinneswandel des Kaisers im Kontext vielmehr gut begründet sei.<sup>7</sup> Auf die in diesem Zusammenhang vorgetragenen Argumente gehe ich später ein. Die Frage: Widerspruch oder



nicht? lässt sich fundierter beantworten, wenn man zunächst einen Blick in die übrige, den frühen Fassungen A und B des ›Herzog Ernst‹ nachgelagerte Überlieferung wirft und fragt, wie die Versöhnungsszene in diesen späteren Stoffbearbeitungen vorbereitet und gestaltet ist (ein Überblick über die verschiedenen Textfassungen bei Behr 1979).

Nicht nur die früheste überlieferte Fassung, der ›Herzog Ernst A‹ aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, fällt dafür aus, sondern auch die Fassung Kl, die vermutlich ins 14. Jahrhundert zu datieren ist, entstehungsgeschichtlich aber vor \*B liegt (vgl. Szklenar/Behr 1981, Sp. 1181; mitediert bei Herweg 2019). Keines der für diese beiden Fassungen erhaltenen Fragmente überliefert die betreffenden Passagen. Von den späteren Texten greife ich vier heraus, um sie mit der B-Fassung, die wohl Anfang des 13. Jahrhunderts verfasst wurde, zu vergleichen: den ›Herzog Ernst D‹, eine Bearbeitung des späteren 13. Jahrhunderts, die die ältere Forschung Ulrich von Etzenbach zuschrieb (eine knappe Diskussion der Verfasserfrage in Rosenfeld 1991, S. XXIV–XXVI); die ins 14. Jahrhundert zu datierende, frühneuhochdeutsche Fassung G, das sogenannte ›Herzog Ernst-Lied (›Herzog Ernst G‹); die lateinische Prosafassung C, wahrscheinlich aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts (›Herzog Ernst C‹); sowie, als spätestes Beispiel, die Frankfurter Prosafassung des 16. Jahrhunderts (›Herzog Ernst Vb‹), die über die Fassung ›Herzog Ernst F‹ auf die lateinische Prosa C zurückgeht (zum Verhältnis der Fassung Vb zu der in den siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts gedruckten deutschen Prosafassung F Flood 1992, S. 11f.).

Der Textvergleich ergibt: Die ganz überwiegende Anzahl der erhaltenen späteren Fassungen des Herzog-Ernst-Stoffs bietet für die beiden Handlungssequenzen, um die es geht, eine von der B-Fassung abweichende Gestaltung. Drei Varianten zeichnen sich dabei ab: Im ›Herzog Ernst D‹ wird die Aufforderung zur Rückkehr ins Reich, anders als in ›Herzog Ernst B‹, nicht Otto, sondern der Königin zugeschrieben. Adelheid, die nicht nur die Gemahlin des Kaisers, sondern auch Ernsts Mutter ist, lässt ihrem Sohn

aus erster Ehe einen Brief nach Jerusalem schreiben, in dem sie ihn inständig ersucht,

dich, sun, und dīne man,  
swaz du der lebendic hâst,  
daz ir mir sorglichen last  
ringet und widerkomet.

(>Herzog Ernst D<, V. 5176–5179)

Davon, dass eine Rückkehr der Exilanten auch in Ottos Sinne ist, spricht der Brief nicht. Adelheid versichert ihrem Sohn lediglich, die Reichsfürsten hätten ihm vollständig verziehen, was er ihnen angetan habe, und verwendeten sich für ihn beim Kaiser, indem sie diesen bäten, dass *mîn hêrre lâze sînen haz / und sînen zorn ûf dich verkiese / und dich niht alsô verliese* (V. 5186–5188). Die Versöhnungsszene des Bamberger Hoftags wird dann so wie in der B-Fassung erzählt: Ernst fällt Otto zu Füßen, bekennt, er habe wider ihn gehandelt und bittet um Vergebung. Der Kaiser gewährt die Vergebung, hebt Ernst an der Hand auf, erkennt ihn und bereut die Wiederaufnahme des Herzogs in seine Huld (*ez was im grôz ungemach, / daz er dem ellenden man / sîne frîuntschaft het getân*, V. 5474–5476). Die Hoftagsszene erscheint in dieser Redaktion aber schlüssiger motiviert, da der ablehnenden Reaktion des Kaisers keine Einladung seinerseits vorangegangen ist.

In der lateinischen Prosa C, der – wahrscheinlich im 15. Jahrhundert entstandenen – Prosafassung F (der die C-Prosa als Übersetzungsgrundlage diente) sowie der Frankfurter Prosafassung Vb werden Ernst und sein Vertrauter, Graf Wetzel, nicht eingeladen, weder von Otto noch von Adelheid, sondern sie kehren aus eigenem Entschluss ins Reich zurück. In der Frankfurter Prosafassung liest sich das so: Ernst bittet Wetzel, mit dem er sich seit acht Tagen in Rom aufhält, um Rat, wie sie die Rückkehr anstellen könnten, *denn mein Vatter wirdt seinen grimmigen zorn vber mich nit von jm gelassen haben / das du doch wol weißt* (>Herzog Ernst Vb<, S. 146, Z. 9f.). Der Graf weiß von einem zu Nürnberg angesetzten Reichstag und empfiehlt, *das wir bald da hin komen / so wöllen wir unsere Leut heimlich*

*auff einem wagen lassen hinein führen / damit der Keiser vnser zukunfft nicht gewar wird* (S. 146, Z. 17–19). Auffällig ist, abgesehen von der an frühneuzeitliche Verhältnisse angepassten Verlagerung der Fürstenversammlung von Bamberg nach Nürnberg, die wiederholte Betonung der Heimlichkeit der Rückkehr (etwa auch S. 148, Z. 2f.). In der C-Fassung heißt es, Ernst habe sich mit den Seinen ›heimlich in der abendlichen Dämmerung der vorgenannten Stadt [Nürnberg, C. S.] angenähert‹ (*oculte in vespertino crepusculo urbem predictam subiit*, S. 373, Z. 13–14). Die Fassung F übersetzt: *und koment baid in die obgenanten stat Nürnberg, do es iez vast aubent und dunckel was, und hetten sich gar wol verpunden, das sie niemant mocht erkennen* (›Herzog Ernst F‹, S. 296, Z. 13–15). Anders als im ›Herzog Ernst B‹ gemäß der Handschrift b entspricht die Heimlichkeit der Rückkehr in diesen Fassungen allerdings nicht kaiserlichem Auftrag, sondern dient dem Zweck, den fortbestehenden *grimmigen zorn* (›Herzog Ernst Vb‹, S. 146, Z. 9) Ottos zu meiden. Dieser tritt denn in der Versöhnungsszene auf dem Reichstag – die im Wesentlichen wieder wie in B gestaltet ist – ein: *vnd entferbet sich sehr in seinem Angesicht vor zorn* (›Herzog Ernst Vb‹, S. 153, Z. 32f.); er erscheint durch die fehlende Einladung zur Rückkehr aber nicht widersprüchlich.

Eine dritte Variante bietet die strophische Fassung des ›Herzog Ernst G‹. In dieser sendet Ernst dem Kaiser – hier nicht Otto, sondern Friedrich (Barbarossa) – noch aus Jerusalem zwei edle Rubine (*zwen edeln karfunckelstein*, 80,13). Der Kaiser nimmt ihn daraufhin aus der Acht, fügt aber hinzu, dass er ihn zeit seines Lebens nicht mehr sehen wolle:

So thû ich in auß meiner acht  
 Gen im auff frides orden  
 Vnd das mag doch nit abegan  
 Die weil ich das leben mag han  
 So wil ich in nit sehen an.  
 (›Herzog Ernst G‹, 82,9–13)

Dennoch vermacht er ihm in einem gesiegelten Brief das Kaisertum (*So wil ich im nach meinem tod / Das kaysers thumb auff geben*, 83,9f.), das Ernst, als der Kaiser einige Zeit später stirbt, auch übernimmt. Die Versöhnungsszene auf dem Hof- bzw. Reichstag entfällt in dieser Fassung.

Die nach dem ›Herzog Ernst B‹ entstandenen deutschen und lateinischen Stoffbearbeitungen wandeln also, bei unterschiedlicher Gestaltung im Einzelnen, die Geschichte in einer Weise ab, die den Widerspruch, der sich in der B-Fassung in Bezug auf die Figur Kaiser Ottos ergibt, beseitigt. Eine Ausnahme stellen lediglich Odos von Magdeburg Hexametererepos ›Ernestus‹ (›Herzog Ernst E‹, um 1212/1218) sowie die Erfurter Prosa Erf (ebenfalls frühes 13. Jahrhundert) dar. Diese beiden lateinischen Bearbeitungen teilen mit B den »gedanklichen Bruch« (so Klein 2000, S. XLVI) zwischen Ernsts Rückruf durch den Kaiser und der verweigerten Vergebung bei den Weihnachtsfeierlichkeiten im Bamberger Dom.<sup>8</sup>

Wie ist dieser Befund zu bewerten? Eindeutig beantworten ließe sich die Frage nur, wenn man nachweisen könnte, dass die späteren Fassungen mit ihrer unterschiedlichen Motivierung der Versöhnungsszene alle ihren Ausgangspunkt in der in B überlieferten Version hatten. Doch wird sich das Verhältnis, in dem die überlieferten Texte zueinander stehen, kaum je zweifelsfrei bestimmen lassen. Was in der Forschung als gesichert gilt, kann man in vier Punkten zusammenfassen (vgl. Szklenar/Behr 1981, Sp. 1174f.). Erstens: Basis der lateinischen Adaptationen des Herzog-Ernst-Stoffs ist die deutschsprachige Überlieferung, nicht umgekehrt. Zweitens: Die drei lateinischen Versionen – neben C noch die Fassungen E und Erf – entstanden in zeitlicher Nähe zu den deutschen Verstexten ABD. Drittens: Die gesamte Überlieferung gründet letztlich im ›Herzog Ernst A‹, dessen verlorener Bestand relativ zuverlässig durch die Erfurter Prosa bezeugt ist (Herweg 2019, S. 582). Viertens: Die spätere deutschsprachige Prosa- und ›Volksbuch‹-Tradition nimmt ihren Ausgang allesamt von C.

Für die drei Varianten in der Motivierung und Gestaltung der Versöhnungsszene und ihr Verhältnis zur B-Fassung lässt sich der Stand der

Forschung etwa so resümieren: Der ›Herzog Ernst D‹, vollständig überliefert in der Gothaer Handschrift g, steht – wo er mit A und B vergleichbar ist – meist näher an A, zeigt aber öfters auch Gemeinsamkeit mit B (gegen A). Eine enge Beziehung zu B ist deutlich, Franz Ahlgrimm vermutete eine gemeinsame Vorlage für die Überlieferungsträger der B-Fassung – die Handschriften a, b – und die Handschrift g (1890, S. 11–14). Eine indirekte Abhängigkeit besteht in jedem Fall.

Im Hinblick auf die C-Prosa hat Thomas Ehlen im Anschluss an Paul Lehmann gezeigt, dass den erhaltenen lateinischen Bearbeitungen eine gemeinsame lateinische Quelle zugrunde liegt, deren volkssprachliche Vorlage zwar nicht konkretisierbar sei; aus chronologischen Gründen kämen aber nur die erhaltenen Fassungen A und/oder B infrage (Ehlen 1996, S. 96). In diesem Zusammenhang wird das Vorkommen von Motivkorrespondenzen wie etwa der Betonung der Heimlichkeit der Rückkehr Ernsts und Wetzels als zusätzliches Indiz einer, wenn auch nicht notwendig direkten, Abhängigkeit zu werten sein. Und für die G-Fassung schließlich wird ebenfalls angenommen, dass sie an die B-Redaktion anschließt (Szklenar/Behr 1981, Sp. 1174).

Vor diesem Hintergrund dürfte – trotz unsicherer Genealogie der Fassungen im Einzelnen – die Annahme einige Plausibilität haben, dass die in späteren Bearbeitungen fassbaren Varianten eine Reaktion auf die im ›Herzog Ernst B‹ überlieferte Version der Versöhnungsszene und ihre Motivierung darstellen. Die späteren Bearbeiter hätten also an dieser Stelle in der B-Fassung einen Widerspruch in Bezug auf das Verhalten des Kaisers festgestellt und, um diesen zu tilgen, geändert. Möglicherweise hat das mit der Tendenz zu höheren Kohärenzanforderungen auf der Handlungsebene zu tun, die sich in frühneuzeitlichen Erzähltexten generell feststellen lässt (Lienert 2019b, S. 15). Man kann die spätmittelalterlich-frühneuzeitliche Überlieferung zumindest als Hinweis darauf lesen, dass schon zeitgenössische oder zeitnahe Rezipienten – sowohl die C- als auch die D-Version entstanden wahrscheinlich in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts – die

beiden Textstellen, wie sie die B-Fassung (und vermutlich schon die A-Fassung) des ›Herzog Ernst‹ bot, durchaus zueinander in Bezug setzten und dass sie die dann sich ergebende Inkohärenz erklärungsbedürftig fanden.

Offenbar sahen der oder die Bearbeiter der B-Fassung hier aber kein Problem. Entweder die Spannung zwischen den beiden Stellen war ihnen nicht bewusst, oder sie war ihnen bewusst, und dann hätten sie sie entweder beabsichtigt oder aber sozusagen billigend in Kauf genommen. Dass sie die Inkohärenz nicht bemerkten, ist sicher nicht ausgeschlossen. Dagegen spricht aber, dass, wie gezeigt, spätere Bearbeitungen des Stoffs sie allesamt tilgen – unauffällig war sie nicht. Sollten der oder die B-Verfasser die Inkohärenz also intendiert haben, etwa im Sinne eines bewusst gesetzten Signals der psychischen Ambivalenz in der Figur des Kaisers, dann wären sie in ihrem Gestaltungsanliegen gründlich missverstanden worden. Am wahrscheinlichsten scheint mir die dritte Möglichkeit zu sein: die der ›billigenden Inkaufnahme‹. Ich halte sie aus historisch-narratologischer Sicht auch für die interessanteste, weil sie etwas über den mittelalterlichen Umgang mit bestimmten Kohärenzvorstellungen und über die Möglichkeiten und Bedingungen der Konzeption erzählter Figuren auszusagen vermag.

In der Forschung neigen vor allem die Verfechter einer textgenetischen Erklärung zu der Auffassung, dass es sich bei dem Widerspruch in der B-Fassung zwischen V. 5748–5755 (der Kaiser fordert Ernst zur Rückkehr auf und verspricht ihm Gnade) und V. 5942–5945 (der Kaiser sucht die Begnadigung zurückzunehmen) um einen unbeabsichtigten handelt. So sah Manfred Hellmann die Diskrepanz als Ausdruck verschiedener Überlieferungsschichten im ›Herzog Ernst‹:

Dem in höchstem Ruhme strahlenden und – wenn auch nicht streng rechtlich, so doch moralisch – in jeder Weise bewährten und gerechtfertigten Fürsten will der Kaiser Otto der vorliegenden Fassungen die Heimkehr nicht versagen; dem Mörder seines Blutsverwandten verweigert der König einer früheren Stufe des Ernstepos die Begnadigung fast doch noch. (Hellmann 1969, S. 108)

Auch Bernhard Sowinski vermutete im Nachwort seiner Ausgabe »eine[] ursprünglich andere[] Gestaltung«: »Dieser Widerspruch muß nicht auf einem Zwiespalt in der Darstellung Kaiser Ottos beruhen. Er kann auch durch die Einfügung des Abenteuerteils in eine ursprüngliche Ächtermäre erfolgt sein« (Sowinski 1970, S. 420).

Prinzipiell auszuschließen ist dieses textgenetische Argument nicht. Es bedürfte aber einer weitergehenden Begründung, denn die Widersprüchlichkeit der Aussagen des Kaisers hat mit der nachträglichen Einfügung eines Mittelteils nicht unmittelbar zu tun: Irgendeine Fluchtgeschichte, in ein Waldgebirge oder ins Ausland, muss in einer ursprünglichen Verbannendichtung ja in jedem Fall enthalten gewesen sein, und warum sollte nicht auch sie schon eine Aufforderung des Verbannten zur Rückkehr und ein Versöhnungsangebot enthalten haben?

Die Mehrzahl der Interpreten tendiert denn auch, soweit ich sehe, zu Erklärungen, die mehr oder weniger voraussetzen, dass der Widerspruch ein wissentlicher ist. Eine psychologische Deutung schlug dabei erstmals Clemens Heselhaus in einer gattungs- und gestaltgeschichtlich interessierten Untersuchung aus dem Jahr 1942 vor:

Man kann diesen Widerspruch psychologisch erklären: Ernst wagt es nicht, dem Kaiser auf seine bloße Versöhnungsentbietetung hin gegenüberzutreten, und die Zukunft gibt ihm recht. Aber auch der Kaiser fühlt wieder seinen alten Zorn, da er den Mann vor sich sieht, der ihm solange getrotzt hatte. Beides stimmt gut zu dem machtsüchtigen und jähzornigen Charakter des Kaisers Otte. (Heselhaus 1942, S. 178)

Indem diese Deutung in dem »höfische[n] Versgedicht« (ebd., S. 170) des ›Herzog Ernst B‹ zwar impliziert sei, aber nicht ausdrücklich formuliert werde, unterscheide sich diese frühe Fassung von dem späteren Prosaroman – Heselhaus meint die ›Volksbuch‹-Fassung des ›Herzog Ernst‹ –, der Sprunghaftigkeit zu vermeiden suche und an die Stelle einer »lockere[n] Reihung der Geschehnisse« ihre »logisch-kausale und durchdachte Verknüpfung« setze (ebd., S. 178f.).

Wolfgang Harms setzte in den 1960er-Jahren die Reihe psychologischer Interpretationen fort, allerdings nicht im Rahmen einer formgeschichtlichen Argumentation, sondern indem er das Verhalten des Kaisers in der Domszene als Folge einer doppelten Besetzung des Konflikts zwischen Ernst und Otto analysierte. Dieser sei sowohl ein Vater-Sohn-Konflikt als auch ein vasallitischer zwischen Kaiser und Herzog. In der Erkennungsszene überblendeten sich die beiden ›Komplexe‹:

Das Gewähren der Gnade gilt scheinbar dem Unerkannten, in Wahrheit aber wird es dem verborgen zugrundeliegenden Verhältnis zwischen Kaiser und Herzog – vielleicht auch noch: zwischen Vater und Sohn – gerecht. Der darauffolgende Versuch, die Gnade wieder zu entziehen, gilt dem mit Sinnen Erkannten, jetzt aber in seinem Wesen als treuer Vasall Verkannten. (Harms 1963, S. 94)

Auch Siegfried Jäger versuchte 1968 den Widerspruch letztlich psychologisch zu erläutern, indem er von einer Spaltung der Identität des Kaisers in Person und Amtsträger ausgeht und annimmt, dass Otto einmal – bei der Einladung zur Rückkehr – als Person, das andere Mal – bei dem Weihnachtsgottesdienst in Bamberg – als öffentliche Persönlichkeit und Amtsträger handelt: »Als Person hat Otto seinem Stiefsohn längst verziehen; er bittet ihn, *tougenliche* vor das Reich zu kommen (Z 5749–50); als Vertreter des Amtes, als das *rîche* selbst, kann er so schnell nicht verzeihen« (Jäger 1968, S. 218).

Kai-Peter Ebel wiederum spricht in seinem Aufsatz aus dem Jahr 2000 zwar, wie eingangs zitiert, von einem »Meinungswechsel« des Kaisers. Im Übrigen aber sieht er von figurenpsychologischen Erwägungen ab und versucht auf andere Weise zu zeigen, dass kein widersprüchlicher, sondern vielmehr ein »kohärenter Epenschluß« vorliegt (Ebel 2000, S. 208; dem folgend Herweg 2019, S. 566f.). Dazu betrachtet Ebel Ottos Handeln, Anregungen Gerd Althoffs aufnehmend, vor dem Hintergrund des Regelwerks der *deditio*, das in der Schlusszene auf dem Hoftag aufgenommen werde. Demgemäß sei der öffentliche Teil einer *deditio*, also das Ritual der



Unterwerfung *coram publico*, in der Realität fürstlichen Herrschaftshandelns im Mittelalter eine reine Inszenierung gewesen. Diesem Staatsakt, zum Beispiel an Hoftagen zu hohen kirchlichen Feiertagen, hätten geheime Verhandlungen vorausgehen, in denen beide Seiten detailliert die Bedingungen für die Wiederaufnahme des Vasallen in die Huld des Herrschers aushandelten. Indem im ›Herzog Ernst B‹ diese »unabdingbaren Vorverhandlungen« über Gegenleistungen, die Otto für die anstehende *deditio* verlangen könne, ausblieben, sei die Verweigerungshaltung des Kaisers völlig verständlich (Ebel 2000, S. 209; ähnlich Neudeck 2003, S. 152–155). Ebel räumt allerdings ein, dass bei dieser Erklärung immer noch unklar bleibt, »warum der Umweg zum Ziel führt, die Huld zu erlisten« (ebd., S. 210). Er deutet den Umstand, dass das rechtsgültige Regelwerk der *deditio* in der Schlusszene des ›Herzog Ernst‹ zu Ernsts Gunsten überwunden werden kann, als Hinweis auf die Legitimation des Helden durch übergeordnetes, göttliches Recht und damit im Sinne Althoffs als ein literarisches Spiel mit den Spielregeln fürstlichen Herrschaftshandelns (Ebel 2000, S. 210f.).

So weiterführend der Hinweis auf die Rolle des *deditio*-Regelwerks in der Versöhnungsszene des Epos ist, scheint mir das Hauptproblem von Ebels Deutung darin zu bestehen, dass sie die Dichtung wie einen realhistorischen Zusammenhang begreift und dabei (weitgehend) außer Acht lässt, dass es sich um ein Erzählwerk handelt, um die narrative Darstellung einer Geschichte, die so, aber auch ganz anders hätte erzählt werden können. Warum wird die Versöhnung zwischen dem Kaiser und seinem Herzog, nachdem der Text an beider Versöhnungsbereitschaft keinen Zweifel gelassen hat, so umständlich erzählt? Warum etwa werden die von Ebel vermissten Vorverhandlungen für eine *deditio* nicht erzählt? Warum bleibt der Kaiser von den Vorbereitungen für die *deditio* ausgeschlossen und muss überlistet werden? Warum wird erzählt, der Kaiser bereue die Versöhnung und wolle sie rückgängig machen, erst recht wenn, wie Corinna Dörrich hervorhebt, dem Ritual in der mittelalterlichen Vorstellung schon an sich,

allein aufgrund seines öffentlichen Vollzugs und unabhängig von der Identität des Begnadigten, Wirksamkeit zukam (Dörrich 2002, S. 117f.)? Das alles hätte auch anders erzählt werden können. Dass dies nicht geschieht, der ›Herzog Ernst‹ die Versöhnung zwischen Otto und Ernst vielmehr so erzählt, wie er sie erzählt, lässt sich aus den rituell-kommunikativen ›Spielregeln‹ historischen Herrschaftshandelns allein nicht erklären. Insofern wird man an dem Befund einer syntagmatisch wenig kohärenten Motivierung der Schlusszene in der B-Fassung festhalten müssen,<sup>9</sup> und, wie gezeigt, liefert die spätere Überlieferung einen deutlichen Beleg, dass diese Wahrnehmung keineswegs einer anachronistischen Rückprojektion moderner Kohärenzvorstellungen geschuldet ist. Statt die Inkohärenz aus der Textgenese zu erklären oder sie hinwegzuinterpretieren – sei es durch figurenpsychologische, sei es durch (ausschließlich) politisch-kommunikationshistorische Erwägungen –, schlage ich vor, die eigenartige Szene und den in ihr enthaltenen Widerspruch in der Figur Kaiser Ottos vor dem Hintergrund der verschiedenen semantischen und narrativen Dynamiken zu sehen, die in dem Text wirken.<sup>10</sup>

### 3. Konkurrierende Dynamiken: Die Versöhnungsszene in der B-Fassung des ›Herzog Ernst‹

Dazu sei vorausgeschickt, dass die Änderungen, die sich in den spätmittelalterlich-frühneuzeitlichen Fassungen des ›Herzog Ernst‹ beobachten lassen, allesamt nicht an der Schlusszene ansetzen, sondern an der ersten Stelle eingreifen, indem sie die in der B-Fassung erzählte Einladung Ottos an Ernst tilgen. Die späteren Versionen reagieren damit offenbar auf das Ende. Ich stelle mir vor, dass dieses Ende, mit dem überlisteten Kaiser, in der Überlieferung bereits zu einer so prägnanten ›Erzählikone‹ verfestigt war, dass man hier nur schwer eingreifen konnte, wenn man den Widerspruch in der Figur Ottos auflösen wollte.<sup>11</sup>

Also motivierten die späteren Bearbeiter, gewissermaßen retroaktiv oder ›von hinten‹ her, die Rückkehr Ernsts und Wetzels ins Reich neu und anders als in der B-Fassung. Für den oder die Gestalter der B-Version hingegen muss sich die Situation anders dargestellt haben. Sie verfahren von vorne nach hinten. Offenkundig war es ihnen ein Anliegen, im Zusammenhang mit Ernsts Rückkehr – und im Sinne einer positiven Charakteristik des Kaisers – Otto als versöhnungsbereit darzustellen, um am Ende dann doch eine Schlusszene zu komponieren, die diesem Anliegen zu widersprechen scheint. Warum, und was lässt sich daraus für die Frage nach dem Verhältnis von Figurenkonsistenz und Textkohärenz in mittelalterlichem Erzählen lernen?

Geschildert werden soll am Ende eine Versöhnung zwischen dem geächteten Herzog und seinen Begleitern und dem Kaiser. Dafür gibt es im zeremonialpolitischen Repertoire des Mittelalters ein Regelwerk: eben die *deditio*, einen öffentlich inszenierten, rituellen Unterwerfungsakt, den Gerd Althoff so beschrieben hat: »Barfuß und im Büßergewand wirft sich ein Konfliktgegner dem anderen zu Füßen, ergibt sich auf Gnade oder Ungnade, indem er sein Schicksal der Willkür des Gegners anheimstellt« (Althoff 1997, S. 100f.). Bei einem Herrscher-Untertan-Verhältnis entsteht daraus auf Seiten des Herrschers die Verpflichtung, den Vasallen wieder in seine Huld aufzunehmen, wenn dieser eine angemessene Genugtuung (*satisfactio*, *compositio*) zu leisten verspricht (Ebel 2000, S. 196). Die Regeln der *deditio* stellen ein Script für die Aussöhnung zwischen Herrscher und Vasall bereit. Mit dem Script-Begriff meine ich in diesem Zusammenhang ›Drehbücher‹ für Situationen und Handlungs- bzw. Geschehensabläufe ganz kleiner Ordnung. Sie beziehen sich auf allgemein kulturell und/oder alltagsweltlich geprägte Vorstellungen davon, wie bestimmte Situationen aussehen und wie sie ablaufen. Wie die Forschung verschiedentlich festgestellt hat, folgt die Darstellung der Unterwerfung Herzog Ernsts und seiner Begleiter – zunächst – genau diesem Drehbuch der *deditio*.

Erzählt werden soll im ›Herzog Ernst B‹ aber zugleich das Gegenteil einer Unterwerfung, eine Nichtunterwerfung. Wieso das, und, vor allem, was soll das heißen? Zu Anfang des Abschnitts, noch bevor von dem Geschehen während des Weihnachtsgottesdienstes im Bamberger Münster erzählt wird, bittet die Königin die anwesenden Fürsten, sich bei dem Kaiser für den Geächteten zu verwenden: Sie möchten ihn, den Kaiser, Gott zu liebe darum ersuchen, dass er Ernst *lieze sine hulde / und ime vergæbe sine schulde* (V. 5897f.), dass er ihm also seine Huld wieder schenke und ihm seine Schuld vergebe. Das versprechen die Fürsten der Königin:

dô gelobeten sie der künigin,  
daz sie sich durch den werden degen  
wolden alles des vergeben  
gewaldes des sie mohten hân.  
er müese im die hulde lân  
oder verzîhen vil übellich.

(›Herzog Ernst B‹, V. 5900–5905)

Diese Eröffnung der Schlusszene, insbesondere die Ankündigung der Fürsten, sich mit aller ihnen zu Gebote stehenden *gewalt* – im Sinne von Machtmitteln und Einflussmöglichkeiten – beim Kaiser für Ernst verwenden zu wollen, hat im Text eine Vorgeschichte, nämlich in dem, was der Text über das Verhältnis zwischen Reichsfürsten und Kaiser erzählt.

Die Forschung hat mit Recht darauf hingewiesen, dass schon beim ersten Versuch der Fürsten, zwischen Ernst und Otto zu vermitteln (›Herzog Ernst B‹, V. 1105–1185) – im ersten Teil, vor der Orientreise – ein Machtkampf zwischen Kaiser und Reichsfürstenschaft deutlich wird (dazu Ebel 2000, S. 197f.). Dabei geht es einerseits um fürstliche Partizipations- und Mitspracheansprüche in einer Sache, die, wie die Verhängung bzw. Aufhebung einer Reichsacht, eine wichtige Reichsangelegenheit war, und der Text spiegelt diesbezüglich durchaus, was mittelalterlicher Rechts- und Herrschaftspraxis entsprach.<sup>12</sup> Andererseits spielt im Hinblick auf den Machtkampf zwischen dem Kaiser und den Reichsfürsten die Logik des Verhält-

nisses zwischen Ernst und seinen Standesgenossen eine wesentliche Rolle: So machen die Fürsten bei ihrem ersten Vermittlungsversuch dem Kaiser ein gemeinsames *compositio*-Angebot und bestätigen dadurch ihr enges Bündnis mit Ernst. ›Was er auch gegen Euch getan hat, / wollen wir ihm büßen helfen‹ (*swaz er wider iuch getân hât, / daz wellen wir im helfen bûezen*, V. 1132f.), sagen sie, und: ›Für alles, was Ihr von ihm noch zu fordern habt, / wollen wir für ihn bürgen‹ (*swes ir von im niht welt entwesen, / des wellen wir vür in bürge wesen*, V. 1155f.; Übers. C. S.).

In der Leithandschrift a, von der der Text in den Ausgaben von Karl Bartsch, Bernhard Sowinski und Mathias Herweg an dieser Stelle abweicht, wird der Standpunkt der Fürsten in dem Konflikt zwischen Ernst und Otto sogar noch schärfer formuliert, indem sie dem Kaiser drohen, das Bündnis mit ihm zu beenden, falls er über Ernsts *deditio* nur nach eigenem Willen entscheide:

Des lat yn zu busze stan  
Nûr wye ir selb welt:  
Das wyr dienstlich syn verselt  
Gen uch nymmer mere  
(Hs. a, fol. 272<sup>vb</sup>)<sup>13</sup>

Bartsch, dessen kritischem Text die Ausgabe von Sowinski folgt, und neuerdings auch Herweg korrigieren die Leithandschrift an dieser Stelle und schreiben *yimmer* bzw. *iemer* statt *nymmer*; ›Herzog Ernst B‹, V. 1144f. lauten bei Herweg: *daz wir dienstlich sîn verselt / gên iuch iemer mêre*.

Die Fürsten stehen also zunächst – das heißt bis sie sich, nach dem Tod des Pfalzgrafen, auf einem Hoftag der Ächtung des Herzogs anschließen und zur Exekution der Acht verpflichten – auf Ernsts Seite, und so tun sie es in der Versöhnungsszene. Dabei kann das Verhältnis zwischen Ernst und den Fürsten, seiner Logik nach, als eines der ›Vertretung‹ beschrieben werden in dem Sinne, den Harald Haferland und Armin Schulz dem Begriff gegeben haben: Die Fürsten fungieren und agieren als Stellvertreter Ernsts in einer Weise, die sie ihm metonymisch verbunden erscheinen lässt, so dass

mit dem einen auch die anderen getroffen sind (vgl. etwa Haferland/Schulz 2010). Ein deutliches Bewusstsein dafür wird im Text auch ausgesprochen, und zwar seitens des Kaisers, wenn er, ebenfalls im ersten Teil, sagt, dass Ernst, indem er den Pfalzgrafen erschlagen habe, auch sie, die Fürsten entehrt habe:

helde, lât iu wesen zorn  
daz er iuch und daz rîche  
sô rehte lasterliche  
beide iu allen hât geschant.  
(>Herzog Ernst B<, V. 1414–1417)

Für die Schlusszene bedeutet das metonymische Verhältnis zwischen Ernst und den Fürsten freilich auch, dass der Konflikt zwischen dem Herzog und Otto, seiner tieferen Bedeutung nach, den Machtkampf zwischen Kaiser und Reichsfürsten spiegelt.

Der Text lässt mithin eine Gestaltungsabsicht und eine ihr entsprechende semantische Dynamik erkennen, die darauf zielt, das Gegenteil einer Unterwerfung zu zeigen. Darauf weist nicht nur die kompositorische Anlage der Schlusszene, sondern auch die Darstellung des Verhältnisses zwischen Fürsten und Kaiser im Anfangsteil, vor den Orientabenteuern Ernsts, hin. Wenn das aber so ist, dann ergibt sich ein quasi unlösbarer Konflikt. Wie kann man Unterwerfung und Nichtunterwerfung zugleich zeigen? Das Script der *deditio* sieht nur die Unterwerfung vor. Es kann aber – und das scheint mir für diese Art eines an prototypischen Handlungsmustern orientierten Erzählens charakteristisch – zugleich nicht ausgelassen werden, weil es die rituelle Form für die Sache bereitstellt, um die es geht: hier die Aufhebung einer Reichsacht. Es konfligieren also die szenenbezogene, mikrostrukturelle Logik des Scripts und die szenenübergreifende, makrostrukturelle Logik in der Gestaltung des Verhältnisses zwischen Fürsten und Kaiser in dem Text – eine Logik, die zu Beginn der Szene durch die Wiedergabe des Gesprächs zwischen Königin und Fürsten auch noch einmal ins Bewusstsein gerufen wird. Aufgrund dieser paradoxen Anlage der Schluss-

szene muss die Position des Kaisers umgeschrieben werden. Indem der Kaiser, den Spielregeln der *deditio* gemäß, seine Huld gewährt, dabei aber, anders als die Fürsten, nicht weiß, wer die Bittsteller sind, wird erzählerisch die Möglichkeit geboten, die *gewalt* der Fürsten zu zeigen: Nachdem Otto den Herzog nämlich erkannt hat und dazu ansetzt, seine Entscheidung zu revidieren, sind es die Fürsten, die in direkter Rede zu Wort kommen und an Otto appellieren, das einmal Gewährte nicht wieder zurückzunehmen; er mache sich sonst selbst zum Gespött (V. 5946–5953). *nû ez iuch herren dunket quot*, antwortet der Kaiser,

und ir sîn genâde wellet hân,  
sô wil ich mînen zorn lân,  
sô wil ich im iemer wesen holt.

(>Herzog Ernst B<, V. 5954–5957)

Auffällig an dieser Antwort ist, dass Otto nicht auf die Aussicht hin, sich Spott auszusetzen, einlenkt, sondern weil die Fürsten es so wollen: ›wenn ihr seine Begnadigung wollt‹ (V. 5955, Übers. C. S.). Es geht also wesentlich – und ganz im Sinne des entsprechenden Erzählinteresses – um die Berücksichtigung fürstlicher Partizipations- und Mitspracheansprüche. Augenfälliger als indem man erzählt, wie die Fürsten den Kaiser von etwas überzeugen, was dieser – zunächst – nicht will, können diese nicht vorgeführt werden.<sup>14</sup>

Die Versöhnungsszene am Schluss des Epos zielt also weder auf die Darstellung eines »Meinungswechsels« Ottos noch allein auf eine burleske »Lust an der List« (vgl. Warning 2003). Die List der Fürsten und der Königin ist vielmehr die einzige Möglichkeit der Vermittlung zweier an sich unvermittelbarer Logiken: der Logik des Scripts – mikrostrukturell, dem Muster der *deditio* verpflichtet – und der makrostrukturellen Logik des Kaiser-Fürsten-Narrativs. Sie ist die Stelle, an der sich zwei unterschiedliche Handlungslogiken wie in einem Knotenpunkt kreuzen, und der narrative Mechanismus, die zwischen ihnen bestehende Spannung aufzuheben.<sup>15</sup> Das Ergebnis ist eine Szene, die gar nicht drehbuchgemäß erzählt anmutet,

deren narrative und semantische Dynamik aber für sich je konsistenten Motivationen folgt. Diese sind funktional auf die einzelne Szene bezogen – auf das, was gezeigt bzw. zueinander vermittelt werden soll – und ergeben dementsprechend nur von ihr her Sinn. Den motivationalen Widerspruch zwischen V. 5748–5755 (Otto verspricht Ernst Versöhnung und Wiedergutmachung) und V. 5942–5945 (Otto will die Versöhnung zurücknehmen) hebt das nicht auf. Aber offenbar geht es darum auch gar nicht. Offenbar folgt die Schlusszene des ›Herzog Ernst B‹ einer Erzähllogik, der psychologisch-figuresbezogene Kohärenzprinzipien nachrangig sind und die stattdessen solchen den Vorrang gibt, die durch Schemata, prototypische Verläufe oder anderweitig präformierte Handlungserwartungen unterschiedlicher Reichweite bestimmt sind.

Es versteht sich beinahe von selbst, dass vor diesem Hintergrund auch die in der Forschung immer wieder thematisierte Schuldfrage – bei wem liegt die Hauptschuld für den Konflikt: bei Ernst, der doch moralische Tugend, insbesondere *triuwe*, beweist (so etwa Schulz 1998), oder bei Otto, den doch politische Notwendigkeiten zu seinem Handeln zwingen und den Konflikt zu einem tragischen machen (so u. a. Behr 2007)? – wenig Sinn ergibt.<sup>16</sup> Es ist zwar richtig, dass, wie vor allem Otto Neudeck herausgearbeitet hat, im mittelalterlichen Erzählen von Kaiser Otto unterschiedliche Tendenzen vorherrschen: Während die – überwiegend lateinische – Historiographie zwischen dem 10. und 13. Jahrhundert Kaiser Otto I. zum Idealbild eines christlichen *rex iustus et pacificus* zu stilisieren neigt (Neudeck 2003, v. a. S. 75–96), sind es gerade volkssprachliche Texte, die am beginnenden 13. Jahrhundert ein ambivalenteres Bild der Figur zeichnen. Etwa im ›Guoten Gêhart‹ des Rudolf von Ems, wo Otto »als unreflektiert-selbstgefälliger Sünder« erscheine, »der von Gott für die Stiftung des Bistums Magdeburg einen Platz im Himmel einfordert«; oder in Konrads von Würzburg ›Heinrich von Kempten‹, wo der Kaiser »als übler, willkürlich-unberechenbar handelnder Despot« vorgestellt werde (Neudeck 2003, S. 12). Doch sollte meine Analyse der Schluss- bzw. Versöhnungsszene



in der B-Fassung des ›Herzog Ernst‹ deutlich machen, wo die Grenzen solcher moralethischer Lektüren (und daraus abgeleiteter Schuldfeststellungen) liegen. Das schließt nicht aus, dass sie von Fall zu Fall gerechtfertigt sein können. Gerade dort aber, wo, wie im ›Herzog Ernst B‹, vermeintlich wankelmütiges Figurenhandeln auf konkurrierende narrative und semantische Dynamiken und entsprechende Darstellungsanliegen des Textes zurückführt, ist Vorsicht geboten. Wenn sich die Schuldfrage im ›Herzog Ernst B‹ überhaupt stellt, dann nicht in ethisch-moralischer, sondern herrschaftsdiskursiver Hinsicht. Damit ist gemeint: Was im ›Herzog Ernst B‹ – jenseits moralethischer Bewertbarkeiten – durch das Gegeneinanderspielen unterschiedlicher narrativer und semantischer Dynamiken geschieht, das ist, mit Mathias Herweg, ein Austesten des »Funktionieren[s] vormoderner ›Staatlichkeit‹ bis in ihre Aporien hinein« (Herweg 2019, S. 559).

Welche Schlussfolgerungen lassen sich daraus nun ziehen? Dreierlei möchte ich als Ergebnis meiner Überlegungen hervorheben: Erstens: Wir sollten nicht vorschnell davon ausgehen, dass figurenpsychologische Kohärenzerwartungen für ein Erzählen, wie es der ›Herzog Ernst B‹ repräsentiert, gar keine Rolle spielten. Die überlieferten spätmittelalterlich-frühneuzeitlichen Fassungen des Stoffs zeigen, dass im Verhalten des Kaisers in der Schlusszene ein psychologisch nicht motivierter Widerspruch auf der Handlungsebene gesehen werden konnte und auch wurde. Insofern ist dieser Fall ein Beispiel für figurenbezogene Kohärenzansprüche in der Tradition eines Erzählens, für das die moderne Forschung grundsätzlich – und grundsätzlich sicher nicht zu Unrecht – in dieser Hinsicht geringere Standards annimmt: nämlich die aus mündlich-illiterater Tradition hervorgegangene, anonyme Abenteuer-, Brautwerbungs- und Heldenepik.

Zweitens: Wenn der hier diskutierte Widerspruch in der Figur Ottos auch zeitgenössisch schon auffällig war und in der B-Fassung des ›Herzog Ernst‹ dennoch stehenblieb, dann könnte das eine gegenüber heutigen Maßstäben deutlich höhere ›Widerspruchstoleranz‹ in mittelalterlichem Erzählen bestätigen, auch – und vielleicht gerade – in Bezug auf Figuren

(vgl. Lienert 2019b, S. 5; Glauch 2019, S. 36). Diese Widerspruchstoleranz wäre jedoch nicht als ein Nichtbemerken von Figurenwidersprüchen zu verstehen, sondern als Ausdruck einer Priorisierung anderer Aspekte von Erzählung. Im Fall des ›Herzog Ernst B‹ betrifft dies nach meiner Lektüre vor allem das Austarieren zwischen lokaler, script-orientierter Szenengestaltung einerseits und über die einzelne Szene hinausreichenden Gestaltungsabsichten andererseits.

Drittens schließlich: Diese Spannung zwischen einer starken Tendenz zum Erzählen script-förmiger Verläufe und zu protoszenischer Gestaltung einerseits und dem über die einzelne Szene hinausreichenden motivationalen bzw. semantischen Gefüge andererseits scheint mir nicht untypisch für ein Erzählen vom Typ des ›Herzog Ernst B‹ zu sein. Wenn das zutrifft, dann wäre die Kategorie der Figur in diesem Erzählen nicht als feste Kontur, sondern als Knotenpunkt unterschiedlicher narrativer und semantischer Dynamiken zu konzipieren. In diesem Sinne ist der Kaiser Otto des ›Herzog Ernst B‹ weniger eine psychologisch widersprüchliche denn eine narrativ komplexe Figur.

## Anmerkungen

- 1 Zitate aus dem ›Herzog Ernst B‹ folgen grundsätzlich der Ausgabe von Mathias Herweg (2019). Wo ich von Herwegs Text abweiche, ist dies an Ort und Stelle erläutert.
- 2 Herwegs Ausgabe hat an dieser Stelle: *daz er tugentliche / kæme viür daz rîche*. Die Lesart *tugentliche* entspricht der Hs. a, die Herweg als Leithandschrift seiner Textherstellung zugrunde legt. Da Hs. a einen fehlerfreieren Text als b bietet, hat schon Karl Bartsch vor allem die Lesarten von a übernommen, obwohl b an einigen Stellen altertümlicher wirkt (vgl. Sowinski 1970, S. 428). Bartsch folgt an dieser Stelle Hs. b. Was hier ›richtig‹ ist, ist schwer zu entscheiden. Wenn ich – mit Bartsch und Sowinski – die b-Lesart *tougentliche* bevorzuge, dann weil sie von der spätmittelalterlich-frühneuzeitlichen Rezeption gedeckt wird. Auch die lateinische Prosafassung C sowie, darauf aufbauend, der ›Herzog Ernst F‹ sowie

die Frankfurter Prosafassung des 16. Jahrhunderts heben die Heimlichkeit der Rückkehr hervor (s. dazu weiter unten). Der Unterschied ist nicht völlig belanglos: Wenn Kaiser Otto seinen Stiefsohn und dessen Gefährten auffordert, heimlich ins Reich zurückzukehren, dann salviert das gewissermaßen ihren Inkognito-Auftritt auf dem Hoftag.

- 3 Die Fragmente des ›Herzog Ernst A‹ sind in Herwegs Ausgabe mitediert. Eine Übersicht über die erhaltenen A-Verse findet sich bei Herweg 2019, S. 490f.
- 4 So jüngst in dem Sammelband ›Poetiken des Widerspruchs in vormoderner Erzählliteratur‹ (Lienert 2019a) die Beiträge von Cordula Kropik, die für das ›Nibelungenlied‹ von Widersprüchlichkeit als »kohärenzbildende[m] Prinzip« spricht (Kropik 2019, S. 112), und Amina Šahinović, die Widersprüche in Hartmanns ›Gregorius‹ als Beitrag zu einer »eigenartigen Kohärenz des Textes« liest (Šahinović 2019, S. 141).
- 5 Zum Begriff der Markierung im Zusammenhang mit textuellen Widersprüchen s. Lienert 2019b, S. 5f.; Glauch 2019, S. 37.
- 6 S. Sternberg 1985, S. 235–241, wo *gaps* definiert werden als »a lack of information about the world – an event, motive, causal link, character trait, plot structure, law of probability – contrived by a temporal displacement« (S. 235f.).
- 7 So zuletzt etwa Herweg 2019, S. 566f., im Anschluss an Ebel 2000, S. 208–212.
- 8 Darauf, dass neben Odos ›Ernestus‹ auch die Fassung Erf diesen Widerspruch aufweist, hatte bereits Hans-Friedrich Rosenfeld hingewiesen (1929, S. 41f.). Thomas Klein schließt daraus, »daß er sich bereits in der Urfassung befunden hat, aus der er dann teils unverändert, teils notdürftig behoben direkt oder indirekt in die einzelnen Redaktionen floß« (Klein 2000, S. XLVI).
- 9 Ähnlich auch Dörrich 2002, S. 111–114, mit dem Verweis auf weitere »Kohärenzbrüche[]« im Zusammenhang mit Ernsts Rückkehr ins Reich.
- 10 Dass die Szene, trotz ihres literarisch-spielerischen Charakters, historisch nicht ganz ohne Beispiel ist, merkt Meves (1976, S. 157f., Anm. 5) an (mit Verweis auf Boensel 1944, S. 59f.): So schildert Thietmar von Merseburg in seiner Chronik die Versöhnung Liudolfs mit seinem Vater in der Weise, dass der König zuerst nicht verzeihen will und dies dann erst auf die Intervention seiner Großen hin tut.
- 11 Nur am Rande erwähnt sei, dass die Versöhnung zwischen Kaiser und gegen ihn rebellierendem Empörer identisch mit dem ›Herzog Ernst‹ in der Chanson de geste ›Girart de Roussillon‹ geschildert wird: Auch hier findet die Versöhnung an einem hohen Kirchenfest statt, gewährt der Kaiser, nachdem der Bittsteller sich vor ihm erniedrigt hat, die Versöhnung, um sie sodann wieder zurücknehmen zu wollen (vgl. mit Details Bastert 2010, S. 71). Das beweist freilich noch

nicht eine direkte Abhängigkeit zwischen dem deutschen und dem französischen Text, wie die ältere Forschung vermutete. Es stützt aber die Annahme der motivlichen Verfestigung einer derartigen Erzählsequenz.

- 12 Zur Reichsacht als einer besonderen Form der Acht s. Battenberg 1990 sowie, allerdings mit einem Schwerpunkt auf dem 14. und 15. Jahrhundert, die ausführliche Darstellung von Battenberg 1986. Externbrink (2006, S. 130–135) referiert, wenn auch in anderem, nämlich frühneuzeitlichem Zusammenhang, Stimmen, wonach es im Mittelalter deshalb kaum zu Achtprozessen gekommen sei, weil der Kaiser immer auf die Zustimmung der (Kur-)Fürsten angewiesen gewesen sei. Grundlegend geändert habe sich das erst mit der Regierung Karls V. und seiner Nachfolger, die sukzessive das Mitspracherecht der Fürsten einschränkten. Auch Battenberg weist darauf hin, dass die Reichsacht zwar regelmäßig ein dem Herrscher persönlich vorbehaltenes Institut war, sein diesbezüglicher Handlungsspielraum jedoch trotz der theoretisch immer wieder betonten *plenitudo potestatis imperialis* begrenzt blieb (Battenberg 1990, Sp. 526).
- 13 Zitiert nach dem Lesartenapparat in Weber 1994, S. 244.
- 14 Die Rolle der Fürsten in der Inszenierung der Versöhnung zwischen Ernst und dem Kaiser betont auch Dörrich 2002, S. 118–120.
- 15 Gerd Althoff hat demgegenüber, ausgehend von seinen Untersuchungen zu den ›Spielregeln der Politik im Mittelalter‹, die Stelle, wie schon angedeutet, vorherrschend im Hinblick auf die *deditio* und des für sie geltenden Regelwerks interpretiert. Er sieht darin ein literarisches Spiel der mittelalterlichen Autoren mit dem politisch-juristischen Regelwerk der Huld, ein »Spiel mit den Spielregeln« (Althoff 1999, das Zitat hier S. 58; vgl. neuerdings auch Althoff 2017). Neudeck (2003, S. 152–155) wiederum beobachtet, daran anschließend, einen kontrafaktischen Umgang mit den ritualisierten Kommunikationsregeln einer gängigen kommunikativen Praxis. Nach dem Gesagten sollte deutlich sein, dass diese Erläuterungen die Logik des Listhandelns in der Schlusszene des ›Herzog Ernst‹ meines Erachtens nicht wirklich erklären können.
- 16 Vgl. zur Thematik der Schuld Herweg 2019, S. 558–562. Auch Herweg hält »Fragen individueller Schuld, wie sie in der Ernst-Forschung stets eine große Rolle spielten«, für nachrangig (ebd., S. 559).

## Literaturverzeichnis

### Handschriften

- a Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Hs. 998 (Digitalisat [online](#)).
- b Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 3028.
- g Gotha, Forschungsbibliothek der Universität Erfurt, Cod. Chart. B 48.

### Primärliteratur

- [>Herzog Ernst C<:] Ehlen, Thomas: *Hystoria ducis Bauarie Ernesti*. Kritische Edition des >Herzog Ernst< C und Untersuchungen zu Struktur und Darstellung des Stoffes in den volkssprachlichen und lateinischen Fassungen, Tübingen 1996 (*ScriptOra* 96), S. 217–394.
- [>Herzog Ernst F<:] Herzog Ernst, hrsg. von Karl Bartsch, Wien 1869, S. 227–308.  
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 1970.
- [>Herzog Ernst B<:] Herzog Ernst. *Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch*. In der Fassung B mit den Fragmenten der Fassungen A, B und Kl nach der Leithandschrift hrsg., übers. und komm. von Mathias Herweg. Mit Herzog Adelger (aus der >Kaiserchronik<), Stuttgart 2019.
- Herzog Ernst D (wahrscheinlich von Ulrich von Etzenbach), hrsg. von Hans-Friedrich Rosenfeld, Tübingen 1991 (ATB 104).
- [>Herzog Ernst Vb<:] *Die Historie von Herzog Ernst*. Die Frankfurter Prosafassung des 16. Jahrhunderts. Aus dem Nachlass von K. C. King, hrsg. von John L. Flood, Berlin 1992 (*Texte des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit* 26).
- [>Herzog Ernst G<:] *Das Lied von Herzog Ernst*, kritisch hrsg. nach den Drucken des 15. und 16. Jahrhunderts von Kenneth C. King, Berlin 1959 (*Texte des späten Mittelalters* 11).
- [>Herzog Ernst E<:] *Odo von Magdeburg: Ernestus*, hrsg. und komm. von Thomas A.-P. Klein, Hildesheim 2000 (*Spolia Berolinensia* 18).
- Wirnt von Grafenberg: *Wigalois*, Text der Ausgabe von J. M. N. Kapteyn übers., erläutert und mit einem Nachwort versehen von Sabine und Ulrich Seelbach, 2., überarb. Aufl., Berlin/Boston 2014.
- Wolfram von Eschenbach: *Parzival*. Studienausgabe. *Mittelhochdeutscher Text nach der sechsten Ausgabe von Karl Lachmann, Übersetzung von Peter Knecht, Einführung zum Text von Bernd Schirok*, Berlin/New York 1998.

## Sekundärliteratur

- Ahlgrimm, Franz: Untersuchungen über die Gothaer Handschrift des ›Herzog Ernst‹, Kiel 1890.
- Althoff, Gerd: Spielregeln der Politik im Mittelalter. Kommunikation in Frieden und Fehde, Darmstadt 1997.
- Althoff, Gerd: Spielen die Dichter mit den Spielregeln der Gesellschaft?, in: Palmer, Nigel F./Schiewer, Hans-Jochen (Hrsg.): Mittelalterliche Literatur und Kunst im Spannungsfeld von Hof und Kloster. Ergebnisse der Berliner Tagung, 9.–11. Oktober 1997, Tübingen 1999, S. 53–71.
- Althoff, Gerd: Brüchige Helden: Herzog Ernst und Kaiser Otto, in: Federow, Anne-Katrin [u. a.] (Hrsg.): Brüchige Helden – Brüchiges Erzählen. Mittelhochdeutsche Heldenepik aus narratologischer Sicht, Berlin/Boston 2017 (Texte und Studien zur mittelhochdeutschen Heldenepik 11), S. 21–34.
- Bastert, Bernd: Helden als Heilige. *Chanson de geste*-Rezeption im deutschsprachigen Raum, Tübingen/Basel 2010 (Bibliotheca Germanica 54).
- Battenberg, Friedrich: Reichsacht und Anleite im Spätmittelalter. Ein Beitrag zur Geschichte der höchsten königlichen Gerichtsbarkeit im Alten Reich, besonders im 14. und 15. Jahrhundert, Köln/Wien 1986 (Quellen und Forschungen zur höchsten Gerichtsbarkeit im Alten Reich 18).
- Battenberg, Friedrich: Art. Reichsacht, in: Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte, Bd. 4 (1990), Sp. 523–529.
- Behr, Hans-Joachim (Hrsg.): Herzog Ernst. Eine Übersicht über die verschiedenen Textfassungen und deren Überlieferung, Göttingen 1979 (Litterae 62).
- Behr, Hans-Joachim: Herzog Ernst, in: Brunner, Horst (Hrsg.): Interpretationen. Mittelhochdeutsche Romane und Heldenepen, Stuttgart 2007, S. 59–74.
- Boensel, Gertrud: Studien zur Vorgeschichte der Dichtung von Herzog Ernst, Diss. Tübingen 1944.
- Dörrich, Corinna: Poetik des Rituals. Konstruktion und Funktion politischen Handelns in mittelalterlicher Literatur, Darmstadt 2002 (Symbolische Kommunikation in der Vormoderne).
- Ebel, Kai-Peter: Huld im ›Herzog Ernst B‹. Friedliche Konfliktbewältigung als Reichslegende, in: Frühmittelalterliche Studien 34 (2000), S. 186–212.
- Ehlen, Thomas: *Hystoria ducis Bauarie Ernesti*. Kritische Edition des ›Herzog Ernst‹ C und Untersuchungen zu Struktur und Darstellung des Stoffes in den volkssprachlichen und lateinischen Fassungen, Tübingen 1996 (ScriptOralia 96).
- Externbrink, Sven: Friedrich der Große, Maria Theresia und das Alte Reich. Deutschlandbild und Diplomatie Frankreichs im Siebenjährigen Krieg, Berlin 2006.

- Flood, John L.: Einleitung, in: Die Historie von Herzog Ernst. Die Frankfurter Prosafassung des 16. Jahrhunderts. Aus dem Nachlass von K. C. King, hrsg. von dems., Berlin 1992 (Texte des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit 26), S. 11–68.
- Glauch, Sonja: Keine Poetik des Widerspruchs – aber Poetiken des Paradoxen und fehlende Aufmerksamkeit gegenüber logischer Inkohärenz, in: Lienert 2019a, S. 21–42.
- Haferland, Harald/Schulz, Armin: Metonymisches Erzählen, in: DVjs 84 (2010), S. 3–43.
- Harms, Wolfgang: Der Kampf mit dem Freund oder Verwandten in der deutschen Literatur bis um 1300, München 1963 (Medium aevum 1).
- Hellmann, Manfred W.: Fürst, Herrscher und Fürstengemeinschaft. Untersuchungen zu ihrer Bedeutung als politischer Elemente in mittelhochdeutschen Epen. Annolied, Kaiserchronik, Rolandslied, Herzog Ernst, Wolframs ›Willehalm‹, Diss. Bonn 1969.
- Herweg, Mathias: Herzog Ernst, oder Streifzüge durch ferne Erzählwelten. Ein Nachwort, in: Herzog Ernst. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. In der Fassung B mit den Fragmenten der Fassungen A, B und Kl nach der Leithandschrift hrsg., übers. und komm. von dems. Mit Herzog Adelger (aus der ›Kaiserchronik‹), Stuttgart 2019, S. 545–588.
- Heselhaus, Clemens: Die Herzog-Ernst-Dichtung. Zur Begriffsbestimmung von Märe und History, in: DVjs 20 (1942), S. 170–199.
- Jäger, Siegfried: Studien zur Komposition der Crescentia der Kaiserchronik, des Vorauer und des Strassburger Alexander und des Herzog Ernst B, Diss. Bonn 1968.
- Klein, Thomas A.-P.: Einleitung, in: Odo von Magdeburg: Ernestus, hrsg. und komm. von dems., Hildesheim 2000 (Spolia Berolinensia 18), S. IX–LIX.
- Kragl, Florian: Paradoxon und Pointe. Poetiken des Widerspruchs bei Chrétien und Wolfram, in: Lienert 2019a, S. 155–199.
- Kropik, Cordula: Worms und Isenstein. Nibelungische Widersprüche als Kohärenzprinzip, in: Lienert 2019a, S. 91–115.
- Lienert, Elisabeth: *wildekeit* und Widerspruch. Poetik der Diskrepanz bei Konrad von Würzburg, in: Köbele, Susanne/Frick, Julia (Hrsg.): *wildekeit*. Spielräume literarischer *obscuritas* im Mittelalter. Zürcher Kolloquium 2016, Berlin 2018 (Wolfram-Studien 25), S. 323–341.
- Lienert, Elisabeth (Hrsg.): Poetiken des Widerspruchs in vormoderner Erzählliteratur, Wiesbaden 2019a (Contradiction Studies).
- Lienert, Elisabeth [2019b]: Einleitung, in: Dies. 2019a, S. 1–19.
- Meves, Uwe: Studien zu König Rother, Herzog Ernst und Grauer Rock (Orendel), Frankfurt a. M./Bern 1976 (Europäische Hochschulschriften 1, Deutsche Sprache und Literatur 181).

- Müller, Jan-Dirk: Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes, Tübingen 1998.
- Neudeck, Otto: Erzählen von Kaiser Otto. Zur Fiktionalisierung von Geschichte in mittelhochdeutscher Literatur, Köln [u. a.] 2003 (Norm und Struktur 18).
- Rosenfeld, Hans-Friedrich: Herzog Ernst D und Ulrich von Eschenbach, Leipzig 1929 (Palaestra 164).
- Rosenfeld, Hans-Friedrich: Einleitung, in: Herzog Ernst D (wahrscheinlich von Ulrich von Etzenbach), hrsg. von dems., Tübingen 1991 (ATB 104), S. IX–XXVIII.
- Šahinović, Amina: Ehe, *minne*, Schuld. Widersprüche in Hartmanns ›Gregorius‹, in: Lienert 2019a, S. 129–143.
- Schulz, Monika: *Âne rede und âne reht*. Zur Bedeutung der *triuwe* im ›Herzog Ernst‹ (B), in: PBB 120 (1998), S. 395–434.
- Sowinski, Bernhard: Nachwort, in: 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 Anm. und einem Nachwort. versehen von dems., Stuttgart 1970, S. 405–429.
- Sternberg, Meir: The Poetics of Biblical Narrative. Ideological Literature and the Drama of Reading, Bloomington 1985 (Indiana Literary Biblical Series).
- Szklenar, Hans/Behr, Hans-Joachim: Art. Herzog Ernst, in: <sup>2</sup>VL, Bd. 3 (1981), Sp. 1170–1191.
- Warning, Rainer: Die narrative Lust an der List. Norm und Transgression im ›Tristan‹, in: Neumann, Gerhard/Warning, Rainer (Hrsg.): Transgressionen. Literatur als Ethnographie, Freiburg i. Br. 2003 (Rombach Wissenschaften, Reihe Litterae 98), S. 175–212.
- Weber, Cornelia: Untersuchung und überlieferungskritische Edition des Herzog Ernst B. Mit einem Abdruck der Fragmente von Fassung A, Göttingen 1994 (GAG 611).

### **Anschrift des Autors:**

Prof. Dr. Christian Schneider  
Department of Germanic Languages and Literatures  
Washington University in St. Louis  
One Brookings Drive, CB 1104  
St. Louis, MO 63130  
United States  
E-Mail: [christianschneider@wustl.edu](mailto:christianschneider@wustl.edu)





*Anja Becker*

## Eine (widersprüchliche) Figur?

Die Trinität im Gespräch mit sich selbst im ›Anegenge‹ und  
in der ›Erlösung‹

*Abstract.* Analysiert werden im Beitrag die innertrinitarischen Beratungen über die Erschaffung und Erlösung des Menschen im ›Anegenge‹ und in der ›Erlösung‹ als Szenen des Widerspruchs im kommunikativen Sinne. Wenn die Personen der Trinität mit sich selbst debattieren, besteht die Gefahr, dass Leser bzw. Hörer sie analog zu ganz ›gewöhnlichen‹ Figuren konzeptualisieren. Unter Rückgriff auf Theorieangebote der kognitiven Figurenforschung wird gezeigt, dass die beiden Werke auf verschiedene narrative Verfahren setzen, um das Entstehen solcher allzu menschenanaloger Konzepte bei ihren Rezipienten zu unterbinden. Während das ›Anegenge‹ Sprecherstimmen und Erzähltraditionen überblendet, setzt die ›Erlösung‹ auf mediale und metaphorische Markierung des Sonderstatus der göttlichen Kommunikation.

### 1. Ein Witz und einige figurentheoretische Überlegungen

Die Trinität berät darüber, wohin sie in den Sommerurlaub fahren will. Der Heilige Geist schlägt vor: ›Kommt, lasst uns nach Ägypten fahren!‹ ›Ach nein‹, antwortet Gottvater, ›da hat es mir nicht so gut gefallen; aber wie wäre es mit Jerusalem?‹ ›Auf gar keinen Fall‹, wirft Jesus ein, ›an Jerusalem habe ich nur schlechte Erinnerungen! Doch was würdet ihr von Rom halten?‹ ›Au fein‹, ruft der Heilige Geist, ›da war ich ja noch nie!‹

›Die Trinität berät‹, so ist bekanntlich ein 1994 erschienener Aufsatz von Friedrich Ohly überschrieben, in dem er sich auf die stoff- und motivgeschichtlichen Spuren zweier ›theologischer Mythen‹ macht, die zuerst in

deutscher Literatur des Mittelalters narrativ ausgestaltet werden. Ausgehend vom *faciamus hominem* des Genesisberichts (Gn 1,26), dessen ›Lasst uns‹ als Anrede Gottes an den Sohn und den Geist aufgefasst wurde, entwickelte sich in Exegese, Predigt und erzählender Literatur die Vorstellung, die Trinität habe in einem ›Quasi-Konzil‹ über die Erschaffung und über die Erlösung des Menschen beraten. In solchen Dialogszenen, wie sie sich in der deutschen geistlichen Literatur ab Mitte des 12. Jahrhunderts finden, widersprechen die Personen der Heiligen Dreifaltigkeit einander nicht nur, sie avancieren in der narrativ-dialogischen Darbietung gewissermaßen zu distinkten Figuren in einem heilsgeschichtlichen Drama. In meinem Beitrag werde ich mich auf zwei anonym überlieferte geistliche Groß Erzählungen konzentrieren, die besonders ausführliche und interessante Versionen solcher innertrinitarischen Beratungen bieten, einmal das Mitte des 12. Jahrhunderts entstandene ›Anegenge‹, dann das Anfang des 14. Jahrhunderts zu datierende Bibelepos ›Die Erlösung‹ (ein Vergleich beider Dialogszenen hinsichtlich Aufbau und Funktion auch bei Sherwood-Smith 2003).

Zunächst soll aber der zum Einstieg in die Thematik angeführte Witz dazu dienen, den hier verfolgten Fragehorizont näher zu explizieren. In literaturwissenschaftlichen Überblicksartikeln zum Thema ›Figur‹ wird gewöhnlich die Basisdifferenz aufgemacht, dass in fiktionalen Erzählungen Figuren handeln, in faktualen dagegen Personen (Martínez 2011, S. 145) bzw. dass ›Figuren‹ in medial vermittelten Erzählwelten auftreten, »in contrast to ›persons‹ as individuals in the real world« (Jannidis 2014, Paragraph 2). In der kleinen Narration des Witzes treten entsprechend eindeutig drei Figuren auf, schließlich markiert die Thematik des Gesprächs (Urlaubsplanung Gottes) die Fiktionalität des Erzählten deutlich. Bei den im Weiteren untersuchten heilsgeschichtlichen Erzählwerken des deutschen Mittelalters liegt die Antwort nicht so klar auf der Hand. Denn sie erzählen insofern von faktualen Geschehnissen, wenn sie innertrinitarische Ratsszenen darbieten, als sowohl die Erschaffung des Menschen durch Gott als auch der Beschluss zu seiner Erlösung zentrale Heilstatsachen des christlichen Glaubens dar-

stellen – in dieser Perspektive wären Gottvater, Jesus und der Heilige Geist als reale ›Personen‹ aufzufassen, wobei der Personenbegriff freilich nicht mehr als eine Hilfskategorie darstellen kann. Da die mittelalterlichen deutschen Erzählungen bei der Darstellung dieser heilsgeschichtlichen Ereignisse, die weder eine biblische noch eine apokryphe Basis haben, aber auch auf Erzählverfahren höfisch-weltlicher Literatur ihrer Zeit zurückgreifen (exemplarisch dazu Köbele 2017), wird man, wenn auch nicht unbedingt Fiktionalität, so doch eine gewisse Literarisierung im Dienste der Verkündigung in Anschlag bringen können. Entsprechend gewinnt die Frage nach dem Figurenstatus von Gottvater, Jesus Christus und dem Heiligen Geist in literarischen Inszenierungen innertrinitarischer Beratungen eine gewisse Legitimität. Die in diesem Beitrag angelegte figurennarratologische Perspektive auf die Trinität kann so lange nicht mehr als eine erste Exploration in ein schwieriges Thema sein, wie es an mediävistischen Studien mangelt, die geistliche, legendarische, heilsgeschichtliche und bibelepische Werke mit dem Analyseinventar der Narratologie untersuchen (zur Figur bislang nur Kohlen 2020). Zuversichtlich kann aber vielleicht stimmen, dass die noch junge Disziplin der narratologischen Theologie in ihren Analysen biblischer Schriften erstaunlich entspannt den Figurenbegriff nutzt und ihn auch auf die drei Personen der Trinität appliziert (zur Apostelgeschichte vgl. Eisen 2006).

Im Anschluss an die kognitive Erzählforschung, insbesondere an den rezipientenorientierten Ansatz von Fotis Jannidis, wird ›Figur‹ im Weiteren als textbasiertes mentales Modell verstanden, das durch den sogenannten ›Basistyp‹ vorstrukturiert ist (zusammenfassend Jannidis 2004, S. 197; vgl. auch Martínez 2011). Der Basistyp werde analog zum Menschen der realen Lebenswelt gebildet, umfasse somit auf der einen Seite ein Inneres mit mentalen Zuständen, Wünschen, Überzeugungen, Intentionen, Handlungsmotivationen und Emotionen, auf der anderen Seite ein Äußeres mit Körperlichkeit und einer Position im Raum (Jannidis 2004, S. 185–195 und S. 251).<sup>1</sup> Das Identifizieren, Wahrnehmen und Verstehen von Figuren laufe nun

über Inferenzen ab, wobei solche der Abduktion bei der Lektüre literarischer Werke die wichtigste Rolle spielten. Bei diesem der Induktion und Deduktion an die Seite gestellten Schlussverfahren gelte es, ausgehend von einem semantischen Trigger eine plausible Regel für einen vorliegenden Fall zu finden, wofür man auf historisch-kulturelles sowie literarisches Wissen ebenso zurückgreifen dürfe wie auf die Alltagspsychologie (Jannidis 2004, S. 44–51 und S. 197–235).<sup>2</sup> Die positive Integration der *folk psychology* in das Theoriegerüst der kognitiven Narratologie findet in der Prämisse ihre Begründung, dass beim Verstehen literarischer Figuren ganz ähnliche Inferenzprozesse ablaufen wie bei der Wahrnehmung realer Personen (Jannidis 2004, S. 185f.). Ein Leser, der alle relevanten Codes kennt, über alle notwendigen Kompetenzen sowie über umfassende Menschenkenntnis verfüge und damit besonders geeignet sei, eine im literarischen Text handelnde Figur qua Abduktion zu charakterisieren, wird von Jannidis als ›Modell-Leser‹ bezeichnet (2004, S. 28–33 und S. 240). In den Analysen der innertrinitarischen Ratsszenen werde ich im Weiteren stets von einem solchen Modell-Leser ausgehen, der über umfassende theologische, exegetische und literarische Kenntnisse verfügt.

Der eingangs angeführte Trinitätswitz triggert nun eine dahingehende Inferenz, dass er von menschenanalogen Figuren erzählt, die über Intentionalität und distinkte Körper verfügen. Dies ist plausibel, weil das Führen eines Gesprächs, zumal über ein Alltagsthema wie die Urlaubsplanung, eine zutiefst menschliche Tätigkeit ist,<sup>3</sup> die in der Regel zumindest zwei Gesprächspartner voraussetzt. Deshalb attribuieren Hörer des Witzes fast schon unweigerlich den drei sprechenden Figuren Eigenständigkeit, Intentionalität, Körperlichkeit, ja Menschlichkeit. Zugleich weiß freilich jeder christlich sozialisierte Rezipient, dass all diese Schlüsse im vorliegenden Falle nicht nur unplausibel, sondern falsch sind, da er das Mysterium der Dreieinigkeit und das alles Menschliche übersteigende, unvorstellbare Wesen Gottes wenn auch vielleicht nicht glaubt, so doch zumindest kennt. Lachen darf man trotzdem, es ist ja nur ein Witz.

Ganz anders liegt der Fall, wenn die Trinität keine Urlaubspläne verhandelt, sondern so hoch Relevantes wie die Erschaffung bzw. Erlösung des Menschen. Jetzt wird es ernst. Die hier zu untersuchenden religiösen Erzählungen in der Volkssprache richten sich an theologisch wenig gebildete Laien, vielleicht an ein adelig-höfisches Publikum (Rupp 1971, S. 247f.; de Boor 1962, S. 501–504). Sie nutzen innertrinitarische Dialoge, um heilsgeschichtlich Zentrales in eindrucksvoller, dramatischer Form ihrem Publikum zu vermitteln. Das entfaltet Wirkung und bleibt im Gedächtnis. Aber es ist auch insofern problematisch, als sich falsche mentale Konzepte in Bezug auf Gottvater, Jesus Christus und den Heiligen Geist bei den Rezipienten festsetzen können, die Darstellung Gottes zu menschenähnlich erfolgen kann (zur »spezifische[n] Anthropomorphisierung« in diesen Szenen vgl. Quast 2019, S. 48). Um dies zu unterbinden, setzen die geistlichen Dichtungen auf verschiedene Textstrategien und narrative Verfahren, die ich im Weiteren analysieren möchte. Mir geht es also um die Frage, wie die zu untersuchenden Dialogszenen figurale, vom Basistyp vorstrukturierte Entwürfe, die sich notwendig beim Rezipienten einstellen, zu verunsichern, abzuweisen oder aufzuheben suchen. Das ›Anegenge‹, so wird zu zeigen sein, begegnet der skizzierten Anthropomorphismus-Gefahr durch ein gezieltes Überblenden von Sprecherstimmen und Erzähltraditionen; die ›Erlösung‹ markiert die andersartige Medialität der göttlichen Kommunikation insbesondere metaphorisch. Bevor ich dies jedoch anhand der innertrinitarischen Dialoge über die Erlösung des Menschen in den beiden Werken verdeutliche, möchte ich auf die Szenen im ›Anegenge‹ eingehen, in denen Gottvater, Sohn und Heiliger Geist über die Schöpfung beraten.

## 2. Widerspruch und Textkohärenz. Die innertrinitarischen Schöpfungsberatungen im ›Anegenge‹

›Widerspruch‹, darauf macht Elisabeth Lienert in ihrer Einleitung zum diesem Themenheft vorausgehenden Sammelband ›Poetiken des Widerspruchs in vormoderner Erzählliteratur‹ aufmerksam, meint keineswegs nur »logische, sachliche oder diskursive Unvereinbarkeit«, sondern auch »Widerrede, Einspruch« in einem kommunikativen Sinne (Lienert 2019b, S. 1). Widerspruch als Widerrede wird oft (vor)schnell mit Konfliktgesprächen identifiziert und auf kontrovers-antagonistisch ablaufende Dialoge reduziert, dabei handelt sich hierbei um einen neutralen »Sprechakt der Entgegnung« (Glauch 2019, S. 22). Wäre dies nicht der Fall, würden solche Dialogszenen aus dem Untersuchungsfokus herausfallen, bei denen der Einspruch einer oder mehrerer Figuren dazu erfolgt, kooperativ, in aufeinander aufbauenden und sich ergänzenden Redebeiträgen eine von allen geteilte Lösung für ein sich stellendes Problem zu finden. Innertrinitarische Dialoge können beides sein: kooperativ oder antagonistisch, wobei kontrovers ablaufende Gesprächsphasen meist nur einen Übergangstatus induzieren, da die göttlichen, mit sich selbst identischen Gesprächspartner stets einen gemeinsam geteilten Konsens finden. Innertrinitarische Dialoge stellen im vorliegenden Forschungsfeld aus noch einem weiteren Grund einen interessanten Sonderfall dar: In diesen Gesprächen kommen die beiden sonst unvereinbaren Ausprägungen des Widerspruchs als kommunikativer Kategorie ›verbale Auseinandersetzung zwischen Figuren‹ und ›Einspruch einer Figur gegen sich selbst‹ (Lienert 2019b, S. 1) zur Deckung.<sup>4</sup>

Widerspruch als Einspruch ist vorrangig ein Gegenstand der historischen Dialogforschung (vgl. Miedema/Hundsnurscher 2007; Becker 2009); er kann aber auch auf Ebene der Erzählführung Bedeutung erlangen, wie ich im Folgenden zeigen möchte. Dabei schließe ich an Beobachtungen von Sonja Glauch und Dorothea Klein im genannten Sammelband an. Glauch (2019, bes. S. 22–24) verweist darauf, dass ausgestellte Widersprüche u. a.

in der geistlichen Literatur, die sie eher als Paradoxa beschreiben würde, keineswegs die Textkohärenz stören, sondern diese vielmehr befördern. Ganz im Sinne dessen stellt ein Gespräch der trinitarischen Personen zwar ein paradoxes Geschehen dar, wird aber vom Rezipienten nicht als Störung der logischen oder narrativen Struktur eines Textes wahrgenommen. Dorothea Klein, die als einzige im Band den Widerspruch in kommunikativer Dimension fokussiert, zeigt am Beispiel von stichomythischer Rede im höfischen Roman auf, dass in diesen Gesprächen über sprachlich-lautliche Rekurrenzen, syntaktische Parallelismen und inhaltlich-logische Verknüpfungen Stimmigkeit hergestellt, Figuren profiliert, Affekte inszeniert und Poetologisches verhandelt werden (Klein 2019). Szenen der Widerrede können jedoch nicht nur, wie von Klein gezeigt, auf innerdialogischer Mikroebene Kohärenz herstellen, sie tun dies zuweilen auch auf narrativer Makroebene. Dies soll nun am Beispiel der trinitarischen Schöpfungsberatungen im ›Anegenge‹ aufgezeigt werden.

Das zwischen 1160 und 1180 entstandene ›Anegenge‹ enthält neben dem ›St. Trudperter Hohelied‹ die früheste literarische Darstellung sowohl des Schöpfungs- als auch des Erlösungsrates der Trinität. Während der Schöpfungsrat, wie erwähnt, auf das *faciamus hominem* des Genesisberichts rekurriert, wurde der literarisch äußerst erfolgreiche Erlösungsrat, der in den verschiedensten Gattungen und Sprachen bis in die Barockzeit, im religiösen Volksschauspiel sogar bis ins 20. Jahrhundert hinein tradiert wird, wahrscheinlich dem Schöpfungsrat nachgebildet (Ohly 1994, S. 259). Zu seiner konkreten Ausgestaltung, die häufig an feudale Formen fürstlicher *consilii* erinnert, haben offenbar einige biblische Assoziationen beigetragen, u. a. die Thronratsvision aus der Offenbarung des Johannes (Apc 4), die Thronvision Jesajas (Is 6) und der Gesang des zweiten Psalms (vgl. Kern 1971, S. 72–78, mit Beispielen aus der Sangspruchdichtung und dem Meistersang).

Das ›Anegenge‹, das unikal in einer Wiener Handschrift des 14. Jahrhunderts überliefert ist,<sup>5</sup> ist ein sperriger Text. Zwar ist es kein reines



Lehrgedicht, hat aber den Anspruch, die *tumben* (V. 52), also Laien, zu unterweisen; zwar ist es keine theologische Abhandlung, dennoch erörtert der anonyme Dichter in langen Passagen dogmatische Fragen; zwar ist es kein Bibeleos, erzählt aber lebhaft u. a. von Noah und der Sintflut sowie den Heiligen drei Königen. Am ehesten kann man das ›Anegege‹ wohl als heilsgeschichtliche Erzählung beschreiben; allerdings interessiert sich der Text nicht für die letzten Dinge, sondern bricht, für diese Gattung völlig untypisch, mit Christi Himmelfahrt ab. Das Schwanken in der Darstellungsart zwischen explikativ-didaktischem und narrativ-vergegenwärtigendem Gestus sowie die scheinbare inhaltlich-thematische Inkohärenz haben in der älteren Forschung zur Abwertung des ›Anegege‹ als poetisch mangelhafter Dichtung geführt (z. B. Schröder 1881, S. 39 und S. 85f.; Rupp 1971, S. 255–260). Die jüngere Forschung sieht darin eher einen Reflex auf die paradoxe Zeitlichkeit der Heilsereignisse bzw. auf die narrativ nicht abzubildende Zeitlosigkeit vor der Schöpfung (Kiening 2015, S. 68–74; Müller 2017, S. 307–313, dort zur epischen Gestaltung von Raum S. 260–262). Jüngst hat Eva Bauer gezeigt, dass »das ›Anegege‹ einen durchaus planvollen Versuch darstellt, die göttliche Trinität darstellbar zu machen« (2019, S. 34). Auf paradigmatischer Ebene sei der Text vom Thema der Trinität durchzogen, auf syntagmatischer Ebene würden insbesondere die beiden innertrinitarischen Ratsszenen strukturierende Funktion übernehmen (Bauer 2019, S. 51, mit Rückgriff auf Strohschneider 2007).

Das mit einem Prolog (V. 1–88) einsetzende ›Anegege‹ gliedert sich sehr grob skizziert in zwei Teile, zwischen denen ein Exkurs zu *De visione Dei* eingefügt ist (V. 2044–2229). Der erste Teil (V. 89–2043) kreist um das Schöpfungsgeschehen, den Fall der Engel sowie der Menschheit und um das Mysterium des dreieinigen Gottes. Der zweite Teil (V. 2230–3242) thematisiert die Erlösung durch Jesu Selbsthingabe ausgehend vom Ratschluss der Trinität, wobei Jesu Passion, Sterben und Auferstehen erstaunlich kurz abgehandelt werden; breiter dargestellt ist der *descensus ad inferos*, den die Trinität interessanterweise gemeinsam begeht. Im ersten

Teil des ›Anegenge‹ berät sich der dreieinige Gott ganze vier Mal mit sich selbst (V. 135–156; V. 187–197; V. 435–497; V. 981–1087). Diese Dialogszenen beziehen die komplexen theologisch-dogmatischen Abhandlungen über den Engelsturz, die Trinität, Präsenz Gottes und Fehlbarkeit des Menschen ebenso wie die narrativen Passagen zur Erschaffung Evas, zum Sündenfall, zu Kain und Noah immer wieder zurück auf das aktuelle Schöpfungshandeln. Denn die Schöpfung, so kann man pointieren, vollzieht sich im ›Anegenge‹ in Etappen, und jede Etappe wird von einem Trinitätsrat eingeleitet.

Die erste Etappe betrifft die Erschaffung der Engel (Trinitätsrat: V. 135–156). Gott lebt vor aller Zeit zwar *wunneclîche* (V. 100), möchte *die wunne* (V. 138) aber irgendwann nicht mehr alleine genießen, weshalb er in ein Gespräch mit sich selbst einsteigt:

er wart ze râte in sînem muote  
mit sîn selbes guote  
und mit sîner wîsheit.  
er wolde sîn lop machen breit  
und die wunne () gemeine,  
die er aleine  
ie gedâht hæte.  
duo wâren sîner guote ræte,  
daz er die engele werden hieze,  
und daz er in lieze  
vrî ir gemuote [...].  
(›Anegenge‹, V. 139–149)

In dieser und in den folgenden Ratsszenen des ›Anegenge‹ werden die einzelnen Personen der Trinität stets in ihren Appropriationen angesprochen, wobei diese als *tugende* bezeichnet werden. Die *gewalt* (*potentia*) ist, zurückgehend auf Abaelard, Gottvater zugeordnet, die *wîsheit* oder der *wîstuom* (*sapientia*) dem Sohn und die *guote* (*bonitas*) dem Heiligen Geist. Recht ausführlich wird im mittelhochdeutschen Text erläutert, dass zwar jeder göttlichen Person eine *tugent* in besonderem Maße zukomme, jede

Person der Trinität aber über alle drei *tugende* verfüge (V. 321–338). Das Schöpfungsgeschehen wird in Anlehnung an Hugo von St. Viktor temporalisiert dargestellt. Stets ist es der Heilige Geist, der durch sein Wollen den Anstoß gibt (*bonitas voluit*), der Sohn plant (*sapientia disposuit*), und der Vater setzt schließlich ins Werk (*potestas fecit*).<sup>6</sup> Beschlossen wird in diesem ersten Schöpfungsrat die Erschaffung der Engel mit freiem Willen.

Die zweite Etappe, die erneut durch eine innertrinitarische Beratung eingeleitet wird (V. 187–197; *Dô diu gotes guote dô / an dem râte alsô / mit sîner wîsheit saz, / dô geriet sî im daz [...]*, V. 187–190), betrifft Himmel und Erde, das Licht und erneut die Engel. Durch das erste Schöpfungswort Gottes entsteht das Licht, und es entstehen die Engel (*daz was sîn êrste stimme, / die got ie gesprach*, V. 196f.). Es folgen eine darstellende Reflexion über die Selbstüberhebung Luzifers und eine lange Ausführung über die Namen der trinitarischen Personen. Die nächste Beratung (V. 435–497) wird dann ganz ähnlich eröffnet wie die erste:

dô enwolde diu guote,  
die der vater und der sun heten in ir huote,  
die grôzen wunne niht vertragen,  
daz die got eine solde haben.  
dô riet sî dem vater daz,  
der gewaltic ze geben was,  
sît er sô rîch wær() und sô hêre,  
daz er etswen mêre  
dâ mit solde rîchen.  
sî bat den sun, ob er willeclîchen  
wol getuon chunde  
ze iegelîcher stunde,  
daz er den vater bâte,  
daz er im sîn stat tæte.

(>Anegenge<, V. 139–149)

Thematisch überlappend wird die Erschaffung des Himmels und der Erde beschlossen, ergänzend dazu nun auch die aller Geschöpfe bis auf den Menschen. Der Heilige Geist wendet sich an den Sohn, der sich an den

Vater wenden soll; beide werden in der indirekt referierten Rede der *guote* zum ersten Mal nicht mit ihren Appropriationen, sondern als Vater und Sohn adressiert. Gottvater, jetzt wieder als *gewalt* bezeichnet, gibt darauf dem *wistuom* (V. 449) die Anweisung zur Erschaffung des Himmels und der Erde mit all ihren Geschöpfen. Dies ist inhaltlich bemerkenswert, war doch Gottvater bislang immer die ausführende Instanz. Auch formal ist diese Passage herausgehoben: Gottvater spricht nun erstmalig in direkter Rede. Seine ausführliche Instruktion an den Sohn wird nur von einer kurzen Zwischenreflexion des Erzählers über die Bedürfnislosigkeit Gottes unterbrochen (V. 451–474). Zum Abschluss der Szene wird allerdings die Vorstellung, die Trinität habe leibhaftig miteinander gesprochen, sogleich wieder abgewiesen: *Mit gedanken disiu rede ergie: / dâne wart dehein wort nie / under in gesprochen* (V. 495–497). Hiermit ist erneut ein Bezug zum ersten Trinitätsdialog hergestellt, wo die Beratung ebenfalls im *muot* Gottes situiert wurde (V. 139).

Die vierte und letzte Ratsszene behandelt nun endlich die Erschaffung des Menschen mit freiem Willen und nach dem Bildnis Gottes (V. 986–1072). Wieder ist es die *guote*, die die Initiative ergreift; die *wisheit* gibt den Rat, den Engelsturz durch die Erschaffung des Menschen zu kompensieren, dem Gottvater dann folgt (V. 1064–1067):

willeclichen er dô sprach:  
>einen menschen sul wir schepfen,  
den val dâ mit ersetzen,  
den die engele hânt getân,  
daz sie die selben wunne hân.<  
(>Anegenge<, V. 1069–1072)

Im Ganzen ist die Ratsszene erneut indirekt referiert, nur das Schöpfungswort Gottes wird in direkter Rede präsentiert. Indem Gottvater das wörtlich übersetzte *faciamus hominem* spricht, wird abschließend noch einmal deutlich gemacht, dass die Schöpfung, alle Beratungen und Einzelreden hin und her, ein gemeinschaftliches Tun der Heiligen Dreifaltigkeit ist. Zwischen

der dritten und der letzten trinitarischen Schöpfungsberatung stehen lange und komplexe theologisch-dogmatische Ausführungen, die insbesondere die Einheit der drei trinitarischen Personen in der Zeit, als Jesus auf Erden weilte, behandeln (Rupp 1971, S. 223f.). Man gewinnt in dieser Textpassage geradezu den Eindruck, als habe der Dichter des ›Anegenge‹ die noch ganz junge Vorstellung vom Schöpfungsrat auch deshalb aufgegriffen, um von ihr ausgehend das Mysterium der Einheit und Dreifaltigkeit Gottes zu diskutieren.

Die innertrinitarischen Beratungen im ersten Teil des ›Anegenge‹ sind, wie dargestellt, meist indirekt referiert und laufen wenig kontrovers ab. Widerrede ist hier tatsächlich ein neutraler Sprechakt der Entgegnung, mit dem kooperativ eine gemeinsame Position gesucht und gefunden wird. Ausgestellt wird so die Einheit der Trinität im Wollen und Handeln, die sich in den Reden der einzelnen Personen an sich selbst artikuliert. Die in vier Teile auseinandergelegte Beratung der Trinität gliedert einerseits das erzählte Schöpfungsgeschehen in verschiedene Etappen (Engel, Licht, Welt, Mensch); andererseits bieten die Trinitätsdialoge dem Hörer feste Ankerpunkte, von denen die lehrhaften Passagen ausgehen und zu denen sie wieder zurückkehren: ein roter Faden, der den Rezipienten durch die Etappen der Schöpfung hindurchgeleitet. Was im Text nacheinander erzählt wird, muss man sich wohl als gleichzeitig ablaufendes Geschehen vorstellen: Während die Trinität mit sich selbst spricht, wird dasjenige ins Sein gesetzt, von dem sie gerade redet – im ›Anegenge‹ flankiert von einer weiteren Ebene, der der erläuternden Reflexion (vgl. Bauer 2019, S. 44). Widerrede stiftet im ersten Teil des ›Anegenge‹ somit auf narrativer Makroebene Kohärenz.

### 3. Überblenden und Changieren. Der Erlösungsrat im ›Anegenge‹

Im zweiten Hauptteil des ›Anegenge‹ (V. 2230–3242) geht es um die Erlösung der gefallenen Menschheit. Der Beschluss dazu wird in einer Dialogszene gefasst (V. 2254–2392), die inhaltlich kontrovers abläuft und ganz auf das dramatische Stilmittel der direkten Rede setzt. Jetzt wird die Problematik virulent, dass die Rezipienten die redenden Figuren analog zu realen Menschen konzeptualisieren und diese mit Mitteln der Alltagspsychologie ausdeuten könnten. Beim Schöpfungsrat ergab sich diese Problematik noch nicht in solch drängender Form, da die Szenen kurz und kaum szenisch gestaltet, vorwiegend referierend ausgeführt und in ausladende Reflexionen über das Paradoxon der Trinität eingebettet waren. Zudem wurde das Gespräch wiederholt im *muot*, also im Denken Gottes, situiert, und damit jeder menschlichen Vorstellung entzogen.

Der Erlösungsrat steht ganz am Anfang des erzählerischen Neueinsatzes, der auf den Exkurs zu *De visione Dei* (V. 2044–2229) folgt und mit einem kühnen Satz von der Schöpfung über die auf Adam folgenden *sehs und drîzic geslehte* (V. 2239) in die Zeit springt, in der Gott den Teufel bezwang (vgl. V. 2252f.). Die breit ausgeführte Dialogszene wird folgendermaßen narrativ vom Erzähler eingeleitet:

Eine samenunge  
diu gotes erbermde gesprach,  
wan sî vil ungerne sach  
unser êwigez leit.  
dâ widervuor diu wârheit  
der erbermde und der guote drâte.  
nû sâzen si ze râte  
um den menschen, der dâ was verlorn.  
ûf hôher stuont der gotes zorn,  
unz uns genâde geschach.  
(›Anegenge‹, V. 2254–2263)

Auf Basis des bislang erworbenen Wissens über die narrative Welt und deren Regeln im ›Anegenge‹ wird ein angenommener Modell-Leser bzw. -Hörer ausgehend von dieser Szeneneinführung sehr wahrscheinlich die Inferenz bilden, dass nun erneut die Trinität zu einer Beratung zusammentritt, wie sie dies zuvor im Kontext der Schöpfung schon einige Male getan hat. Allerdings wird die Kontroverse um die Rettung der Menschheit hier nicht, wie es sonst immer der Fall war, zwischen den drei göttlichen Appropriationen, zwischen *guote*, *wisheit/wistuom* und *gewalt*, geführt. Vielmehr tragen zwei Stimmen in der Hauptsache den Dialog, die als *erbermde* und *wârheit* bezeichnet werden.

Die *erbermde* eröffnet die Beratung mit einem Plädoyer für die Begnadigung des vom Teufel verführten Menschen, woraufhin die *wârheit* vehement mit dem Argument widerspricht, dass die Zurücknahme des einmal gefällten Urteils die Wahrheit der göttlichen Worte untergrübe. Die *erbermde* schlägt vor, aus der Erde einen neuen, reinen Menschen zu erschaffen, was von der *wârheit* als unmöglich abgetan wird, da die Erde seit Adams Ungehorsam verflucht sei. So leicht lässt sich die *erbermde* von diesem Gedanken aber nicht abbringen, erinnert ihr Gegenüber an dessen Allmacht (*dû dâ gewaltic got bist*, V. 2306) und reduziert ihre Forderung auf die Erschaffung eines reinen, vom Teufel nicht verführbaren Menschen, womit – so die Erläuterung des Erzählers – Maria gemeint sei. Die *wârheit* trägt neuerliche Bedenken vor, die insbesondere das Recht des Teufels auf Verführung des Menschen mit freiem Willen betreffen, als sich plötzlich ein weiterer Dialogpartner einmischt, *daz heilige reht()* (V. 2341), und sich auf die Seite der *wârheit* schlägt. Unbeeindruckt trägt die *erbermde* den entscheidenden Vorschlag zur Inkarnation vor, woraufhin sich zuerst die *gewalt* mit einer Klagerede einschaltet, dann *diu heilige wisheit* (V. 2363) ihre Zustimmung zu diesem Plan formuliert.

Am Ende der Beratungsszene treten somit doch wieder zwei der drei göttlichen Appropriationen auf, *gewalt* und *wisheit*. Die zentrale Stimme, die den Dialog initiiert und den entscheidenden Vorschlag unterbreitet,

wird dagegen immer als *erbermde* bezeichnet, wobei sie in der narrativen Einleitung, wie zitiert, in einem Atemzug mit der *guote* genannt wird (V. 2259). Wie genau lässt sich das Verhältnis von *erbermde*, die als *gotes erbermde* eingeführt wird (V. 2254), und *guote*, die im ›Anegenge‹ stets den Heiligen Geist meint, beschreiben? Sind es Synonyme, die beide den Geist Gottes bezeichnen? Oder ist schlicht die personifizierte Tugend der Barmherzigkeit gemeint, die freilich auch ein Attribut Gottes ist? Eine analoge Unsicherheit stellt sich in Bezug auf den als *wârheit* bezeichneten Sprecher ein. Ist die *wârheit* identisch mit der heiligen Weisheit, also mit Jesus Christus,<sup>7</sup> oder ist sie ›bloß‹ eine Tugend, die zu Beginn des Gesprächs mit einer anderen Tugend streitet, bevor sich der dreifaltige Gott einschaltet? Argumentiert man ausgehend vom Abschluss der Ratsszene, spricht viel für letztere Lektüre. Denn nun wird eine weitere ›Figur‹ eingeführt, die stumm dem Dialog gelauscht zu haben scheint und erst jetzt hervortritt: der Friede (vgl. V. 2382–2385). Es folgt eine allgemeine Versöhnung:

einander chusten si duo,  
daz heilige reht und der vride.  
dô hete diu barmunge vertriben  
alle die vîentschaft,  
diu zwischen dem menschen und got was behaft:  
ze suone was chomen der chneht!  
(›Anegenge‹, V. 2386–2391)

Der Kuss zwischen dem Recht und dem Frieden triggert in einem ebenso theologisch wie literarisch gebildeten Modell-Leser des 12. Jahrhunderts eine eindeutige Assoziation. Angespielt ist auf den Psalm 84,<sup>11</sup> (*misericordia et veritas obviaverunt sibi: iustitia et pax osculatae sunt*), der zu dieser Zeit Theologen und Literaten dazu inspiriert hat, ihn in ein kleines Drama auszugestalten: in den Streit den vier Töchter Gottes (zum theologischen Hintergrund und literarischen Motiv vgl. Mäder 1971). Im ›Anegenge‹ findet sich die erste Anspielung in der deutschen Literatur des Mittelalters auf dieses später sehr beliebte Motiv (Mäder 1971, S. 46–52). Auch die



›Erlösung‹ verbindet den Töchterstreit mit dem Trinitätsdialog, was insofern naheliegt, als die je verhandelte Problemstellung identisch ist. Während die ›Erlösung‹ aus beiden theologischen Mythen eine einzige große Ratsszene entwirft (vgl. Kap. 4), werden Töchterstreit und Trinitätsdialog im ›Anegenge‹ – so die These – bewusst übereinandergelegt bzw. überblendet, um so zu verhindern, dass die Rezipienten die Dialogteilnehmer allzu anthropomorph konzeptualisieren.

Dafür, dass in dieser auffälligen Dialogszene des ›Anegenge‹ auf das Motiv des Töchterstreits rekurriert wird, spricht zunächst einmal das auftretende ›Personal‹. Alle vier Tugenden sind genannt, sie stehen zunächst im Widerspruch zueinander, versöhnen sich aber zuletzt durch den Kuss von Recht und Frieden. Weiterhin sind einige der vorgebrachten Einsprüche ganz typisch für diese literarische Tradition, wie z. B. das Argument, Gottes Verdammungswort gegenüber dem Menschen müsse in Erfüllung gehen, sonst verlören all seine Worte ihre Wahrheit (Mäder 1971, S. 47). Trotz all dieser Punkte ist es verkürzend, den Dialog allein als literarische Darstellung des Töchterstreits zu interpretieren (so Rupp 1971, S. 234–236), da die Tradition der innertrinitarischen Beratung ebenso aufgerufen wird. Zunächst einmal ist auffällig, dass die in der Szene agierenden Redner nirgends als ›Töchter‹, ›Schwestern‹ oder auch nur als ›weiblich‹ benannt bzw. inszeniert werden (Sherwood-Smith 2003, S. 216). Zudem passt so manches Argument nicht zu einem Sprecher, der zwar Attribut Gottes, aber eben nicht Gott selbst ist. Kann man sich wirklich vorstellen, dass eine Tugend zur anderen sagt: ›[...] *einen menschen mug wir machen, / reinen üz der erde()* [...]‹ (V. 2286f.)? Und dann treten am Ende des Gesprächs, als es wirklich ernst wird, wieder die göttlichen Appropriationen auf, eine eindeutige Referenz auf die im Text vorausgegangenen innertrinitarischen Beratungen.

Würde man den durchaus als distinkte Stimme im ›Anegenge‹ hervortretenden Erzähler fragen, wer in den Versen 2254 bis 2391 eigentlich miteinander spricht, würde dieser sicherlich ›Gottvater, Jesus Christus und

der Heilige Geist< antworten. Denn schon in der Mitte des Gesprächs bringt er folgende Erläuterung:

dâ mit wart diu maget gemeinet,  
diu uns daz heil brâhte.  
owê, wie tiefe er dâhte  
der genædige got!  
(>Anegenge<, V. 2312–2315)

Obwohl der hier gepriesene Vorschlag zur Erschaffung einer reinen Jungfrau aus dem Munde der *erbermde* kam, attribuiert der Erzähler ihn ganz eindeutig Gott selbst, nicht einer seiner Töchter. Ähnlich eindeutig sind auch alle seine Rückbezüge auf die Erlösungsberatung im weiteren Verlauf des >Anegenge<:

Dô got den willen wolde  
ervullen (als er solde),  
den sîner guote ræte  
ze dem heile tæte,  
daz uns dâ solde geschehen,  
ein maget hiez er vor besehen,  
chiusche und reine,  
ledic aller meile  
und vil diemuote:  
michel wâren ir guote.  
(>Anegenge<, V. 2423–2432)

Dô diu gotes guote  
mit vil manigem râte  
den gewalt des ubergie,  
daz er sînen zorn lie  
[...].  
(>Anegenge<, V. 2949–2952)

Der Erzähler bezieht sich somit im Weiteren stets in ganz eindeutiger Weise zurück auf die hier zu besprechende Dialogszene: Es sei die *guote*, also der Heilige Geist gewesen, der die Begnadigung des Menschen bei Gottvater erwirkt habe. So wie bereits in der Exposition der Szene *erbermde* und *guote*

in einem Vers genannt werden, so werden die im Töchterstreit personifizierte Tugend und der Geist Gottes in der folgenden Szene des Widerspruchs überblendet. Damit changiert die Vorstellung, die ein (Modell-) Rezipient sich von diesem Sprecher zu bilden versucht, zwischen zwei maximal abstrakten Entitäten, die minimal personifiziert dargestellt werden. Sie sind einerseits kategorial unterschieden, der allmächtige Gott und die ihm zugeordnete Tugend, andererseits miteinander identisch, insofern die Töchter Gottes Attribute des trinitarischen Gottes sind.

Sowohl die mangelnde Bildhaftigkeit der Szene als auch die angeblich wenig harmonische Zusammenfügung der beiden Motive, Trinitätsrat und Tugendstreit, hat Mäder (1971, bes. S. 47) dem Dichter des ›Anegenge‹ zum Vorwurf gemacht. Statt nach dem Muster des ›Er-konnte-es-einfach-noch-nicht-besser‹ zu argumentieren, wird hier dafür plädiert, in der Überblendung der beiden deutlich anzitierten Motive und in deren wenig anschaulicher Darbietungsweise eine intentionale narrative Strategie zu sehen. Das ›Anegenge‹ findet damit einen Mittelweg: Es nutzt die eindrückliche Form des Dialogs, um heilsgeschichtlich Entscheidendes in einprägsamer Form an seine Rezipienten zu vermitteln; zugleich bietet es in seiner Darstellungsweise den Hörerinferenzen keinen festen Grund, da es verschiedene literarische Traditionen überblendet und die Sprecherpositionen verunklart. Auf diese Weise reagiert der Dichter der heilsgeschichtlichen Erzählung auf die in Szenen des Widerspruchs immer gegebene Gefahr eines allzu personenanalogen Verständnisses der handelnden Trinität.

Wie in der Dialogszene jede sich einstellende Leser- bzw. Hörerinferenz systematisch verunsichert wird, lässt sich auch am Beispiel der schwankenden Personalpronomina insbesondere in den Reden von *erbermde* und *wârheit* zeigen. Die eröffnende Rede der Barmherzigkeit lautet:

›heiâ, gewalt und wîstuom,  
wenne meht wir daz widertuon  
um den menschen, der dâ verlorn ist?  
nû gedenche, daz dû ez got bist!  
gewinn in wider etewie,  
der dem tievele hât gedienet ie,  
daz er êwicliche iht verlorn sî,  
den wir haben geschaffen vrî,  
wan er hât michel leit.‹  
(›Anegenge‹, V. 2265–2273)

Angesprochen werden zunächst die beiden anderen Appropriationen, *gewalt* und *wîstuom*, die sich dann ja ganz am Schluss in das Gespräch einschalten werden. Vorwiegend verwendet die Barmherzigkeit die zweite Person Plural, was besonders in der Referenz auf die Schöpfung auf einen trinitarischen Sprecher verweist (V. 2272). Doch dann finden sich auch Anreden in der zweiten Person Singular, wie *nû gedenche, daz dû ez got bist!* (V. 2268), welche eine Differenz zwischen Sprecher und Adressat einziehen. Ganz Ähnliches lässt sich in Bezug auf die Reden der *wârheit* feststellen. Die Wahrheit widerspricht der *erbermdē*, wie erwähnt, mit dem Argument, dass das Wort Gottes nichts mehr gälte, wenn das bereits erfolgte der Verdammung zurückgenommen würde, und endet mit dem emphatischen Ausruf: *unseriu wort muozen wâr sîn!* (V. 2281). Hier und auch in späteren Emphasen wie ›*wir enmegen!* [...]‹ (V. 2290) werden sowohl Sprecher als auch Angesprochener dem beschworenen ›Uns‹ zugeschlagen. Zudem wechselt die *wârheit* in die Ich-Form, wenn sie über ihr Schöpfungshandeln spricht (V. 2296–2299), was weit über das aus dem Munde einer Tugend Sagbare hinausgeht. Andere Aussagen bringen dagegen die *wârheit* stärker in ein Differenzverhältnis zum Dialogpartner und zum Schöpfergott wie z. B. der Wechsel zum Indefinitpronomen in V. 2280: ›[...] *dô man im* [Adam bzw. dem Menschen, A. B.] *daz obez verbot* [...]‹. Durch dieses Changieren in der Verwendung der Personalpronomina und der Anredeformen, gemeinsam mit den weiteren aufgezeigten narrativen Strategien, finden die Hörerinferenzen keinen festen Grund, weshalb die vom Rezipi-

enten gebildeten Figurenentwürfe zwischen verschiedenen mentalen Konzepten oszillieren, ohne dass eine Regel gefunden werden kann, die entscheidet, ob hier eine Person der Trinität, eine Tochter Gottes oder schlicht eine Tugend spricht.

#### 4. Singen und Spiegeln. Der Erlösungsrat im Bibeleos ›Die Erlösung‹

Während das ›Anegege‹ mit großem narrativen Aufwand versucht, jegliches Aufkommen einer menschenähnlichen mentalen Konzeption der im Schöpfungs- und Erlösungsrat handelnden Figuren beim Rezipienten zu unterbinden, setzt das Bibeleos ›Die Erlösung‹, etwa 150 Jahre nach dem ›Anegege‹ wohl im rheinhessischen Raum entstanden (Hennig 1980/2004), andere Akzente und behandelt die göttlichen Akteure auf den ersten Blick nicht viel anders als alle anderen auftretenden Figuren. Der anonyme Dichter verzichtet auf den Schöpfungsrat, entwirft dann aber sein umfangreiches heilsgeschichtliches Programm ausgehend vom Erlösungsrat, den er, den Töchterstreit integrierend, immens breit ausfaltet und, vorwiegend die direkte Rede nutzend, dramatisch ausgestaltet (›Die Erlösung‹, V. 349–1142).<sup>8</sup> Dabei zeigt er wenig Skrupel, die handelnden Figuren analog zu ›gewöhnlichen‹ Menschen zu inszenieren und das himmlische Geschehen der Lebenswirklichkeit seiner höfisch-adeligen Rezipienten anzunähern, wie schon in der Exposition der Szene deutlich wird:

Hie quam iz also verre,  
daz der himelherre,  
got von himelrîche,  
besaz gewaldeclîche  
selbe ein gerihte  
mit wirdeclîcher plihte  
mit aller himelischen schar.

Die himelfursten quâmen dar  
und allez daz zû hove was.

(›Die Erlösung‹, V. 349–357)

Gott, der auch als *furste rîche* (V. 360), *keiser* (V. 468) und *kunec rîche* (V. 508) bezeichnet wird, beruft einen förmlichen Gerichtstag ein, zu dem die 24 Ratmänner (Apo 4,4), die Cherubim und Seraphim sowie alle anderen Hofangehörigen geladen sind. Die als *majestas* (V. 358 u. ö.) bezeichnete Trinität sitzt einträchtig und *gekrônnet wirdeclîche* (V. 359) auf einem Thron, dessen Kostbarkeit ausladend und in allen Details beschrieben wird (V. 393–465). Ausdrücklich betont der Dichter die Gleichrangigkeit und Ebenbürtigkeit von Vater und Sohn in Bezug auf ihren Fürsten- und Gottesstatus,<sup>9</sup> zum Heiligen Geist schiebt er dann nur noch knapp nach: *der was den zwein persônen eben* (V. 374). Die Trinität als drei Fürsten auf einem einzigen Thron abzubilden, ist in der Kunst des hohen und späten Mittelalters nicht ungewöhnlich, insbesondere in Illustrationen des Ratschlusses zur Erlösung (Feldbusch [u. a.] 1955, Sp. 424–432), und auch in der Sangspruch- und Lieddichtung der Zeit findet sich das Motiv öfter (Kern 1971, S. 209). Die Darstellung der Dreifaltigkeit als drei Personen geht zwar auf den Besuch dreier Männer bei Abraham zurück, die er im Singular als ›mein Herr‹ anredet (Gn 18), dennoch ist sie nicht ganz unproblematisch. Denn sie betont die Dreiheit, also die Differenz der trinitarischen Personen; zudem wurde die Darstellung des Heiligen Geistes als Mann bzw. als Jüngling zunehmend abgelehnt (vgl. Feldbusch [u. a.] 1955, Sp. 432).

Die Rats- bzw. Gerichtsszene in der ›Erlösung‹ kommt nach dieser narrativen Einleitung richtig in Gang, als Gottvater in seiner eröffnenden Rede die Menschheit ob ihres Ungehorsams anklagt und die Fürsten auffordert, einen passenden Urteilsspruch vorzuschlagen. Als diese keinen Rat wissen, schalten sich die vier Töchter Gottes ein, Barmherzigkeit und Friede plädieren für die Begnadigung des Menschen, Wahrheit und Gerechtigkeit für seine Verdammung. Diese vier Figuren sind ebenso menschenanalog

gezeichnet wie Gottvater, der Sohn und die Hofgesellschaft der Engel. Alle handelnden Figuren eint zugleich ihre Zugehörigkeit zur höfisch-feudalen Sphäre, alle beherrschen das Zeremoniell und reden in wohlgesetzten Worten. Die als *vrouwe[n]* (V. 521, 553, 585) bezeichneten Tugenden argumentieren z. T. reichspolitisch und bringen immer wieder die klassischen mittelalterlichen Herrschertugenden ins Spiel. Ihre Reden stürzen Gottvater in ein klassisches Dilemma (dazu Quast 2019), woraufhin er sich erneut an seine Fürsten mit der Bitte um Rat wendet:

»[...]  
Gebet endelîchen rât darzû,  
waz ich zû disen dingen dû,  
wie ich milde walde  
und doch die wârheit halde,  
und wie ich halde vridde  
und gerehtekeit darmidde  
[...]«  
(*>Die Erlösung<, V. 669–674*)

Diese Aufforderung löst ein geradezu verzweifelltes Geplapper am himmlischen Hof aus; keiner weiß Rat, alle zugleich bitten um Gnade, singen Gott Lob und werfen sich vor ihm in den Staub (V. 679–698). Nun schaltet sich der Gottessohn ein und kündigt an, den Streit der Tugenden, seiner Schwestern, zu beenden und das Dilemma aufzulösen. In seiner Rede vermeidet er interessanterweise die Ich-Form und schreibt die Lösung seiner Appropriation, der Weisheit, zu: »[...] *darumme ist erdenket / ein gar grundelôser rât, / den die wisheit funden hât* [...]« (V. 728–730). Begeistert erteilt Gottvater seinem Sohn *urloup* für diesen Plan (V. 770), den er noch nicht gehört hat, aber schon kennt – ich werde darauf zurückkommen –, und verspricht, ihm als Belohnung alle Königreiche untertan zu machen, worauf Jesus zunächst ebenso *hovelîche* (V. 773) wie feudalpolitisch argumentierend antwortet: »[...] *Waz doug ein kunecrîche, / daz unwirdeclîche / in stucke wirt gedeilet?* [...]« (V. 785–787). Angesprochen ist damit freilich die Einheit und Unteilbarkeit der göttlichen Herrschaft. Wenn Jesus in seiner

Rede die Weisheit, also eine Tugend, als Urheberin des entscheidenden Ratschlusses herausstellt, dann markiert er damit zugleich die enge Verbindung der widerstreitenden göttlichen Tugenden mit der Heiligen Dreifaltigkeit.

Statt des von Gott erbetenen *endelichen rât[es]* (V. 669) bietet Jesus einen *grundelöse[n] rât* an, wodurch dessen transzendenter Ursprung ebenso betont ist wie die Freiwilligkeit der Selbsthingabe Gottes.<sup>10</sup> Die Lösung des Dilemmas wird nun narrativ kunstvoll ausgefaltet und dadurch hinausgeschoben, dass die Urteilsverkündung durch den Gottessohn in zwei Teile aufgespalten wird. Zuerst verdammt er den Menschen und stellt damit Gerechtigkeit und Wahrheit zufrieden (V. 826–852). Es folgt eine längere poetologische Zwischenreflexion des Erzählers, die die versöhnende Pointe des Urteils hinauszögert (V. 860–944). Im zweiten Teil des Urteils stellt Jesus die Rettung der Menschheit durch seine Inkarnation und Selbsthingabe in Aussicht (V. 952–1032), wobei er sich, erneut die höfisch-feudale Rolle annehmend, als ritterlicher König im Kampf mit dem Teufel präsentiert (V. 1002–1009). Barmherzigkeit und Friede sind erleichtert, die Schwestern geben sich den Friedenskuss (wobei explizit auf den Psalmvers 84,11 verwiesen wird, V. 1063–1066), und die himmlische Hofgesellschaft bricht in jauchzenden Lobgesang aus.

Die in der Ratsszene agierenden transzendenten Figuren sind folglich erstaunlich menschenanalog gestaltet. Die Inszenierung in Anlehnung an einen feudalen Fürstenrat macht heilsgeschichtliche Vorgänge für die zeitgenössischen Rezipienten anschaulich nachvollziehbar, und durch die Betonung der familiären Beziehungen der am Gespräch beteiligten Protagonisten wird der Streit um die Verdammung oder Erlösung des Menschen geradezu zu einer Familienangelegenheit.<sup>11</sup> All dies triggert mentale Konzepte beim Rezipienten, die die Andersartigkeit Gottes überspielen und zur Ausdeutung der Figuren mit den Mitteln der Alltagspsychologie einladen. So verweist Ukena-Best (2014, S. 70) auf das im Text vielfach genutzte Mittel der Psychologisierung zur »Profilierung der Personen« und



Sherwood-Smith (2003, S. 220) charakterisiert die vier personifiziert auftretenden Tugenden als »anhängliche, aber trotzig« Tochtergestalten«. Auch wenn der Dichter der »Erlösung« auf den ersten Blick wenig Skrupel offenbart, Gott menschenähnlich und bildlich seinen Lesern und Hörern vor Auge zu stellen, markiert doch auch er die Andersartigkeit dieser Figur bzw. dieser Figuren mittels narrativer Verfahren. Genutzt werden vorwiegend drei Textstrategien, um die Inferenzen der Rezipienten bezüglich der Figuren zumindest zu irritieren. Schlagwortartig seien sie mit »Explizieren«, »Singen« und »Spiegeln« benannt.

Strategie 1 »Explizieren«: Einleitend situiert der Erzähler nicht nur die drei in Aussehen und an Würde völlig gleichen Personen der Trinität auf einem Thron, er referiert auch ganz explizit über das Mysterium der Einheit und Dreiheit Gottes:

Die namen drî sint alle ein got,  
der vader iedoch hât gebot,  
der sun der hât die wîsheit,  
der geist des willen sîzekeit.  
Die drî sint glîch und ebenhêr,  
ir kein ist minner oder mêr,  
wan ir godelîch gewalt  
ist alsus einlîch und drîvalt.  
(»Die Erlösung«, V. 375–382)

Man hört sogleich die Abaelard'schen Appropriationen heraus, wobei allerdings eine Reflexion darüber fehlt, dass zwar je eine Eigenschaft einer Person der Trinität in besonderem Maße zugeordnet ist, alle drei aber über alle Eigenschaften verfügen (dies wurde im »Anegenge« ausführlich dargelegt, vgl. oben S. 213f.). Zudem wird der Heilige Geist nicht mit der *quote*, sondern mit *des willen sîzekeit* in Verbindung gebracht, was einerseits auf seine klassische Rolle als Initiator (vgl. Hugos von St. Viktor *bonitas voluit*, oben S. 214), andererseits auf seine »süßen« Gnadenwirkungen rekurriert. Der Geist Gottes bleibt beim Erlösungsrat des spätmittelalterlichen Werkes im Übrigen seltsam still. Ganz anders im »Anegenge«, wo er – so die

*erbermde* und die *guote* identisch sind – das Gespräch trägt und den entscheidenden Lösungsvorschlag unterbreitet. Wahrscheinlich ist der Dichter der ›Erlösung‹ vor der Komplexität einer Dialogszene zurückgeschreckt, an der nicht nur vier Tugenden, sondern auch noch alle drei Personen der Trinität aktiv teilnehmen.

Dabei spielt der Heilige Geist keinesfalls eine untergeordnete Rolle im heilsgeschichtlichen Programm der ›Erlösung‹. Die Propheten, die der Text nach dem himmlischen Fürstenrat in langer Reihe auftreten lässt, werden wiederholt als vom *spiritus sanctus* inspiriert gezeichnet (V. 1176, 1195, 1240 u. ö. Im Hintergrund steht freilich der entsprechende Credo-Artikel). Gabriel betont in seiner Rede an Maria die entscheidende Rolle des Heiligen Geistes bei der Inkarnation (V. 2771–2780), die Heiligen drei Könige kehren aufgrund seines Rates nicht zu Herodes zurück (V. 3663–3667), und auch bei der Taufe Jesu ist er nicht nur in Taubengestalt präsent, sondern am Geschehen beteiligt (V. 4235–4239). Weiterhin findet sich im paränetischen Schlussteil der ›Erlösung‹ eine ausführliche Darlegung über die sieben Gaben des Heiligen Geistes als Antidoten zu den sieben Todsünden (V. 6787–6846).

Im vorliegenden Zusammenhang ist die ausführlich wiedererzählte Pfingstszene besonders interessant, da in ihr der Heilige Geist in einer ebenso distinkten wie ungewöhnlichen anthropomorphen Rolle präsentiert wird: als Universitätsmagister (dazu Becker 2020a und Becker 2020b). Selbst beim *spiritus sanctus* schreckt der Dichter der ›Erlösung‹ folglich vor einer menschenähnlichen Figuration nicht zurück. Trotzdem lässt er ihn in der Ratsszene zu Beginn des Werkes nicht zu Wort kommen. Oder ist er vielleicht doch in die Beratung involviert, nur im Verborgenen? Jesus selbst bringt sein versöhnliches Urteil immer wieder mit der Minne in Verbindung (V. 1002) und wendet sich mit folgenden Worten an die zerstrittenen Töchter Gottes:

»Seht hêden wir nit minne,  
sô wêre ein niht die gotheit.  
Minne ist aller sêlekeit  
ein angên und ein ursprinc.  
Minne wirket alle dinc,  
die zû sêlekeide dogent  
und zû vrumen kumen mogent.  
[...]  
(Die Erlösung, V. 778–784)

Diese Redeeinleitung kann man sicherlich auf das Hohelied der Liebe aus dem ersten Korintherbrief beziehen (I Cor 13,1–13, so Prica 2010, S. 246), man kann die Minne aber auch als Chiffre für den Heiligen Geist lesen, zumal die Liebe als Garant für die göttliche Einheit sowie als Initiator des Heils angesprochen wird. Seit Augustinus gilt der Heilige Geist als Liebe des Vaters zu seinem geliebten Sohn bzw. als Band der Liebe zwischen ihnen. Da auch der Erzähler immer wieder die Minne als Urheberin des weisen Rates anspricht (V. 703, 945–951), scheint es legitim, sie mit dem Heiligen Geistes zu identifizieren. Er spricht zwar nicht, aber er inspiriert, ganz dem traditionellen Verständnis entsprechend, Jesus zu seinem *grundelösen rât*.

Dass die Erlösung des Menschen ein Beschluss der ganzen Trinität ist und dass die in der Dialogszene als distinkte Figuren auftretenden trinitarischen Personen eine das menschliche Verstehen übersteigende Einheit bilden, wird zum Ende dieses Erzählabschnitts noch einmal explizit angesprochen, als die Himmelfürsten die gemeinsam auf dem Thron sitzende Dreifaltigkeit mit den Worten verehren: »[...] / *einlich und drivaldec / drîlich unde ouch einfalt*. / [...]« (V. 1138f.).

Strategie 2 ›Singen‹: Am himmlischen Hof Gottes, wie ihn die ›Erlösung‹ zeichnet, wird gewöhnlicherweise gesungen, nicht geredet; beständig erschallt das Lob Gottes. Anlässlich des Gerichtstages wird es nun kurzzeitig still im Himmel: *Ir harpen und ir videlen / hatten sie alle hingedân. / Sie müsten ander rede hân*. (V. 472–474). Allerdings erweisen die Engel sich, wie dargestellt, als äußerst unbegabte Ratgeber in juristischen Angelegen-

heiten. Wenn Gott sie zum Reden auffordert, retten sie sich in Verehrungsgesten und in den gewohnten Lobgesang (V. 683–695). Als der Gottessohn schließlich die Töchter Gottes versöhnt und sein Urteil gesprochen hat, nehmen die Engel ihre Instrumente gleich wieder in die Hand. Der Freudenschall erklingt weithin, und mit neuer Inbrunst wird das Lob Gottes in *sûzme sanges dône* (V. 1082) dargebracht. Jetzt, wo der Widerstreit verschiedener Stimmen aufgehoben ist, fallen alle mit ein und singen gemeinsam mit einer Stimme (V. 1093, 1124, 1131). Der Lobgesang der Engel, der ohne Zahl, Maß und Ende ist (V. 1088–1092), wird vom Dichter der ›Erlösung‹ ausführlich referiert. Dies gibt den Hörern und Lesern einerseits Gelegenheit zum mitvollziehenden Beten. Andererseits wird so markiert, dass am göttlichen Hofe eine prinzipiell andere Kommunikationsform den Normalfall darstellt: der einstimmige Gesang. Ein Dialog, Normalfall menschlicher Kommunikation, indiziert dagegen eine gewisse Spannung, einen internen Widerspruch, der aus der Welt geschafft werden muss.

Wirklich miteinander sprechen in der Ratsszene eigentlich nur Gottvater und Jesus Christus. Die Himmelfürsten antworten zwar auf die Anrede durch ihren König, haben aber nicht viel zu sagen. Und die vier Tugenden streiten eigentlich nicht miteinander, da sie ihre Worte stets allein an Gottvater richten – der sie gar nicht um ihre Meinung gebeten hatte. Die vier Töchter Gottes treten als Zeugen in der entworfenen Gerichtsszene auf, der Friede zeigt sogar mit dem Bildnis Gottes ein Beweismittel, *ein urkunde und ein pant*, vor (V. 619; vgl. Prica 2010, S. 249–254). Allerdings macht die Gestaltung ihrer Redebeiträge deutlich, dass sie keineswegs wie ›gewöhnliche‹ Zeugen sprechen. Zwar stützen sie ihre jeweilige Position durch Argumente und Beweise, überformt ist dies alles aber durch einen lyrischen Gestus. Ihre vier etwa gleichlangen Reden weisen einen parallelen Aufbau auf, der prägnant auf das Stilmittel des Refrains setzt (auch Quast 2019, S. 50, bezeichnet ihre Reden als ›refrainhaft‹). Jede Tugend beginnt mit einer Einleitung, die eine Anrede Gottes oder einen

Widerspruch zum zuvor Geäußerten enthält. Dann folgt in den Reden von Barmherzigkeit, Wahrheit, Gerechtigkeit und Friede stets folgende parallel aufgebaute Passage<sup>12</sup> (durch die Querstriche und in den Endnoten sind die kleineren Varianzen angezeigt):

Gedenke (ouch) herre, daz ich dîn  
dochter heizen unde bin,  
lâz alle unsûze / sûze / milde rede hin.  
Hâstû niht barmherzekeit / wârheit<sup>13</sup> / gerechtekeit<sup>14</sup> / vridde<sup>15</sup>  
sô ist ein niht dîn gotheit.  
Wan ich und dû uns scheiden,  
sô ist nummê / niht an uns beiden,  
wan ich bin dû und dû bist ich, / wan dû bist ich und ich bin dû  
des warte, herre furste rîch / Hie warte herre vader zu.<sup>16</sup>  
(>Die Erlösung<, V. 530–538; 556–564; 588–596; 638–648)

Auf diese wie ein Refrain aufgebaute Passage folgt eine der jeweiligen argumentativen Linie angepasste Erinnerung an die Worte der Propheten. Das Ende der vier Plädoyers der Töchter Gottes, in dem sie ihre Conclusio ziehen, ist dann erneut als Refrain gestaltet:

Daz lâz hûde werden schîn,  
obe ich dîn dochter moge sîn,  
und dû dem menschen / der menschheit gnâde  
nâch dîner fursten râde. [so Barmherzigkeit und Friede]  
und lâz daz mensche sterben,  
ê dîne wort / urteile verderben [so Wahrheit und Gerechtigkeit].  
(>Die Erlösung<, V. 545–548; 577–580; 611–614; 653–656)

Zwar beschreiben die Inquitformeln (*sie jach*, V. 552, *sie sprach*, V. 584 und V. 622) die Zeugenaussagen der Töchter Gottes eher als Reden, ihre formale Gestaltung weist jedoch hin auf eine lyrische Überformung, zumindest in den refrainhaften Passagen. Ihre Plädoyers changieren somit zwischen Rede und Gesang; medial stehen sie zwischen dem Sprechen Gottes und dem Gesang der Engel, genauso wie die Tugenden ontologisch

in einem Zwischenbereich angesiedelt sind: Sie sind Gott zugehörig (wie die Engel), aber nicht mit ihm identisch.

Strategie 3 ›Spiegeln‹: Wenn Gott mit sich selbst spricht, dann ist das ein Sonderfall der Kommunikation (Stridde 2012, S. 16f.), ein Sonderfall von Widerspruch (vgl. oben S. 210). Die Andersartigkeit dieser Kommunikation wird in der Gerichtsszene der ›Erlösung‹ durchaus markiert, denn Gottvater und Sohn sprechen zwar tatsächlich miteinander, doch die entscheidende Informationsübergabe zwischen ihnen, die über Jesu Plan zur Rettung der Menschheit, verläuft non-verbal<sup>17</sup>:

Dô dise klâre Majestas  
den rât in sîme spiegel las  
der endelösen wîsheit,  
daz sie draf an sêlikeit,  
er was godelîchen vrô  
(›Die Erlösung‹, V. 735–739)

Gottvater blickt seinen Sohn an, der später als *des vader spiegelglas* (V. 1036) und als *der godeheide widerschin* (V. 1038) bezeichnet wird, und liest im Spiegelbild seiner selbst die Lösung seines Dilemmas. Augenblicklich ist er über alles informiert, was Jesus plant und was er in der Folge ausführlich darlegen wird. Vater und Sohn sind, wie es an anderer Stelle heißt, *spiegel unde bilde* (V. 701). Sie sind auf unlösbare Weise miteinander identisch und können sich doch ineinander spiegeln, was in weltlichen Zusammenhängen eine ontologisch-räumliche Distanz voraussetzen würde, im Paradoxon der Dreifaltigkeit aber zusammenfällt.

Der Spiegel ist keine gängige Trinitätsmetapher und auch die Bezeichnung Jesu Christi als ›Spiegelglas des Vaters‹ ist eher ungewöhnlich. In religiösen Zusammenhängen ist es eher Maria, die aufgrund ihrer Vollkommenheit, Jungfräulichkeit und Mittlerschaft mit dieser Metapher bezeichnet wird (Hartmann 2011). Freilich gibt es auch eine lange Tradition, das Göttliche und dessen Wirken durch den Spiegel zu versinnbildlichen; immerhin haben in voroptischer Zeit Spiegel etwas Geheimnisvolles und

Numinoses an sich (Grabes 1973, S. 74–76 und S. 133–135). Indem der Dichter der ›Erlösung‹ die Spiegelmetapher auf die göttlichen Figuren bezieht und ihre exklusive Kommunikation als ›Spiegeln‹ bzw. als Blick in den Spiegel inszeniert, wird das Geheimnisvolle dieses Vorgangs akzentuiert. Die Faszination durch den Spiegel im Mittelalter erkläre sich laut Hartmann (2011, S. 201, Hervorhebungen im Original) aus seinen »gegensätzlichen Wirkungen: Zum einen sendet er Licht und Bilder in die Welt hinaus, zum anderen spiegelt er diese Welt und zeigt ihr, indem er sie in sich aufnimmt, ihr wahres Gesicht.« Jesus, *des vater spiegelglas*, sendet seinen Plan aus, und Gottvater als *spiegel unde bilde* nimmt ihn in sich auf, sobald sie sich ansehen. Es ist eine alle menschliche Möglichkeiten übersteigende Kommunikationsform, die sich ohne mediale Vermittlung ereignet. In der diesseitigen Welt bedarf Kommunikation immer eines Mediums (Stimme, Schrift etc.). Zugleich stellt im Gespräch der Körper des Anderen eine undurchdringliche Barriere dar, hinter der sich dessen Gedanken, Intentionen, Gefühle usw. verbergen. Diese gilt es ebenso zu entschlüsseln wie den Sinn des Geäußerten. Menschliche Kommunikation ist deshalb in einem erheblichen Maße fehleranfällig, Missverstehen eher die Regel als die Ausnahme. Über die Metapher des Spiegels und des Spiegeln wird in der ›Erlösung‹ die Andersartigkeit der göttlichen Kommunikation sinnbildlich vor Augen geführt.<sup>18</sup> Zugleich werden die beiden Akteure als Figuren gezeichnet, die eigenständig Ideen entwickeln (also über Intentionalität verfügen), diese ihrem göttlichen Gegenüber aber nicht verheimlichen können: Im Antlitz des Anderen ist dessen Inneres lesbar wie in einem offenen Buch. Gottvater kennt die Gedanken seines Sohnes sogleich, wenn er ihn anblickt; sie spiegeln sich ineinander, da sie zugleich eins und doch geschieden sind. Die Spiegel selbst sind eigenständige Entitäten, auch wenn sie stets dasselbe Bild, das Bildnis des unteilbaren Gottes, widerspiegeln. Die Metaphern des Spiegels und des Spiegeln laden die Rezipienten somit ein, über das Mysterium der Trinität nachzudenken und ihr andersartiges Miteinander-Sprechen zu imaginieren. Da diese Metaphern, mit

Max Black (1954/1962) gesprochen, über immens viele ›assozierte Gemeinplätze‹ verfügen, finden die mentalen Suchbewegungen des Verstehens und Imaginierens keinen festen Grund, so dass sie beständig das dargestellte Wunder oszillierend umkreisen. Eine eindeutige figurale Konzeption von Gottvater und Jesus Christus kann so beim Rezipienten nicht entstehen.

## 5. Die Trinität als (widersprüchliche) Figur? Fazit und Ausblick

Der eine und zugleich dreifaltige christliche Gott stellt freilich ein Paradoxon dar. Man könnte entsprechend fragen, warum in diesem Beitrag innertrinitarische Gespräche als widersprüchliches und nicht schlicht als paradoxes Geschehen behandelt werden. Pointiert formuliert: Welchen Mehrwert hat das Konzept des Widerspruchs? Ich wage zu behaupten: einen erheblichen im vorliegenden Fall. Denn die Doppelbedeutung von ›Widerspruch‹ beschreibt sehr präzise das Besondere innertrinitarischer Gespräche, das durch das Schlagwort des Paradoxen eher verdeckt würde: Wenn Gott in einem literarischen Text mit sich selbst spricht, dann ist das ein logisch zutiefst unvereinbares Geschehen und zugleich eines der Widerrede und des Einspruchs. Die Kategorie des Widerspruchs fokussiert gleichermaßen die kommunikative wie die a-logische Seite des Geschehens. Als Form der Entgegnung changieren diese Dialoge zwischen Selbstgespräch und verbaler Auseinandersetzung zwischen Figuren; sie verlaufen zugleich kooperativ wie auch antagonistisch. All diese Aspekte wären mit der Kategorie des Paradoxen nicht zu fassen. Göttliche Selbstgespräche, wie sie seit dem 12. Jahrhundert im Schöpfungs- und Erlösungsrat literarische Inszenierung finden, sind folglich ein wahrlich widersprüchliches Geschehen.

Aber treffen in ihnen auch widersprüchliche Figuren aufeinander? Ich bin mir bewusst, dass ich meine im Titel des Beitrags gestellte Frage nach dem Figurenstatus der Trinität im bibelepischen Erzählen noch nicht einmal ansatzweise beantwortet habe. Ich bin der ontologischen Frage ›Ist die



Trinität eine Figur? Und wenn ja, was für eine?‹ bewusst ausgewichen, indem ich meine Analyse auf Rezeptionsvorgänge und Techniken der Rezeptionssteuerung ausgerichtet habe. Eine belastbare Antwort kann m. E. so lange nicht gegeben werden, wie es noch an grundlegender narratologischer Forschung zur Figur in der deutschen Literatur des Mittelalters fehlt. Liegen für die weltliche Literatur bereits einschlägige Arbeiten vor, die z. T. auch auf Ansätze der kognitiven Narratologie zurückgreifen (Stock 2010; Reuvekamp 2014), ist im Falle religiöser Literatur, insbesondere der Bibelepik, noch alles zu tun. Einzig Rabea Kohlen (2020) widmet sich der Figur des Johannes dem Täufer, allerdings nicht aus Perspektive der Narratologie, sondern der Biographik. Sicherlich kann man Jesus Christus genauso wie Johannes als Figur lesen, wenn ein bibelepischer Text von seinem Leben zwischen Geburt und Himmelfahrt erzählt. Schwieriger wird es bereits, wenn vom Handeln Gottvaters berichtet wird: Ist er eine Figur, wenn er die Welt in sieben Tagen erschafft oder als Wolken- bzw. Feuersäule das Volk Israel aus Ägypten herausführt? Und wird der Heilige Geist in seinem pfingstlichen Wirken an den Aposteln zur Figur?

Wenn Gott mit sich selbst spricht – so eine erste tentative Antwort –, erscheint es mir durchaus als legitim, die trinitarischen Gesprächspartner als Figuren aufzufassen und als solche narratologisch zu analysieren. Denn zu Figuren werden sie nicht nur in einem Text wie der ›Erlösung‹, die ein narratives, fast schon dramatisches Erzählprogramm verfolgt, sondern auch im lehrhaft ausgerichteten ›Anegenge‹, dort gewissermaßen *ex negativo*: Indem die heilsgeschichtlichen Erzählungen abduktive Inferenzen beim Rezipienten triggern, die ein menschenanaloges Verständnis nahelegen, und indem sie diese zugleich mittels diverser narrativer Verfahren zu irritieren bzw. abzuweisen suchen, werden die trinitarischen Personen tatsächlich zu Figuren, zu solchen, deren außergewöhnlicher Status stets mitmarkiert ist. Es wäre ein lohnenswertes Unterfangen, sich den bibelepischen und heilsgeschichtlichen Erzählungen des deutschen Mittelalters intensiver aus figurennarratologischer Perspektive zu nähern. Erst auf breiterer Basis

könnte man die Unterschiede in der Figurendarstellung zur weltlichen Epik profilieren und eine Typologie biblischer Figuren entwerfen, die evtl. auch etwas über den Figurenstatus der göttlichen Akteure sagen würde. Bis dahin sollte man das Sprechen und Handeln der Trinität in den Schöpfungs- und Erlösungsberatungen in Analogie und Differenz zu literarischen Dialogszenen in der weltlichen Literatur des Mittelalters genau beschreiben und analysieren, wie die Texte den Sonderstatus ihrer göttlichen Sprecher narrativieren, inszenieren und imaginieren. Denn das tun sie in vielfältiger Form, wie in diesem Beitrag gezeigt wurde. Nur der eingangs angeführte Witz schickt völlig unbekümmert drei Menschen mit Namen Gottvater, Jesus Christus und Heiliger Geist gemeinsam nach Rom in den Sommerurlaub.

## Anmerkungen

- 1 Auch Objekte können freilich als Figuren in literarischen Werken auftreten. Um sie als solche wahrzunehmen, seien laut Jannidis aber Indizien nötig, über die sie vom Leser mit Intentionalität ausgestattet werden (ist handlungsfähig, spricht, hat Intentionen und andere Innenzustände). Bei im Text auftretenden Menschen sei dies nicht nötig, da hier sogleich der Basistyp angelegt werde, und auch bei nicht-menschlichen Wesen wie Göttern sei dies der Fall, wenn der jeweilige Kulturkreis seinen Göttern Intentionalität zuspricht – beim christlichen Gott ist dies zweifellos der Fall (Jannidis 2004, S. 110–115).
- 2 Während die Deduktion von Regel und Fall auf das Ergebnis schließt und die Induktion von Fall und Ergebnis auf die Regel, geht die Abduktion von einem Ergebnis (Sokrates ist sterblich) als semantischem Trigger aus, sucht dazu eine passende Regel (alle Menschen sind sterblich) und versucht, dies auf einen plausiblen Fall zu beziehen (Sokrates ist ein Mensch). Unplausibel wird die Schlussfolgerung z. B. dann, wenn sich im weiteren Textverlauf herausstellt, dass Sokrates der Name eines Hundes ist (Jannidis 2004, S. 75–77).
- 3 Jannidis (2004, S. 110) betont, dass ein Gespräch führen und dabei intentional agieren sogleich mit menschlichen Eigenschaften identifiziert werde.

- 4 Im Kontext der Erforschung von Poetiken des Widerspruchs in vormoderner Erzählliteratur hat das Thema zudem einen entscheidenden Vorteil: Die heikle Frage nach der Intentionalität fällt weg, also danach, ob es sich um einen gewollten oder einen unterlaufenen Widerspruch handelt. Im Witz wie in den innertrinitarischen Beratungen liegen narrativ entworfene Szenen sowohl intendierten wie auch markierten Widerspruchs vor.
- 5 Wien, ÖNB, Cod. 2696 ([Digitalisat](#), das ›Anegenge‹ auf fol. 89v–111r), weitere Werke im Sammelcodex sind u. a. Konrads von Fußesbrunnen ›Kindheit Jesu‹, Konrads von Heimesfurt ›Urstende‹ und Albers ›Tundalus‹ ([Handschriftenbeschreibung](#)). Ich zitiere nach der Ausgabe Neuschäfer 1966. Zur Datierung, Lokalisierung und Charakterisierung des ›Anegenge‹ vgl. Neuser 1980.
- 6 Zu den theologischen Grundlagen des Schöpfungsrates Ohly 1994, S. 243–247; Stridde 2012, S. 19, zu denen des ›Anegenge‹; Schröder 1881, S. 39–68, sowie Rupp 1971, S. 250–255 und S. 221f., zu denen in dieser Textstelle.
- 7 Immerhin hat sich Jesus Christus, biblisch verbürgt, selbst als ›Wahrheit‹ bezeichnet (Io 14,6). Man könnte jedoch auch überlegen, ob *diu wârheit* zuweilen Gottvater bezeichnet, u. a. weil diese Stimme in der Ich-Form vom Schöpfungs-handeln spricht (›[...] *elliu dinc ich lîhter hân / ûz nihte geschaffên, / danne daz ich wider mache / den menschen als er ê was.*‹ V. 2296–2299). So auch Mäder 1971, S. 48.
- 8 Ich zitiere die Ausgabe von Maurer 1964. Zur Szene vgl. Mäder 1971, S. 55–58; Urbanek 1980; Haug 1995, S. 631; Sherwood-Smith 2003; Prica 2010, S. 244–254; Prica 2011, S. 141–143; Quast 2019; Lechtermann 2020. Zu ›Personengestaltung und Redeszenen‹ Ukena-Best 2014, S. 69–74.
- 9 *Ouch saz der sun dem vader glich, / als iz was wol zimelich, / gefurstet alsô schône / an sines vader thrône, / dem vader glich und ebenhêr; / ir kein was minner oder mêr, wan an ganzer wirdekeit / was glich ir beider gotheit.* (V. 363–370)
- 10 Quast (2019, S. 52) schlägt vor, das mittelhochdeutsche *grundelôs* mit ›nicht ableitbar‹ zu übersetzen: ›Der Rat, gemeint ist die Menschwerdung des Sohnes, kann sich aus nichts ableiten, er kann auf nichts bereits Geplantes oder Entworfenes zurückgeführt werden. Er ist situativ erdacht.‹ Der Übersetzungsvorschlag ist sicherlich plausibel, allerdings erscheint mir die Interpretation, er sei situativ erdacht, auf einer Inferenz zu basieren, die ein allzu anthropomorphes Konzept von Denken und Zeit auf den Gottessohn appliziert. Der Erlösungsrat wird im Text freilich als in der Zeit dargestellt, ereignete sich aber im inkommensurablen Denken und Wollen Gottes außerhalb der Zeit. Eben diese

- paradoxe Zeitlichkeit des Erlösungsrates sehe ich im mittelhochdeutschen Adjektiv *grundelôs* (auch) angedeutet.
- 11 Die Funktion der innertrinitarischen Dialoge bestehe laut Sherwood-Smith (2003, S. 224) darin, dem Rezipienten einen »Blick ›hinter die Kulissen« zu gewähren: »Nur für das Publikum wird dieses innertrinitarische Selbstgespräch inszeniert.«
  - 12 Über die parallele Strukturierung der Reden und die Verwendung des immer gleichen Wortlauts würden sie laut Lechtermann (2020, S. 13 im Typoskript) »die Äquivalenz ihrer Geltungsansprüche [demonstrieren]«.
  - 13 *Sich, hettestû nit wârheit, / sô enwêre niht dîn gotheit* (V. 559f.).
  - 14 *Hieldestû nit gerehtekeit, / sô wêre enzwei dîn gotheit* (V. 591f.).
  - 15 Beim Frieden findet sich die größte Varianz in diesen Versen (V. 641–644): *Sich, hieldestû niht vridde / so sage an, wâ midde / wêr dîn rîche iht stêde, / obe iz niht vride hêde?*
  - 16 Die Schlussformel *wan ich bin dû und dû bist ich, / des warte, herre furste rîch* bei Barmherzigkeit und Gerechtigkeit, die Formel *wan dû bist ich und ich bin dû / Hie warte herre vater zu* bei Wahrheit und Friede.
  - 17 Über die Medialität dieser ›Informationsübertragung‹ herrscht in der Forschung Uneinigkeit. Sherwood-Smith (2003, S. 224) fokussiert das Medium der Rede und beschreibt sie als lautlos bzw. ohne Worte. Quast (2019, S. 53) fokussiert das Medium der Schrift und betont, Gottvater habe im Spiegel seines Sohnes gelesen. Ich denke, man muss das nicht als Gegensatz sehen. Es geht um das lautlose Miteinander-Reden ebenso wie um das Lesen ohne Buchstaben im Antlitz des Anderen; gemeinsam markiert dies die Andersartigkeit der göttlichen Kommunikation.
  - 18 Die Spiegelmetapher wird bereits in der Beschreibung des Trinitätsthrons eingeführt, wo abschließend der Estrich, auf dem er steht, als *spiegel* bezeichnet wird (V. 467). Im Übrigen ist es nicht leicht zu entscheiden, ob die Töchter Gottes an dieser transzendenten Kommunikationsform ebenfalls teilhaben oder nicht. Einerseits scheinen die Verse 807 bis 813 dies anzudeuten (bes. V. 810f.: *als iegelicher selbe las / in der godeheide*), andererseits sind sie erst nach der verbal geäußerten Urteilsverkündung wirklich versöhnt.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Das Anegenge. Textkritische Studien – Diplomatischer Abdruck – Kritische Ausgabe – Anmerkungen zum Text, hrsg. von Dietrich Neuschäfer, München 1966 (Medium Aevum 8).
- Biblia Sacra. Iuxta vulgatam versionem, recensuit et brevi apparatu critico instruxit Robertus Weber, editionem quintam emendatam retractatam praeparavit Roger Gryson, Stuttgart 2007.
- 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).

### Sekundärliteratur

- Bauer, Eva: Trinität und Heilsgeschichte: Das ›Anegenge‹, in PBB 141 (2019), S. 31–52.
- Becker, Anja: Poetik der *wehselrede*. Dialogszenen in der mittelhochdeutschen Epik um 1200, Frankfurt a. M. [u. a.] 2009 (Mikrokosmos 79).
- Becker, Anja: Der Heilige Geist als Lehrer. Die Pfingstszene 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: Remetaphorisierendes Wiedererzählen. Die Pfingstszene in der ›Erlösung‹ und in ›Von Gottes Zukunft‹, in: Zacke, Birgit [u. a.] (Hrsg.): Text und Textur. WeiterDichten und AndersErzählen im Mittelalter, Oldenburg 2020b (BmE Themenheft 5), S. 179–217 ([online](#)).
- Black, Max: Die Metapher [1954/1962], in: Haverkamp, Anselm (Hrsg.): Theorie der Metapher, Darmstadt 1983 (Wege der Forschung 389), S. 55–79.
- de Boor, Helmut: Die deutsche Literatur im späten Mittelalter. Zerfall und Neubeginn. Erster Teil 1250–1350, München 1962 (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart 3.1).
- Bowden, Sarah [u. a.] (Hrsg.): Geschichte erzählen: Strategien der Narrativierung von Vergangenheit in der deutschen Literatur des Mittelalters. XXV. Anglo-German-Colloquium 2017, Berlin/Boston 2020 [im Druck].
- Eisen, Ute E.: Die Poetik der Apostelgeschichte. Eine narratologische Studie, Göttingen 2006 (Novum testamentum et orbis antiquus 58).
- Feldbusch, Hans [u. a.]: Art. Dreifaltigkeit, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 4 (1955), Sp. 414–447 ([online](#)).

- Glauch, Sonja: Keine Poetik des Widerspruchs – aber Poetiken des Paradoxen und fehlende Aufmerksamkeit gegenüber logischer Inkohärenz, in: Lienert 2019a, S. 21–42.
- Grabes, Herbert: Speculum, Mirror und Looking-Glass. Kontinuität und Originalität der Spiegelmetapher in den Buchtiteln des Mittelalters und der englischen Literatur des 15. bis 17. Jahrhunderts, Tübingen 1973 (Buchreihe der Anglia Zeitschrift für englische Philologie 16)
- Hartmann, Heiko: Spiegelmetaphorik im mittelalterlichen Marien- und Frauenlob, in: Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik 68 (2011), S. 201–217.
- 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.
- Hennig, Ursula: Art. ›Erlösung‹, in: <sup>2</sup>VL, Bd. 2 (1980), Sp. 599–602 sowie in: <sup>2</sup>VL, Bd. 11 (2004), Sp. 416f.
- Jannidis, Fotis: Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie, Berlin/New York 2004 (Narratologia 3).
- Jannidis, Fotis: Art. Character, in: Hühn, Peter [u. a.] (Hrsg.): *The living handbook of narratology*, Hamburg 2011, rev. 2014 ([online](#)).
- Kern, Peter: Trinität, Maria, Inkarnation. Studien zur Thematik der deutschen Dichtung des späten Mittelalters, Berlin 1971 (Philologische Studien und Quellen 55).
- Kiening, Christian: Literarische Schöpfung im Mittelalter, Göttingen 2015.
- Klein, Dorothea: Stichische Rede als elementare Form einer »Poetik des Widerspruchs«, in: Lienert 2019a, S. 237–263.
- 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/Boston 2017 (Literatur – Theorie – Geschichte 12), S. 167–202.
- Kohnen, Rabea: Lebensgeschichte/Heilsgeschichte. Erzählen von Figuren der Bibel am Beispiel Johannes des Täufers, in: Bowden 2020 [im Druck].
- Lechtermann, Christina: Am Anfang – der Kuss. Allegorische Begründungen der Heilsgeschichte in der ›Erlösung‹, in: Bowden 2020 [im Druck].
- Lienert, Elisabeth (Hrsg.): *Poetiken des Widerspruchs in vormoderner Erzählliteratur*, Wiesbaden 2019a (Contradiction Studies).
- Lienert, Elisabeth [2019b]: Einleitung, in: Dies. 2019a, S. 1–19.
- Mäder, Eduard Johann: Der Streit der »Töchter Gottes«. Zur Geschichte eines allegorischen Motivs, Bern/Frankfurt a. M. 1971 (Europäische Hochschulschriften/Deutsche Literatur und Germanistik 41).

- Martínez, Matías: Art. Figur, in: Ders. (Hrsg.): Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte, Stuttgart/Weimar 2011, S. 145–150.
- Miedema, Nine/Hundsnuerscher, Franz: Formen und Funktionen von Redeszenen in der mittelhochdeutschen Großepik, Tübingen 2007 (Beiträge zur Dialogforschung 36).
- Müller, Jan-Dirk: ›Episches‹ Erzählen. Erzählformen früher volkssprachiger Schriftlichkeit, Berlin 2017 (Philologische Studien und Quellen 259).
- Neuser, Peter-Erich: Art. ›Das Anegenge‹, in: <sup>2</sup>VL, Bd. 1 (1980), Sp. 352–356.
- Ohly, Friedrich: Die Trinität berät. Über die Erschaffung des Menschen und über seine Erlösung, in: PBB 116 (1994), S. 242–284.
- Prica, Aleksandra: Heilsgeschichten. Untersuchungen zur mittelalterlichen Bibelauslegung zwischen Poetik und Exegese, Zürich 2010 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 8).
- 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: Die Erfindung der Erlösung. Die theologische Mythe vom Streit der Töchter Gottes in der ›Erlösung‹ aus entscheidungstheoretischer Sicht, in: Wagner-Egelhaaf, Martina [u. a.] (Hrsg.): Mythen und Narrative des Entscheidens, Göttingen 2019 (Kulturen des Entscheidens 3), S. 46–59.
- Reuvekamp, Silvia: Hölzerne Bilder – mentale Modelle? Mittelalterliche Figuren als Gegenstand einer historischen Narratologie, in: Diegesis 3.2 (2014), S. 112–130 ([online](#)).
- Rupp, Heinz: Deutsche religiöse Dichtungen des 11. und 12. Jahrhunderts. Untersuchungen und Interpretationen, Bern/München <sup>2</sup>1971 (Bibliotheca Germanica 13).
- Schröder, Edward: Das Anegenge. Eine litterarhistorische Untersuchung, Straßburg/London 1881 (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Culturgeschichte der germanischen Völker 44).
- Sherwood-Smith, Maria: Selbstgespräch zu dritt: Innertrinitarische Gespräche im ›Anegenge‹ 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.
- Stock, Markus: Figur. Zu einem Kernproblem historischer Narratologie, in: Haferland, Harald/Meyer, Matthias (Hrsg.): Historische Narratologie. Mediävistische Perspektiven, Berlin/New York 2010 (TMP 19), S. 187–203.
- Stridde, Christine: »*faciamus hominem*«. Wie der Mensch mit Gott vor der Schöpfung spricht, in: Miedema, Nine [u. a.] (Hrsg.): Sprechen mit Gott. Redeszenen in mittelalterlicher Bibeldichtung und Legende, Berlin 2012 (Historische Dialogforschung 2), S. 15–30.

- Strohschneider, Peter: Kippfiguren. Erzählmuster des Schwankromans und ökonomische Kulturmuster in Strickers ›Amis‹, in: Müller, Jan-Dirk (Hrsg.): Text und Kontext. Fallstudien und theoretische Begründungen einer kulturwissenschaftlich angeleiteten Mediävistik, München 2007 (Schriften des Historischen Kollegs, Kolloquien 64), S. 163–190.
- Ukena-Best, Elke: Die ›Erlösung‹. Heilsgeschichte und Christus-›Biographie‹ in der Tradition höfischer Bibelepik, in: Busch, Nathanael/Reich, Björn (Hrsg.): Vergessene Texte des Mittelalters, Stuttgart 2014, S. 61–77 und S. 286f.
- Urbanek, Ferdinand: Die Tribunalszene in der ›Erlösung‹ als Beispiel rhetorischer Textsublimierung, in: Euph. 74 (1980), S. 287–311.

### **Anschrift der Autorin:**

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





*Albrecht Hausmann*

## Gott als widersprüchliche Figur in Hartmanns von Aue ›Erec‹ und Gottfrieds von Straßburg ›Tristan‹

*Abstract.* Die These des Beitrags lautet: Wenn in weltlichen Erzähltexten auktorial bestätigte göttliche Interventionen den Handlungsverlauf bestimmen, kann dies in letzter Konsequenz zu einer Depotenziierung Gottes führen; Gott wird dann nämlich als Figur im Verfügungsbereich des Autors wahrnehmbar und von den Widersprüchen der Diegese affiziert. Der Beitrag zeigt zunächst, wie Hartmann von Aue im ›Erec‹ gegen das säkulare Erzählkonzept Chrétiens Gott als Akteur re-etabliert; scheinbare Widersprüche im göttlichen Handeln lösen sich bei Hartmann auf, so dass sich das Bild eines letztlich ›höfischen Gottes‹ ergibt. An Gottfrieds ›Tristan‹ lässt sich jedoch zeigen, wie eine solche Inanspruchnahme Gottes als Akteur prekär wird, wenn die ungelösten Widersprüche der höfischen Welt thematisch werden. In dieser Perspektive ist das Gottesurteil im ›Tristan‹ metapoetische Dekonstruktion eines Erzählmodells, das mit göttlichen Interventionen arbeitet und dazu führt, dass Gott zu einer widersprüchlichen Figur wird.

Der christliche Gott ist ein grundlegend widersprüchlicher: Er ist allmächtig, wird aber als ohnmächtiges Kind Mensch; der Gottessohn stirbt am Kreuz, aber genau dies soll die Voraussetzung für die Überwindung des Todes in der Auferstehung sein; Gott soll ›dreifaltig‹ sein – und zugleich nur einer. Die Liste solcher Widersprüche, die nicht nur periphere Aspekte des Christentums betreffen, sondern dessen Kern, ließe sich fortsetzen; sie sind in der Theologie seit Paulus und in Auseinandersetzung mit der griechisch-römischen Philosophie produktiv geworden und prägen das Christentum seit jeher. Man kann sagen, dass es sich hier um die

spezifisch christliche Ausprägung einer Problematik handelt, mit der monotheistische Religionen grundsätzlich konfrontiert sind: Wenn es nur den einen (allmächtigen) Gott gibt, muss dieser auch für die in der von ihm geschaffenen oder beherrschten Welt wahrgenommenen Widersprüche verantwortlich sein. Aufgabe der Theologie ist es dann, das Widersprüchliche zu integrieren oder aufzulösen; der Tod am Kreuz ist in dieser Perspektive (I Cor 1,22–23) nicht mehr eine Torheit (*stultitia*) und auch keine Gotteslästerung (*scandalum*), sondern Sieg über den Tod. Das Problem wird aber auch in der Lebenspraxis der Menschen immer wieder virulent und taucht dann insbesondere als Theodizee-Frage auf: Warum kann Gott es zulassen, dass in der von ihm geschaffenen Welt auch Unheil und Böses geschehen? Diese Frage stellt sich für die höfische Gesellschaft und die in ihr entstehende Literatur insbesondere dann, wenn die auch in der alltäglichen Erfahrung von Kontingenz geprägten Bereiche Liebe und Kampf in religiöse Konzepte eingeordnet oder zumindest religiös flankiert werden, was häufig der Fall ist. Wie passt der verlorene Kampf des rechtschaffenen christlichen Ritters zum göttlichen Heilsplan, wie das im Gralsgeschlecht grassierende Liebesunglück zu dessen göttlicher Erwähltheit?

Es ist also nicht verwunderlich, dass Gott auch in mittelalterlichen Erzähltexten als widersprüchlich wahrgenommen und dargestellt wird. Aber ist er auch eine ›Figur‹, und ist die Rede von einer ›widersprüchlichen Figur‹ insofern angemessen? Diese Frage berührt grundlegende Probleme mittelalterlichen Erzählens, denn im engen Wortsinn sind literarische Figuren fiktive Gestalten (Platz-Waury 1997, S. 587) bzw. in kommunikationstheoretischer Perspektive textgenerierte mentale Konstruktionen (Jannidis 2004), die es streng genommen nur in bzw. aufgrund von fiktionalen Texten geben kann; inwiefern man aber in Bezug auf mittelalterliches Erzählen überhaupt von Fiktionalität sprechen kann, ist durchaus umstritten (vgl. Vollmann 2002; Müller 2004; Glauch 2009). Allerdings nutzt die literaturwissenschaftliche Mediävistik den Begriff ›Figur‹ auch für die Bezeichnung des Personals in solchen Texten, die nicht oder nicht ohne weiteres

als fiktional bezeichnet werden können – und das ist der weit überwiegende Teil ihres Gegenstandsbereichs. Auch der als historisch vorgestellte Protagonist einer Heiligenlegende, ein (historischer) Herrscher in der ›Kaiserchronik‹ und Ähnliches sind in diesem Sinn ›Figuren‹. Obligatorisch scheint für die Begriffsverwendung aber zu sein, dass die ›Figur‹ und ihre ›Handlungen‹ einer gewissen Gestaltungsmacht des Autors unterworfen sind, was auch in einem nicht-fiktionalen Text der Fall ist oder sein kann (und umgekehrt auch dann, wenn in einem fiktionalen Text eine historische Figur auftritt). Aber ist Gott in mittelalterlichen Erzähltexten, etwa im ›Erec‹ oder im ›Tristan‹, eine ›Figur‹ – und sei es auch nur in diesem weiten Sinn (vgl. grundsätzlich Theisen 2000 sowie Hausmann 2014)?

In meinem Beitrag geht es nicht darum, diese Frage zu beantworten; vielmehr möchte ich in einem von der Grundidee her diskursanalytischen Zugriff zeigen, dass in höfischen Erzähltexten um 1200 genau diese Frage zumindest implizit verhandelt wird. Wie kann man von Gott und von seiner Widersprüchlichkeit erzählen, ohne dass dieser zu einer dem Autor verfügbaren ›Figur‹ wird? Diese Frage stellt sich gerade für Texte der *Matière de Bretagne*, deren Erzählwelten eine geringere historische Verbindlichkeit aufweisen als z. B. Legenden, Chroniken, Biblepik oder – mit Einschränkungen – Heldenepik und die zugleich ihre ›Gemachtheit‹ strukturell ausstellen (so etwa im ›Erec‹ durch eine komplexe, auf Ähnlichkeitsverhältnissen beruhende Struktur). Ausgangspunkt meiner Überlegungen ist deshalb Hartmanns ›Erec‹, Endpunkt der ›Tristan‹ von Gottfried von Straßburg.

## 1. Der *wunderliche* Gott im ›Erec‹

In Hartmanns ›Erec‹ begegnet der widersprüchliche Gott – der *wunderliche* Gott (V. 8298, vgl. V. 5779; auch mit der Bedeutung: ›der zur Bewunderung Anlass gebende Gott‹) – immer wieder. Dabei handelt es sich jeweils um Textpassagen, in denen in Hartmanns altfranzösischer Vorlage ›Erec

et Enide« des Chrétien de Troyes eine vergleichbar intensive Auseinandersetzung mit dem Thema nicht erkennbar ist. Zunächst ist es Enite, die mit Gott hadert, als Erec nach dem Kampf gegen die beiden Riesen zu ihr zurückkehrt und wie tot vom Pferd stürzt. Enites Klage, die daran anschließt, geht bei Hartmann aus von der Frage nach der Gerechtigkeit Gottes – und nicht wie bei Chrétien von der Schuldzuweisung gegen sich selbst (vgl. Worstbrock 1985, S. 12–19):

vrouwe Ênite zurnte vaste an got.  
si sprach: »herre, ist diz dîn gebot  
daz ein ritter alsô guot  
durch sînen reinen muot  
sînen lîp hât verlorn,  
sô hât ein wunderlicher zorn  
dîner gnâden barmunge genomen.  
[...]

(>Erec, V. 5774–5780)

Diese erste, konditional konstruierte Apostrophe innerhalb der gegenüber Chrétien um ein Vielfaches erweiterten Klage richtet sich an einen Allmächtigen, der das unerklärbar Sinnlose geschehen lässt. Für Enite ist dies die völlige Verkehrung ihres bisher mit dem höfischen Wertesystem kompatiblen Gottesbildes: Gottes Handeln erscheint ihr deshalb wie eine unerklärliche Strafe (*wunderlicher zorn*). Die Anklage gegen Gott ist der bestimmende Ausgangspunkt der gesamten Klage. Ihr folgt ein zweites Argument, das wiederum die Kohärenz göttlichen Handelns in Frage stellt: Wenn Erec schon sterben musste, dann möge Gott doch auch Enite den Tod gewähren. Drei mögliche Akteure bittet Enite darum: Gott, die wilden Tiere und den (personifizierten) Tod selbst. Hartmann reizt mit Hilfe der ausgedehnten Klage das Mittel der Ironie in besonderer Weise aus: Der Rezipient weiß, dass Erec noch nicht tot ist (so z. B. Worstbrock 1985, S. 18; anders Green 1979, S. 164) und dass Enites Klage deshalb unter falschen Voraussetzungen steht. Der Leser oder Hörer kann so zum einen etwas über Enites unbeugsame *triuwe* erfahren, zum anderen aber kann

ihm Hartmann auch die Theodizee-Frage zumuten: Wenn Erec tot wäre, dann könnte man tatsächlich an Gott zweifeln, denn Erec wäre dann gerade bei einem defensiven Befreiungskampf gegen unhöfische und brutale Gewalttäter umgekommen – bei einem Kampf zudem, den er im Namen Gottes geführt hat. Aber indem Enite ›falsche‹ Vorwürfe gegen Gott erhebt, bereitet sie mit ihrer Rede geradezu den Boden für eine umso glanzvollere Demonstration göttlicher Anteilnahme: zunächst die unmittelbar an die Klage anschließende Rettung der verzweifelten Enite durch den Grafen Oringles, später dann die ebenfalls nur durch Gottes Hilfe gelingende Flucht des wiedererwachten Erec mit Enite aus Limors (s. unten).

Zum zweiten Mal im ›Erec‹ wird die Frage nach der Rechtfertigung Gottes von den Bewohnern Brandigans anlässlich der Ankunft Erecs gestellt:

si sprâchen: »herre, rîcher got,  
war umbe geschuof dîn gebot  
einen sô vollekomen man?  
dâ wære vol dîn genâde an,  
daz dû in hætest bewart  
vor dirre leidigen vart,  
daz er iht wære komen,  
wan hie wirt im der lîp benomen.  
[...]«  
(›Erec‹, V. 8086-8093)

Diese Apostrophe an Gott, die in ihren zentralen Begriffen (*gebot*, *genâde*) an den Anfang von Enites Klage erinnert, steht unter der Prämisse, dass keiner gegen Mabonagrîn wird gewinnen können. Warum aber hat Gott dann einen derart vollkommenen Mann geschaffen, der in Brandigan nur den Tod finden kann? Wieder lädt Hartmann das Geschehen durch die Infragestellung der göttlichen Gnade auf. Erst Erecs Sieg wird zeigen, dass die Leute sich getäuscht haben, so wie sich auch Enite in Gott geirrt hatte.

Noch ein drittes Mal scheint das Thema der Unbegreiflichkeit Gottes im Text auf. Beim Empfang in Brandigan sind achtzig Damen anwesend,

eine schöner als die andere. Erec weiß noch nicht, was es mit ihnen auf sich hat (es sind die Freundinnen der von Mabonagrín erschlagenen Männer), doch nimmt er ihren Anblick zum Anlass für eine Reflexion über Gottes Unbegreiflichkeit:

»rîcher got der guote,  
hier an ist mir erkant,  
daz dû von schulden bist genant  
der vil wunderliche got  
[...]«  
(>Erec<, V. 8295–8298).

Das ist kein Zweifel an Gott, sondern Manifestation einer Haltung Erecs, die im ganzen Brandigan-Abenteuer erkennbar wird: Erec vertraut Gott ohne weiteren Zweifel. Bei Hartmann ist die gesamte Brandigan-Episode deutlich religiös aufgeladen; Erecs Handeln ist von einem unerschütterlichen Vertrauen in Gottes Beistand geprägt, was sich auch in den keineswegs nur peripheren religiösen Handlungen (Kirchgang) äußert. Der Held ist hier geradezu ein Erlöser, der ritterliche Kampf erscheint – insbesondere durch die achtzig Damen – als religiös konnotierte Heilstat.

In allen Fällen entschärft der spätere Handlungsverlauf die entsprechende Stelle im Nachhinein. Zwar stellt sich die Theodizee-Frage jeweils aus der Figurenperspektive, auktorial (und damit für den Rezipienten) aber wird sie aufgehoben, weil das Ereignis, das Gottes Heilsplan in Frage hätte stellen können, gar nicht eintritt oder die Figur von falschen Voraussetzungen ausgegangen ist. Hartmann scheint das Problem also zu reflektieren, er nutzt es aber jeweils dazu, die Heilsdimension der erzählten Geschichte umso nachdrücklicher zu präsentieren.

## 2. Chrétiens Erzählmodell und Gottes *hövescheit* in Hartmanns ›Erec‹

Die im ›Erec‹ aufgeworfene Frage nach der Rechtfertigung göttlichen Handelns innerhalb der erzählten Welt hat neben der theologisch-religionsgeschichtlichen auch eine erzähltheoretische Dimension, welche die Möglichkeiten weltlichen Erzählens (in Konkurrenz zu geistlichen Erzählkonzepten) in grundsätzlicher Weise betrifft. Damit wird auch eine Auseinandersetzung Hartmanns mit dem von Chrétien in ›Erec et Enide‹ entwickelten Erzählkonzept erkennbar, das gemeinhin als ›arthurischer Doppelweg‹ bezeichnet wird. Dessen innovative Eigenart besteht – wie im Prolog zu ›Erec et Enide‹ von Chrétien selbst angedeutet wird (Haug 1985, S. 91–106; Burrichter 2010, S. 273–279) – in der Kombination eines dezidiert weltlichen, zuvor wenig geachteten Erzählstoffes mit einem Ordnungsmodell, das in Konkurrenz zu geistlichen Erzählformen treten konnte und gerade dadurch für ein höfisches Publikum attraktiv gewesen sein dürfte. Die Folge der Ereignisse, die der Artusritter Erec durchläuft, versteht sich bei Chrétien nicht als Teil einer von Gott grundsätzlich vorgegebenen Heilsgeschichte, sondern als vom Autor organisierte und durch die markierten Wiederholungen aus sich selbst heraus sinnstiftende Struktur. Dementsprechend ist die Zahl der von der Erzählerstimme auktorial bestätigten Eingriffe Gottes in die Handlung in Chrétiens ›Erec et Enide‹ auf ein Minimum beschränkt; sie bleiben zudem geradezu programmatisch punktuell und stellen jeweils kurzfristige Rettungsaktionen dar, die einen der Protagonisten vor dem sonst sicheren Tod bewahren (Erec gerät im Sperberkampf gegen Yders durch einen ohne Hilfe Gottes tödlichen Schlag in Bedrängnis und wird von Gott gerettet; Gott lässt Enite vor der schon beschlossenen Selbsttötung einen Moment zögern, so dass der Graf Oringles sie retten kann; vgl. Schmolke-Hasselmann 1980, S. 9). Weitere Wunder ereignen sich bei Chrétien nicht, was Gott unter anderem davor schützt, als widersprüchlich zu erscheinen. Vielmehr ent-



steht die Handlungsdynamik durch Zufälle (*aventure*), deren Charakteristik es ist, dass sie innerhalb der Diegese untermotiviert bzw. kontingent erscheinen (im Gegensatz zu Wundern also gerade nicht auf Gott zurückzuführen sind), mit Blick auf die sinnstiftende Wiederholungsstruktur aber plausibel und sogar notwendig sind. Der Verzicht auf göttliche Autorisierung in Stoffwahl und Handlungsführung bei gleichzeitiger Markierung der artifiziellen Geordnetheit der Ereignisfolge wurde von der Forschung gelegentlich als »Erfindung der Fiktionalität« beschrieben (Haug 1985, S. 91–106, vgl. ausführlich Burrichter 2010); weniger anachronistisch dürfte es sein, von der Ausbeutung eines geistlichen Erzählschemas (vergleichbare Doppelungsstrukturen finden sich beispielsweise häufig in hagiographischen Texten) für ein dezidiert weltliches Erzählmodell zu sprechen.

Bemerkenswert ist nun Hartmanns Umgang mit diesem in seiner Vorlage vorgefundenen Erzählmodell. Gegen ein Erzählen ohne Rückgriff auf transzendente Absicherung, das dem Autor Chrétien erhebliche Freiräume öffnet, setzt Hartmann im ›Erec‹ ein Erzählverfahren, in dem Gott als angeblich handlungsleitende Instanz eine ungleich wichtigere Rolle spielt als bei Chrétien (vgl. Chinca 2014, S. 30–38). Insbesondere im zweiten Teil (nach der Krise in Karnant) greift Gott nach Auskunft des Erzählers mehrfach lenkend in das Geschehen ein; das Handeln Gottes ist dabei mit dem Ethos des höfischen Ritters nicht nur punktuell, sondern umfassend kompatibel. Vorausgesetzt wird damit eine grundlegende religiöse Fundierung der ritterlichen Welt und damit eine substantielle Identität der Maximen göttlichen und (gerechten!) ritterlichen Handelns. Damit erscheint Gott selbst als ›höfisch‹. Die *hövescheit* Gottes wird von Hartmann tatsächlich vor allem in Bezug auf Enite mehrfach explizit thematisiert: Enite ist Verkörperung eines höfischen Ethos, dem Gottes *hövescheit* nahtlos entspricht. Deutlich wird dies beispielsweise im Zusammenhang mit Enites Pferdendienst, wenn Hartmann in einer kommentierenden Erweiterung gegenüber Chrétien Gott als insgeheimen Helfer Enites ins Spiel bringt (vgl. Burrichter 2016, S. 110–113):

wan daz vrou Sælde ir was bereit  
und daz diu gotes hövescheit  
ob mīner vrouwen swebete  
und dâ wider strebete,  
daz ir dehein grôz ungemach  
von den rossen niene geschach,  
sô wære kumberlich ir vart:  
des wart diu vrouwe wol bewart.

(>Erec<, V. 3460–4367)

Auch im Cadoc-Abenteuer lässt der Erzähler den Rezipienten wissen, dass Erec seinen Sieg im Kampf mit den Riesen letztlich Gott verdankt. Bei Chrétien war davon nicht die Rede; allein in der an Gott gewandten Fürbitte der Freundin des Cadoc konnte Hartmann einen Ansatzpunkt finden, freilich nur in Figuren-, nicht in Erzählerrede. Bei Hartmann dagegen ergänzen sich Figurenreden und Erzählerkommentare: (1) Zunächst betet auch bei Hartmann die Freundin des Cadoc zu Gott um Unterstützung für Erec; schon hier aber geht die nur rekapitulierend wiedergegebene Figurenrede in eine Publikumsapostrophe über, wenn nämlich (anders als bei Chrétien) gesagt wird, dass die Frau Erec ›unserem‹ Herrn empfiehlt; der Erzähler bezieht so sich und das Publikum in eine Gebetsgemeinschaft ein. (2) Angesichts der völlig unhöfischen Gewalttätigkeit der beiden Riesen geht Erecs an sie gerichtete Rede von Anfang an von einer göttlichen Legitimation aus; er beruft sich auf Gott, wenn er nach dem Grund für dieses Verhalten fragt: *durch got muget ir'z mich wizzen lân* (V. 5438). (3) Den Sieg Erecs über den zweiten Riesen kommentiert der Erzähler wie folgt:

er sluoc sô manegen grimmen slac,  
daz uns wol wundern mac,  
daz Êrec vor im genas,  
wan daz der mit im was,  
der Dâvide gap die kraft,  
daz er wart sigehaft  
an dem risen Gôlîâ:  
der half ouch im des siges dâ,

daz er in mit gewalte  
volle gevalte  
und im daz houbet abe sluoc.  
dô was dâ vehtens genuoc.  
(>Erec<, V. 5558–5569)

Hartmann nutzt hier ohne Vorgabe bei Chrétien die strukturell ähnliche Konstellation (Kampf gegen den Riesen) für eine Referenz auf den Kampf Davids gegen Goliath aus dem Alten Testament (I Sm 17). Der Sieg verdankt sich hier wie dort dem Eingreifen Gottes für den Kämpfer mit dem gerechten Anspruch. Es ist wichtig, dass Hartmann nicht – was denkbar gewesen wäre – auf Davids List bzw. die Überlegenheit des Intellekts gegen bloße Stärke abstellt, sondern allein Gottes Eingreifen in den Vordergrund rückt und damit Gott zum entscheidenden Helfer Erecs macht: Gott hat ihm Kraft verliehen. Deshalb ist sein Sieg geradezu ein Wunder (*daz uns wol wundern mac*). Die Verwunderung bezieht sich hier nicht auf einen widersprüchlichen Gott, sondern ist Staunen über Gottes Allmacht.

In älteren Ausgaben des >Erec< (z. B. jener von Cormeau und Gärtner besorgten) taucht der Begriff des >höfischen Gottes< auch explizit auf, und zwar in der Passage V. 5516f.: *er stach in zuo der erde tôt, / als ez der hövesche got gebôt* (>Erec<, hrsg. von Cormeau/Gärtner, V. 5516f.). Damit wäre hier der Sieg Erecs über den unhöfischen ersten Riesen vom Erzähler eindeutig auf den >höfischen< Gott zurückgeführt. Allerdings enthält der einzige Überlieferungszeuge – das Ambraser Heldenbuch – an dieser Stelle das Wort *got* gar nicht, vielmehr steht dort: *als ez der hövesche gebot*.

Der *hövesche got* geht also auf eine Konjektur bereits des Herausgebers Moriz Haupt zurück und steht seitdem »unausrottbar« (Scholz 2004, S. 824) im Text. Scholz hat dies im Kommentar zu seiner Edition beklagt und dafür plädiert, den Wortlaut des Ambraser Heldenbuches wiederzugeben (ebd., S. 824f.). Das ist (auch metrisch) möglich; allerdings wirkt der Satz in dieser überlieferten Fassung nicht völlig plausibel: Er (Erec) stach ihn nieder, wie es der Höfische gebot. Mit dem substantivierten Adjektiv *hövesche* müsste in diesem Fall wohl Erec selbst gemeint sein; über ihn wird dann sowohl gesagt, dass er den Riesen niedergestochen hat, als auch, dass er (sich selbst?) es so geboten oder ermöglicht hat. In ein logisch sinnvolles Verhältnis kommen Haupt- und Nebensatz eher dann, wenn sie unterschiedliche Subjekte haben,

der *hövesche* also nicht Erec ist. Das substantivierte Adjektiv leistet dies jedoch nicht, weil keine Referenz außer Erec in der Umgebung zu finden ist. Insofern ist der Ausfall eines Substantivs, dem *der hövesche* attributiv zugeordnet war, durchaus denkbar. Dass die Wortfolge *got gebot* wegen der weitgehenden lautlichen und graphischen Übereinstimmung (*got – gebot*) eine Auslassung beim Kopieren (Augensprung oder evtl. Überhören beim Diktat) befördern konnte, erscheint ebenfalls plausibel. Die alte Konjektur (*der hövesche got*) von Moriz Haupt ist deshalb nach wie vor erwägenswert. Träfe sie zu, hätte Hartmann ein Konzept, das in seinem ›Erec‹ allenthalben implizit erkennbar ist, auch explizit auf einen Begriff gebracht.

Besonders auffällig wird Hartmanns geradezu programmatische Wendung gegen Chrétiens Erzählweise in der Limors-Aventiure. Nachdem der scheinotote Erec durch Enites Schrei wieder erwacht ist und er Enite dem Grafen Oringles entreißen konnte, laufen die beiden auf den Burghof hinaus und benötigen für die Flucht dringend ein Pferd. Bei Chrétien kommt die Rettung wie gerufen: Ein Knappe geht gerade in dem Moment mit seinem Pferd über den Hof, als die beiden Flüchtenden es brauchen; es ist sogar gesattelt und gezäumt:

Erec corut son escu prandre;  
Par le guige a son col le pant,  
Et Enide la lance prant;  
Si s'an vient parmi la cort.  
N'i a si hardi, qui la tort;  
Car ne cuidoient pas, que fust  
Hon, qui si chacier les deüst,  
Mes deables ou anemis,  
Qui dedanz le cors se fust mis.  
Tuit s'an fuient, Erec les chace,  
Et trueve fors anmi la place  
Un garcon, qui voloit mener  
Son destrier a l'eve abevrer,  
Atorné de frain et de sele.  
(›Erec et Enide‹, V. 4886–4899)

Erec lief, um seinen Schild zu holen. Er hängt ihn am Riemen um den Hals, und Enide nimmt die Lanze. Sie gelangen mitten auf den Hof. Keiner ist so kühn, Widerstand zu leisten, denn sie glaubten nicht, dass es ein Mensch wäre, der sie verjagte, sondern der Teufel oder ein Dämon, der in den Leichnam gefahren wäre. Alle fliehen, Erec jagt hinter ihnen her und trifft draußen mitten auf dem Platz einen Knappen, der sein gesatteltes und gesäumtes Roß zur Tränke führen wollte.

Chrétien kommentiert diesen Zufall, den er selbst geschaffen hat, mit einer lakonischen Bemerkung (*Ceste aventure li fu bele*, »Erec et Enide« V. 4900; Übers. Kasten: »Das ist ein sehr passender Zufall!«; vgl. Kuttner 1978, S. 23 und S. 190). Bei Hartmann ist die Rettung gerade kein Zufall, sondern unmittelbare Folge göttlicher Gnade und damit Ausdruck von Erecs *saelikeit*. Durch die direkte Anrufung Gottes hat der Erzähler bei Hartmann die Macht über das Geschehen schon im Vorfeld der Rettung aus der Hand gegeben:

nû müeze got gesenden  
disen ellenden,  
Êrecke und Êniten,  
ros, dâ si ûfe rîten.  
(>Erec<, V. 6698–6701)

Aber nicht nur die Erfüllung dieser Bitte in der Handlung selbst bestätigt für den Rezipienten die Wirksamkeit göttlicher Fügung, der Erzähler tut es auch noch einmal explizit und lässt so keinen Zweifel: *ez vuocte eht gotes wille* (V. 6726). Dieser emphatische Satz lässt sich als Revision des Erzählerkommentars bei Chrétien lesen: Nicht nur zufällig geschieht hier etwas, vielmehr stellt Hartmann das Geschehen als Ausdruck göttlicher Lenkung dar. Als Wiedererzähler (der Begriff nach Worstbrock 1999) des Chrétienschen Romans behauptet Hartmann an dieser Stelle nicht die Souveränität über den Handlungsverlauf, sondern präsentiert seine Erzählerfigur als Interpreten eines von Gott gelenkten Geschehens, von dem sie Bericht erstattet.

Insgesamt wird Erecs Weg bei Hartmann unter die Führung Gottes gestellt. In einem Erzählerkommentar, der auf den zweiten Guivreiz-Kampf und die anschließende Versöhnung folgt, fasst Hartmann das bisherige Geschehen zusammen: *nû hete in an der genâden sant / ûz kumbers iûden gesant / got und sîn vrûmekeit* (V. 7070–7072). Betont wird hier das komplementäre Zusammenspiel von richtigem Handeln (*vrûmekeit*) und göttlichem Wirken. Erecs Weg ist somit ein religiös fundierter Heilsweg (Hallich 1995, S. 129–132; Friedrich 2014, S. 279–286), der am Ende auch anderen (z. B. den achtzig Damen in der Brandigan-Episode) zum Heil gereichen wird. Man wird deshalb kaum sagen können, dass »die Erzählstruktur in Hartmanns ›Erec‹ [...] auch ohne Gott auskommen« könnte (Schnell 2014, S. 347); oder genauer: Das wäre zwar grundsätzlich möglich, aber Hartmann scheint gerade diese Option auszuschlagen. Auch die Anspielung auf das Motiv der *navigatio vitae* lässt Erec bei Hartmann sehr viel mehr als bei Chrétien als von Gott geführten Helden erscheinen (vgl. Friedrich 2014, S. 281). Hartmann distanziert sich damit erkennbar von Chrétiens Erzählkonzept; die mit der Wiederholungsstruktur etablierte Ordnung der erzählten Welt erscheint bei Hartmann nicht als Ergebnis einer komponierenden und organisierenden Leistung eines Autors, sondern als Ausdruck göttlicher Führung. Grundlegend ist dafür freilich die optimistische Annahme, dass höfisches Ethos und Gottes Wille grundsätzlich zur Deckung gebracht werden können, dass es also einen ›höfischen Gott‹ geben kann. Mit der Thematisierung der Theodizee-Frage wird dies zwar immer wieder in Frage gestellt, im ›Erec‹ jedoch nur, um umso eindrucksvoller genau diese Kongruenz zu erweisen. Der wunderliche Gott ist tatsächlich ein höfischer, und als solcher ist er in sich eben nicht widersprüchlich, sondern Anlass zum bewundernden Staunen; das Gottesbild ist insofern »unproblematisch[, optimistisch[)]« (Schnell 2014, S. 345).

Mit seinen Maßnahmen distanziert sich Hartmann von Chrétiens Erzählmodell; die Autorisierung der Handlung allein durch einen Autor scheint ihm nicht zu genügen, er nimmt als Garanten der Geschichte viel-

mehr Gott in Anspruch, dessen Handlungseingriffe immer wieder mit dem auktorialen Wissen des Erzählers bestätigt werden. Wer dies freilich allein als Ausdruck einer ›frommen‹ Gegenposition zu Chrétien versteht, übersieht die Kehrseite des Verfahrens. Denn wenn Gott als Akteur in einer erfundenen Geschichte vorgestellt wird, kann zwar vordergründig Gottes Allmacht zur Schau gestellt werden, zugleich aber wird er auch zur Figur in eben dieser Geschichte; und als Figur ist dieser Gott letztlich dem Autor unterworfen, und zwar selbst dann, wenn der Erzähler so tut, als sei er, was den Erzählverlauf betrifft, in Gottes Hand (die Ebene des Autors ignoriert Schnell 2014, S. 342: »Wenn aber weder der Erzähler noch die Protagonisten den Handlungsverlauf recht erklären können und sich mit dem Verweis auf Gottes geheime Ratschlüsse oder Gottes Gnade behelfen müssen, dann entzieht sich dieser Gott nicht nur dem Zugriff der Protagonisten, sondern auch dem des Erzählers.«).

Man mag einwenden, dass diese Problematik nirgends im ›Erec‹ thematisch wird und daher vielleicht nur eine spitzfindige Konstruktion des modernen Interpreten darstellt. Tatsächlich aber wird die Fragilität einer Gottesvorstellung, auf deren Grundlage der Mensch in der Welt gottgefällig leben und sein Heil finden kann, auch in der höfischen Literatur immer dann deutlich, wenn sich die Widersprüchlichkeiten nicht so leicht in Kongruenzen umwandeln lassen, wenn also die kontingente Natur von Kampf und Liebe, die im ›Erec‹ letztlich verdeckt wird, tatsächlich durchschlägt. Wie tragfähig ist dieser Ordnungsentwurf des ersten Artusromans, wie weit lässt sich das Konzept eines Gottes, der selbst ›höfisch‹ ist, treiben? Ich verzichte hier darauf auszuführen, dass Hartmann auch im ›Gregorius‹, im ›Armen Heinrich‹ und wohl auch im ›Iwein‹ der Auseinandersetzung mit dieser Frage keineswegs ausweicht und jeweils andere Lösungsansätze erprobt. Im ›Gregorius‹ rückt er den Eindruck der Unverfügbarkeit und auch Widersprüchlichkeit Gottes in besonderer Weise in den Vordergrund und erklärt ihn zum Symptom eines unvollständigen Gottesbildes, dem Gregorius selbst fast bis zum Schluss anhängt (ausführlich:

Hausmann 2010). Im ›Armen Heinrich‹ dagegen fokussiert Hartmann nicht auf Gottes Handeln, sondern auf die ethische Herausforderung, die die Erfahrung einer widersprüchlichen Wirklichkeit für den einzelnen Menschen darstellt. Im ›Iwein‹ schließlich geht er in einer letztlich ironischen Auseinandersetzung mit dem arthurischen Doppelweg von einer heilsgeschichtlichen Aufladung, wie er sie im ›Erec‹ betrieben hat, ab und nimmt damit Gott aus dem Spiel (ausführlich: Haug 1999).

### 3. Gottes *höflichkeit* als Problem: Der widersprüchliche Gott im ›Tristan‹

Es ist jedoch ein anderer Erzähltext der Zeit um 1200, der ganz explizit vorführt, was geschieht, wenn Gott als Akteur in einer weltlichen Geschichte in Anspruch genommen wird und damit zu einer widersprüchlichen Figur in einem von vielfachen Aporien belasteten *spil* gerät – der ›Tristan‹ von Gottfried von Straßburg. Die Forschung hat gezeigt, dass Gott als Akteur im ›Tristan‹ eine durchaus ambivalente Rolle spielt. Grundlegend zu den Schwierigkeiten der Gottesdarstellung im ›Tristan‹ hat sich Dietmar Mieth geäußert und festgestellt, »daß Gott, wo der Dichter spricht, dem Geschehen ferner bleibt als dort, wo seine Figuren reden.« (Mieth 1976, S. 125). Franz Josef Worstbrock (1995, S. 40) sieht Gott als eine Instanz unter mehreren, die die Handlung bestimmen – und keineswegs als die führende. Rüdiger Schnell (1992, S. 59) ist der Meinung, »daß dieses Werk unterschiedliche Gottesbilder enthält«, die über ein Erzählkonzept an das »den ganzen Roman beherrschende Thema der Wahrheitssuche anzubinden« seien. In einem jüngeren Beitrag (2014) beobachtet Schnell eine ausgesprochen inhomogene Darstellung Gottes; Funktion dieser Darstellung sei, die Rezipienten in »ihrer Deutung der Welt zu verunsichern. Diesem Ziel dient die Kontrastierung von Erzähler- und Protagonistenperspektive, die nicht nur eine je unterschiedliche Projektion von Gott



entwerfen, sondern die auch durch einen unterschiedlichen Reflexionsgrad bestimmt sind.« (Schnell 2014, S. 367)

Zu beobachten ist jedenfalls, dass der Erzähler Tristans Leben mit einer globalen Aussage zu Beginn zwar unter die Souveränität Gottes stellt:

und sagen wir umbe daz kindelîn,  
daz vater noch muoter hæte,  
waz got mit deme getæte.  
(Tristan, V. 1788-1790)

Doch im Handlungsverlauf erscheint Gott keineswegs als der planvolle Akteur, den Gottfried an dieser Stelle ankündigt. Die vom Erzähler auktorial bestätigten Eingriffe Gottes sind selten, und wenn sie vorkommen, reihen sie sich – wie bei der Entführung und Aussetzung durch die Norweger (V. 2406–2417) – in eine Folge von Handlungsmotivierungen ein, die mit Gottes Wirken nicht unmittelbar in Verbindung gebracht werden können (Worstbrock 1995, S. 40; dagegen Schnell 2014, S. 359f., der Gott sehr wohl als insgesamt leitende Instanz versteht). Die Figuren – allen voran Tristan und Isolde – beten zwar häufig zu Gott um Gelingen oder Rettung, aber gerade in solchen Situationen handeln sie danach so planvoll und überlegt, dass ein Eingreifen Gottes gerade nicht notwendig ist (mit der Ausnahme des Gottesurteils, auf das noch zu kommen ist). Innerhalb der Lebensgeschichte Tristans erscheinen die wenigen auktorial bestätigten Handlungen Gottes ähnlich punktuell wie etwa in Chrétiens ›Erec et Enide‹.

Der Verzicht auf einen ständig intervenierenden Gott, den der Autor ja als Kunstgriff für die Plausibilisierung der Handlung verwenden könnte, ist Teil einer Rationalisierung und Entmythisierung, die auch sonst in Gottfrieds Werk zu beobachten ist (vgl. zu dieser Entmythisierung Dicke 1998, S. 146). Gott ist da, aber er wird von dem Minnegeschehen um Tristan und Isolde weitgehend ferngehalten. Mindestens ein Nebeneffekt dieser Erzählweise ist, dass Gott damit auch von den Widersprüchen der Geschichte um das ehebrecherische Paar nicht unmittelbar ›betroffen‹ ist und nicht selbst widersprüchlich wird; so beten etwa Isolde und Tristan in

der Baumgartenszene zu Gott und bitten ihn, sie und ihr ehebrecherisches Tun nicht auffliegen zu lassen, aber im Verlauf der in diesem Bereich ausgesprochen kleinteilig motivierten Handlung wird klar, dass ein Eingreifen Gottes gerade nicht erforderlich ist, weil sich die beiden selbst helfen können – zwar mit Lug und Trug und auch unter Inanspruchnahme des Namen Gottes, aber eben ohne dessen vom Erzähler bestätigtes Zutun. Nur an einer Stelle nutzt Gottfried eine Vorgabe bei Thomas, um zu zeigen, was passiert, wenn im Zusammenhang einer irreduzibel widersprüchlichen Handlung ein Geschehen auf Gott zurückgeführt wird; oder anders gesagt: wenn Gott zur Figur in einem vom Autor entworfenen Spiel gemacht wird. Es handelt sich dabei um die bekannte Gottesurteilszene, die ich als Auseinandersetzung Gottfrieds mit der Konzeption des ›höfischen‹ Gottes bei (oder sogar seit?) Hartmann interpretieren möchte (zur älteren Forschung: Karner 2010, S. 69–78).

Die Geschichte ist bekannt, ich fasse sie so knapp wie möglich zusammen: Marke verlangt von Isolde die Eisenprobe, um ihre Treue zu beweisen. Isolde, die ja objektiv Ehebrecherin ist, hofft dennoch auf Gottes *höfseheit* (V. 15552) und bedingt sich aus, die Eidesformel selbst angeben zu dürfen. Durch ein geschicktes Arrangement fällt Isolde beim Absteigen von einem Schiff, das sie zur Gerichtsstätte bringt, in die Arme des als Pilger verkleideten Tristan. Nun schwört sie, dass sie noch nie in den Armen eines anderen Mannes lag als in denen ihres Gatten – und dieses Pilgers da.

Das ist der berühmte *gelüppete*[] (V. 15748) Eid, der gefälschte Eid, und Gott muss nun in der Geschichte tatsächlich aktiv werden, er muss den *gelüppete*[n] Eid als ›wahr‹ akzeptieren, denn anders ist nicht zu erklären, dass Isolde die Eisenprobe tatsächlich besteht. Diesem Ereignis selbst widmet Gottfried gerade einmal zwei Verse: *in gotes namen greif si'z an / und truoc ez, daz si niht verbran* (V. 15731f.). Das ist das Wunder, und damit, so der Erzähler, sei nun etwas vor aller Welt bewiesen worden: *dâ wart wol g'offenbaeret / und al der werlt bewaeret* (V. 15733f.) ... –

man möchte meinen: dass Isolde keine Ehebrecherin ist, denn das müssen jetzt die Zeugen des Ereignisses ja glauben. Aber der Erzähler sagt etwas anderes: Als Wahrheit sei nun vor allen Leuten ›bewahrheitet‹, *daz der vil tugenthafte Crist / wintschaffen alse ein ermel ist* (V. 15735f.). Haupt- und Konsekutivsatz spielen auf verschiedenen Ebenen (vgl. Tax 1963, S. 108f.). Man denkt bei *al der werlt* zunächst einmal an die Zeugen der Feuerprobe in der erzählten Welt: Die glauben aber nun an Isoldes Unschuld, denn sie haben die Feuerprobe gesehen und wissen nichts von der Manipulation. Davon wissen nur diejenigen, die die Geschichte gehört oder gelesen haben, die Rezipienten außerhalb der erzählten Welt. Gottfried spielt also nicht auf den Effekt des Gottesurteils selbst, sondern auf die Wirkung des Erzählens vom Gottesurteil an. Nicht die Figuren der Geschichte haben nun dieses schräge Bild vom *tugenthafte[n]/wintschaffen[en] Crist*, also von einem widersprüchlichen Gott, sondern die Rezipienten, denen diese Geschichte zugemutet wird. Diese Wendung, die genau in dem interpretatorisch so problematischen Satz steckt, ermöglicht es, die Ironie, die Klaus Grubmüller (1987, S. 161–163) in diesem Erzählerkommentar gesehen hat, als eine metapoetische zu verstehen. Es wird nicht nur das Gegenteil dessen gesagt, was gemeint ist, sondern auch gezeigt, dass die »unmögliche« Aussage Folge eines bestimmten Erzählverfahrens ist (vgl. Schnell 1992, S. 69, mit erkenntnistheoretischer Wendung; vgl. ausführlich Schnell 2014, S. 351–367), das damit *ad absurdum* geführt wird: Wer Gott an so einer Stelle ins Spiel bringt und zu einer Figur in diesem Spiel macht, der riskiert, dass er am Ende als verfügbar und unzuverlässig dasteht. Der riskiert, dass die Widersprüchlichkeit der höfischen Welt zur Widersprüchlichkeit Gottes wird. Das ist der Preis für ein Erzählen, das Gott in derart prekären Zusammenhängen benutzt, ja missbraucht, indem Gott zur Figur in einer fingierten Diegese wird (vgl. im Ansatz ähnlich Combridge 1964, S. 112).

In den folgenden Versen (V. 15737–15744) ist Christus nur grammatisches Subjekt; gemeint ist: So kann man Christus ›handeln lassen‹, so

kann beispielsweise ein Autor ihn auftreten lassen. *er ist ie, swie sô man wil* (V. 15744). Er ist dann eine Figur, ja eine Spielfigur. Die Inanspruchnahme Gottes für alles Mögliche (*ist ez ernst, ist ez spil*, V. 15743) führt zu einer Entwertung und macht Gott verfügbar. Dabei kann das Wort *spil* durchaus auch auf Formen der Unterhaltung anspielen, die auch Literatur einschließen. So ist Gottfrieds Erzählerkommentar (gegen Weber 1953, S. 123: »Christusabsage«) gerade nicht als blasphemisch zu kennzeichnen, sondern kann im Gegenteil als exemplarische Warnung eines theologisch geschulten Autors gegen die (bedenkenlose) Inanspruchnahme Gottes im weltlichen Erzählen verstanden werden. Dass damit auch eine Gegenposition zu Wolframs Erzählweise im ›Parzival‹ markiert ist, halte ich für wahrscheinlich: Mit dem Gral als Kristallisationspunkt ritterlicher und religiöser Bestimmung schreibt Wolfram Hartmanns optimistische Integration von Gott und Welt in gewisser Weise fort, wenn auch vielfach gebrochen (vgl. dazu differenziert Schnell 2014, S. 347–351). Sein Ziel erreicht Parzival jedenfalls nur mit Hilfe der Gnade Gottes.

#### 4. Der Preis der *hövescheit*: Gott als widersprüchliche Figur

Der Diskurs, den ich hier zu rekonstruieren versucht habe, lässt sich also zwischen zwei Positionen aufspannen: Auf der einen Seite steht die sehr optimistische Konzeption von Gottes *hövescheit* im ›Erec‹, mit der impliziert ist, dass Gott und Welt im richtigen ritterlichen Handeln, in rechter Minne und gerechtem Kampf tatsächlich kompatibel und die Widersprüchlichkeiten Gottes nur scheinbare sind, die sich am Ende auflösen. Auf der anderen Seite steht die radikale Dekonstruktion dieser Position im ›Tristan‹, gerade wenn sich die Ehebrecherin Isolde auf Gottes *hövescheit* verlässt. Die metapoetische Dimension dieses Diskurses und insbesondere der Position im ›Tristan‹ betrifft das weltliche Erzählen in einer religiös geprägten Kultur grundsätzlich: Wenn Gott in einer weltlichen Erzählung als handlungsleitende Instanz präsentiert wird, gerät er nicht nur in die

Widersprüche der Diegese und wird damit selbst widersprüchlich; letztlich wird er auf diese Weise zur Figur, die vom Autor entworfen ist. Die im ›Erec‹ Hartmanns gegenüber Chrètien zu beobachtende Strategie der Aufwertung Gottes läuft deshalb auf das Gegenteil hinaus, nämlich auf seine Depotenzen zur ›Figur‹. Die Konsequenz daraus wird im ›Tristan‹ explizit benannt: Gott ist dann immer so, wie man ihn will, er ›tut‹, was der Autor als göttliches Handeln für plausibel hält. Problematisch und auffällig wird dies, wenn ein Autor angesichts der Widersprüche innerhalb der Diegese kein widerspruchsfreies göttliches Handeln mehr imaginieren und darstellen kann.

Gott lässt sich in einer heterodiegetischen Erzählung als Handelnder letztlich nur dann einsetzen, wenn die Geschichte nicht als Fiktion erkennbar ist. Es gehört zu den fundamentalen, aber selten thematisierten Unterschieden zwischen vormodernem und modernem Erzählen, dass Gott in der Moderne ausgesprochen selten in Erzählungen als Handelnder auftritt – es sei denn in im engeren Sinn geistlicher Literatur. In Figurenrede oder in der Rede eines Ich-Erzählers können Ereignisse zwar (subjektiv) als von Gott initiiert oder gegeben verstanden und entsprechend interpretiert und kommentiert werden, aber eine auktoriale Bestätigung dafür findet sich selten. Es wäre aber zu einfach, dies allein auf eine Säkularisierungstendenz zurückzuführen, die sich im Laufe der Zeit mehr und mehr durchgesetzt habe. Gerade Gottfrieds Erzählerkommentar zum Gottesurteil deutet auf das Problem, dass die auktoriale Darstellung göttlicher Interventionen Gott nicht nur mit unlösbaren Widersprüchen konfrontieren und in der Folge auch damit affizieren kann, sondern auch zum Spielball innerhalb der Geschichte macht. Er ist dann nicht nur widersprüchlich, sondern auch eine Figur – und damit nicht Schöpfer, sondern Geschöpf. Ein solcher Gott ist in der Tat eine widersprüchliche Figur.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Biblia Sacra. Iuxta vulgatam versionem, recensuit et brevi apparatu critico instruxit Robertus Weber, editionem quintam emendatam retractatam praeparavit Roger Gryson, Stuttgart 2007.
- Chrétien de Troyes: Erec und Enide, übers. und eingeleitet 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. 2004 (Bibliothek des Mittelalters 5) [wenn nicht anders vermerkt, wird nach dieser Ausgabe zitiert].
- Erec von Hartmann von Aue, hrsg. von Albert Leitzmann, fortgeführt von Ludwig Wolff, 6. Aufl. besorgt von Christoph Cormeau/Kurt Gärtner, Tübingen 1985 (ATB 39).
- Gottfried von Straßburg: Tristan und Isold, hrsg. von Walter Haug/Manfred Günter Scholz. Mit dem Text des Thomas, hrsg., übers. und komm. von Walter Haug, 2 Bde., Berlin 2011 (Bibliothek des Mittelalters 10–11).

### Sekundärliteratur

- Burricher, Brigitte: Fiktionalität in französischen Artustexten, in: Haferland, Harald/Meyer, Matthias (Hrsg.): Historische Narratologie. Mediävistische Perspektiven, Berlin/New York 2010 (Trends in Medieval Philology. 19), S. 263–280.
- Chinca, Mark: Der Horizont der Transzendenz. Zur poetologischen Funktion sakraler Referenzen in den Erec-Romanen Chrétiens und Hartmanns, in: Quast/Köbele 2014, S. 21–38.
- Combridge, Rosemary Norah: Das Recht im *Tristan* Gottfrieds von Straßburg, Berlin 1964 (Philologische Studien und Quellen 15).
- Dicke, Gerd: *Gouch Gandin*. Bemerkungen zur Intertextualität der Episode von ›Rotte und Harfe‹ im ›Tristan‹ Gottfrieds von Straßburg, in: *ZfdA* 127 (1998), S. 121–148.
- Friedrich, Udo: Anfang und Ende. Die Paradieserzählung als kulturelles Narrativ in der Brandanlegende und im ›Erec‹ Hartmanns von Aue, in: Friedrich, Udo [u. a.] (Hrsg.): Anfang und Ende. Formen narrativer Zeitmodellierung in der Vormoderne, Berlin 2014 (Literatur – Theorie – Geschichte 3), S. 267–288.
- Glauch, Sonja: An der Schwelle zur Literatur. Elemente einer Poetik des höfischen Erzählens, Heidelberg 2009 (Studien zur historischen Poetik 1).

- Green, Dennis Howard: *Irony in the medieval romance*, Cambridge 1979.
- Grubmüller, Klaus: *ir unwarheit warbaeren*. Über den Beitrag des Gottesurteils zur Sinnkonstitution in Gottfrieds ›Tristan‹, in: *Philologie als Kulturwissenschaft. Studien zur Literatur und Geschichte des Mittelalters* (FS Karl Stackmann zum 65. Geburtstag), Göttingen 1987, S. 149–163.
- Hallich, Oliver: *Poetologisches, Theologisches*. Studien zum ›Gregorius‹ Hartmanns von Aue, Frankfurt a. M. [u. a.] 1995 (Hamburger Beiträge zur Germanistik 22).
- Haug, Walter: *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts*. Eine Einführung, Darmstadt 1985.
- Haug, Walter: Das Spiel mit der arthurischen Struktur in der Komödie von Yvain/Iwein, in: Wolfzettel, Friedrich (Hrsg.): *Erzählstrukturen der Artusliteratur. Forschungsgeschichte und neue Ansätze*, Tübingen 1999 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft 4), S. 99–118.
- Hausmann, Albrecht: Gott als Funktion erzählter Kontingenz. Zum Phänomen der ›Wiederholung‹ in Hartmanns von Aue Gregorius, in: Herberichs, Cornelia/Reichlin, Susanne (Hrsg.): *Kein Zufall. Konzeptionen von Kontingenz in der mittelalterlichen Literatur*, Göttingen 2010 (Historische Semantik 13), S. 79–109.
- Hausmann, Albrecht: Erzählen diesseits göttlicher Autorisierung: Tristan und Erec, in: Quast/Köbele 2014, S. 65–86.
- Jannidis, Fotis: *Figur und Person*. Beitrag zu einer historischen Narratologie, Berlin/New York 2004 (Narratologia 3).
- Karner, Daniela: Täuschung in Gottes Namen. Fallstudien zur poetischen Unterlaufung von Gottesurteilen in Hartmanns von Aue ›Iwein‹, Gottfrieds von Straßburg ›Tristan‹, Des Strickers ›Das heiße Eisen‹ und Konrads von Würzburg ›Engelhard‹, Frankfurt a. M. 2010 (Mediävistik zwischen Forschung, Lehre und Öffentlichkeit 5).
- Kuttner, Ursula: *Das Erzählen des Erzählten*. Eine Studie zum Stil in Hartmanns ›Erec‹ und ›Iwein‹, Bonn 1978 (Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik 70).
- Mieth, Dietmar: *Dichtung, Glaube und Moral*. Studien zur Begründung einer narrativen Ethik, Mainz 1976 (Tübinger theologische Studien 7).
- Müller, Jan-Dirk: Literarische und andere Spiele. Zum Fiktionalitätsproblem in vormoderner Literatur, in: *Poetica* 36 (2004), S. 281–311.
- Platz-Waury, Elke: Art. Figur (3), in: *RLW*, Bd. 1 (1997), S. 587–589.
- Quast, Bruno/Köbele, Susanne (Hrsg.): *Literarische Säkularisierung im Mittelalter*, Berlin 2014 (Literatur – Theorie – Geschichte 4).
- Schmolke-Hasselmann, Beate: *Der arthurische Versroman von Chrestien bis Froisart*. Zur Geschichte einer Gattung, Tübingen 1980 (Beihefte zur ZfomPh 177).
- Schnell, Rüdiger: Göttliches Handeln und menschliches Spekulieren: Erzähler, Protagonist und Rezipient in Hartmanns ›Erec‹, Wolframs ›Parzival‹ und

- Gottfrieds ›Tristan‹, in: Honegger, Thomas [u. a.] (Hrsg.): Gottes Werk und Adams Beitrag. Formen der Interaktion zwischen Mensch und Gott im Mittelalter, Berlin 2014 (Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung. Beihefte 1), S. 340–367.
- Schnell, Rüdiger: Suche nach Wahrheit. Gottfrieds ›Tristan und Isolde‹ als erkenntniskritischer Roman, Tübingen 1992 (Hermea 67).
- Scholz, Manfred Günter: Kommentar, in: Hartmann von Aue: Erec, hrsg. von dems., übers. von Susanne Held, Frankfurt a. M. 2004 (Bibliothek des Mittelalters 5), S. 567–999.
- Tax, Petrus W.: Wort, Sinnbild, Zahl im Tristanroman. Studien zum Denken und Werten Gottfrieds von Straßburg, Berlin 1961 (Philologische Studien und Quellen 8).
- Theisen, Joachim: Des Helden bester Freund. Zur Rolle Gottes bei Hartmann, Wolfram und Gottfried, in: Huber, Christoph [u. a.] (Hrsg.): Geistliches in weltlicher und Weltliches in geistlicher Literatur des Mittelalters, Tübingen 2000, S. 153–169.
- Weber, Gottfried: Gottfrieds Tristan und die Krise des hochmittelalterlichen Weltbildes um 1200, 2 Bde., Stuttgart 1953.
- Worstbrock, Franz Josef: *Dilatatio materiae*. Zur Poetik des ›Erec‹ Hartmanns von Aue, in: Frühmittelalterliche Studien 19 (1985), S. 1–30.
- Worstbrock, Franz Josef: Der Zufall und das Ziel. Über die Handlungsstruktur in Gottfrieds ›Tristan‹. In: Haug, Walter/Wachinger, Burghart (Hrsg.): Fortuna, Tübingen 1995 (Fortuna vitrea 15), S. 34–51.
- Worstbrock, Franz Josef: Wiederzählen und Übersetzen, in: Ders.: Ausgewählte Schriften, hrsg. von Susanne Köbele/Andreas Kraß, Bd. 1: Schriften zur Literatur des Mittelalters, Stuttgart 2004, S. 183–196 [zuerst 1999].

### **Anschrift des Autors:**

Prof. Dr. Albrecht Hausmann  
Carl von Ossietzky Universität Oldenburg  
Institut für Germanistik  
26111 Oldenburg  
E-Mail: [albrecht.hausmann@uni-oldenburg.de](mailto:albrecht.hausmann@uni-oldenburg.de)





*Dorothea Klein*

# Widersprüchliche Weiblichkeit

## Enite und ältere Isolde als Beispiel

*Abstract.* Der Beitrag befasst sich mit zwei weiblichen Figuren höfischer Romane – der Enite aus Hartmanns ›Erec‹ und der irischen Königin aus dem ›Tristan‹ Gottfrieds von Straßburg –, ihre Widersprüchlichkeit dabei verstanden als Unvereinbarkeit ihres Handelns und Verhaltens mit bestehenden Rollenvorgaben. Beide Figuren unterlaufen, indem sie ihre intellektuelle und rhetorische Überlegenheit nutzen, um sich aufdringlicher Gegner zu erwehren, den im Roman präsent gehaltenen Weiblichkeitsdiskurs, wenngleich mit unterschiedlicher Stoßrichtung. Bestätigt im Fall der Enite das abweichende Verhalten letztlich doch das vom Erzähler favorisierte Weiblichkeitsideal, korrigiert es im anderen Fall das herkömmliche Konzept nicht zuletzt deshalb, weil sich der Erzähler mit der Ehefrau, Mutter und Königin gegen den Vertreter traditioneller Weiblichkeitsvorstellungen verbündet. Doch auch im Erecroman nimmt das ›andere‹ weibliche Verhalten breiten Raum ein und trägt zur Ausdifferenzierung des Figurenprofils, vielleicht auch zur Neujustierung traditioneller Vorstellungen bei.

### 1. Fragestellung

Eine höfische Dame, so schreibt Thomasin von Zerklare in seinem Lehrbuch ›Der Welsche Gast‹, soll schöne und angenehme Konversation pflegen, ansonsten aber sich in Zurückhaltung und Dezenz üben. Habe sie mehr Intelligenz als nötig, so verlange die gute Erziehung, dies nicht zu zeigen – man wolle sie schließlich nicht zum Regenten haben.<sup>1</sup> Thomasin bedenkt hier die Möglichkeit, dass die individuellen Eigenschaften einer

Frau und das von ihr verlangte Rollenverhalten in Widerspruch zueinander geraten können, und tatsächlich widersprüche die intellektuelle Überlegenheit einer Frau dem ihr zugewiesenen Platz in der Hierarchie der Geschlechter und allen misogynen Klischees, mit denen eine solche Rangordnung begründet wurde.<sup>2</sup> Da nicht sein kann, was nicht sein darf, empfiehlt Thomasin, den Widerspruch nicht offensichtlich werden zu lassen. Die kluge Frau soll nicht zu erkennen geben, dass sie klug ist, sie soll sich vielmehr zurücknehmen und ihre Klugheit verstecken und, so darf man vielleicht folgern, gerade dadurch ihre Klugheit und Einsicht erweisen. Thomasin hat dies als Empfehlung für die lebensweltliche Praxis formuliert, doch für die Figuren höfischer Erzählwelten treffen solche Empfehlungen nicht minder zu. Was aber, wenn das solchermaßen Abgedrängte und Verschwiegene zum Ausdruck gebracht und reflektiert wird: durch den Erzähler, in der Rede anderer Figuren oder mittels Technik der Bewusstseinsdarstellung? Der Roman unterläuft allerorten die Normativität der Lehrdichtung. Wo deren Autor um die Kleinhaltung von Widersprüchen, was auch heißt: um Komplexitätsminderung, bemüht ist, stellt die erzählende Literatur sie aus. Ich zeige das im Folgenden an zwei Beispielen: an Enite aus Hartmanns Erecroman und an der Königin von Irland, wie sie Gottfried von Straßburg in seinem ›Tristan‹ in Szene gesetzt hat.

Methodisch knüpfe ich an die Überlegungen zur Figurenanalyse an, die Tom Kindt und Tilmann Köppe in ihrer erzähltheoretischen Einführung unternommen haben (2014, S. 115–160). Diese unterscheiden grundsätzlich zwei Ebenen bzw. zwei Standpunkte der Beschreibung. Von einem ›internen Standpunkt‹ aus werden Figuren der erzählten Welt wie reale Personen mit bestimmten Eigenschaften und Fähigkeiten, insbesondere auch Bewusstsein und Intentionalität, wahrgenommen. Zu ihrem Profil tragen nicht nur Informationen über Aussehen, Charakter, Verhalten und Handlungen bei, sondern auch Informationen über ihr Innenleben, ihre Gedanken und Einstellungen zur Welt, aber auch in Bezug auf sich. Zu

diesem Profil gehören aber auch alle Mitteilungen zu den sozialen Rollen, zum Status der Figur und zu ihren sozialen Beziehungen. Außerdem hat man das soziale und kulturelle Umfeld zu berücksichtigen sowie den konkreten Raum, in dem sich eine Figur bewegt, und die Requisiten, die ihr zugeordnet sind; auch sie tragen zum Figurenprofil entscheidend bei.

Es sind dies alles Parameter der diegetischen Figurenanalyse, die man grundsätzlich auch bei der Identifizierung von Widersprüchen in Betracht ziehen muss. Man wird also danach fragen, inwieweit ein in sich stimmiges Figurenprofil gezeichnet wird und wo Widersprüche auftreten: Sind die Parameter in sich widerspruchsfrei, oder gibt es widersprüchliche Angaben, etwa zu Charakter und Verhalten? Und weiter: Korrelieren Inneres und Äußeres, Charakter und situatives Verhalten, oder widersprechen sie einander? Fallen Erwartung und Erfahrung der Figur auseinander, oder sind Erwartungen und Erfahrungen in sich konträr? Gibt es Rollenkonflikte, und wie und wo entstehen sie? Widersetzt sich eine Figur bestehenden Rollenzwängen und normativen Vorstellungen, oder fügt sie sich? Und so weiter.

Andere Kriterien legt zugrunde, wer die Figur in ihrer Artifizialität, d. h. als Konstrukt des literarischen Textes beschreibt. Von diesem »externen Standpunkt« aus fragt man danach, wie »die Figur gemacht bzw. gestaltet« (Köppe/Kindt 2014, S. 128), wie sie eingeführt und wie ausführlich sie beschrieben ist. In diesem Fall ist nicht nur wichtig, wer in welchem Modus und mit welcher Verbindlichkeit über die Figur spricht: Spricht der Erzähler, eine andere Figur oder sie selbst, spricht man ernst, belustigt oder ironisch, sind die Aussagen zuverlässig oder nicht?<sup>3</sup> Wichtig ist in solchem Fall auch die Frage, inwieweit die Figur von »Gattungs- und Genrekonventionen« bestimmt ist:<sup>4</sup> Fügt sich das Figurenprofil den geltenden Gattungsmustern, oder folgt es anderen? Damit stellt sich zugleich die Frage nach der Typisierung bzw. Individualisierung einer Figur. Zu den Kriterien, die den Artefakt-Charakter einer Figur erfassen, würde ich schließlich auch den Bezug auf gattungübergreifende Diskurse rechnen, die textimmanent präsent gehalten oder aber als Weltwissen der Hörer

und Leser vorausgesetzt werden, deren Kenntnis auf jeden Fall aber den Blick für das Profil einer Figur schärft.

Auch aus diesen Parametern lassen sich Ansatzpunkte für die Beschreibung von Widersprüchen in einem Figurenprofil gewinnen. So wäre danach zu fragen, ob die Aussagen über eine Figur – Aussagen des Erzählers, anderer Figuren, der Figur selbst – einander oder gar sich selbst widersprechen, und zwar in den Inhalten oder auch im Modus der Darstellung. In jedem Fall tragen sie zur Komplexität der Figurenkonzeption bei. Zu fragen wäre aber auch, ob die Figur vorgegebenen Gattungsmustern entspricht – den genreeigenen oder auch implementierten –, oder ob sie davon abweicht, mit anderen Worten: ob die »Figurenkonzeption als ganze oder einige ihrer Aspekte innovativ oder konventionell« (Köppe/Kindt 2014, S. 137) sind. Schließlich kann man fragen, wie sich eine Figur zu zeitgenössischen Diskursen verhält oder genauer: welches Verhalten der Erzähler ihr in diesem Punkt zuschreibt: ein affirmatives, ein distanzierendes oder gar ein subversives?

Hier setze ich nun mit meinen beiden Beispielen an. Ich verstehe sie als Figuren, die Vorstellungen von Weiblichkeit, wie sie Thomasin fixierte, wie sie vor allem aber in den Romanen selbst präsent gehalten sind, unterlaufen. Ihre ›Widersprüchlichkeit‹ erweist sich primär als Unvereinbarkeit mit einem bestehenden Diskurs. Verschieden ist freilich die Art und Weise der Darstellung, und verschieden ist auch ihre Funktion. Ich frage also nicht nur danach, worin die Widersprüchlichkeit dieser Figuren besteht und wie sie entsteht. Ich frage auch nach der kommunikativen Leistung einer solchen Inkohärenz erzeugenden Darstellung. Dass nicht alles neu sein kann, was ich hier vortrage, versteht sich zumindest bei der Beliebtheit Enites als Forschungsgegenstand von selbst, doch versuche ich die Befunde im Hinblick auf das Tagungsthema neu zu perspektivieren.

## 2. Grundzüge von Enites Figurenprofil

Über weite Strecken präsentiert Hartmanns Roman<sup>5</sup> die weibliche Hauptfigur aus der Außensicht; namentlich die Episoden des ersten Teils sind extern fokalisiert. Der Erzähler berichtet, was er sieht und hört, sagt aber nichts oder so gut wie nichts darüber, was die Figur denkt, fühlt oder meint. Eingeführt wird Enite als eine auratische Erscheinung, die erotische Sinnlichkeit mit innerer Schönheit bzw. spiritueller Qualität von Schönheit verbindet. Diese doppelte ästhetische Dimension, Sinnlichkeit und Reinheit, bringen die Vergleiche mit dem Schwan und der Lilie im schwarzen Dorn sinnfällig zum Ausdruck (V. 330, 337f.); hat man den Schwanenvergleich seit der Antike auf Venus bezogen, so ist das Lilienbild, es stammt aus Ct 2,2, in der Bibelexegese entweder auf Maria oder auf die Seele inmitten von Prüfungen hin ausgedeutet. Enites Schönheit wird indes in Kontrast gesetzt zu ihrer Armut – das Motiv des Aschenputtels hat bereits Schulze 1983 herausgearbeitet – und zu der niederen Knechtsarbeit, die ihr vom Vater auferlegt wird: Enite ist in Lumpen gehüllt und trägt ein schmutziges Hemd, und da kein anderes Personal vorhanden ist, kommt ihr es zu, das Pferd des Gastes zu versorgen. Sie erfüllt diese Aufgabe, die ihrer Schönheit und ihrem Adel nicht angemessen ist, in Demut und Gehorsam gegenüber der Autorität des Vaters, ihre Antwort auf seinen Befehl – *›herre, daz tuon ich‹* (V. 322) – ist Ausdruck von Sanftmut und Unterwürfigkeit. Vorweggenommen ist hier das Motiv der Sanftmut, die begütigende Wirkung selbst auf die ungezähmte Natur der Pferde haben wird. Von diesem einen kurzen Satz abgesehen, kommt Enite in der Eingangsszene nicht zu Wort, und sie wird auch lange danach noch schweigen. Sie wird nur durch ihr Äußeres, durch ihre Position in einem hierarchisch geprägten Figurengefüge und durch ihr Tun charakterisiert. Ihre Einführung wird damit ganz durch Zuschreibungen des Erzählers und durch indirekte Charakterisierung, durch Verhalten und Handeln, bestimmt.

Festgelegt sind damit auch die Parameter, die das Figurenprofil in den folgenden Szenen definieren: die Diskrepanz von Armut und Schönheit zum einen, Gehorsam, Demut und Duldsamkeit zum anderen. Enites Armut ist Gegenstand der Unterredung zwischen Erec und dem Herzog von Tulmein (V. 621–661), später auch des Gesprächs zwischen Enite und dem namenlosen Grafen und ihrer großen Totenklage. Die ärmlichen Lebensumstände sind aber schon das Hauptthema des Gesprächs zwischen Erec und Koralus (V. 474–620) und der Grund, warum Koralus zunächst Erecs Heiratsantrag ablehnt.<sup>6</sup> Noch deutlicher aber wird in der Unterredung zwischen den beiden Männern der Objektstatus der Frau: Sie ist Gegenstand der Verhandlungen ohne Stimmrecht und Stimme; die Verlobung erfolgt nach dem Modell der Muntehe; ob und, wenn ja, wie Enite auf die Absprache zwischen Erec und ihrem Vater reagiert hat, bleibt ausgeblendet.

Beinahe noch mehr Raum nimmt die Herausstellung von Enites Schönheit ein.<sup>7</sup> Bei der Ankunft des Paares am Artushof wird sie zuerst durch die First Lady bestätigt, dann ausführlich durch den Erzähler, schließlich durch den Artushof und den König selbst (V. 1501–1805). Hauptanteil an dieser Figurenprofilierung hat der Erzähler. Er verzichtet freilich, anders als die Vorlage – Chrétien bietet vor allem eine ausführliche Kleiderbeschreibung (vgl. V. 1567–1652) –, auf die traditionelle *descriptio* von Frauenschönheit; vielmehr stellt er Enites alles überstrahlende Schönheit und deren Wirkung heraus. Dazu zieht Hartmann nicht nur traditionelle Schönheitsvergleiche (mit Mond, Lilien und Rosen), sondern auch das Motiv des Erschreckens heran – die gesamte arthurische Gesellschaft starrt selbstvergessen die strahlend Schöne an (V. 1737–1740). Im weiteren Verlauf des Romans bleibt dieser Figuren-aspekt stets präsent: Er begründet bekanntlich nicht nur die *recreantise*, sondern auch das Begehren von Räufern und Grafen.

Nicht minder rekurrentes Motiv sind Enites Demut und Sanftmut. Der Erzähler nutzt hierfür die Möglichkeiten der indirekten Figurencharakterisierung, er charakterisiert durch Handeln und Verhalten der Figur,

aber auch durch Beschreibung von Requisiten. Besonders auffällig ist in diesem Zusammenhang die ausführliche Beschreibung des Pferdes, das Enite vom Herzog von Tulmein zum Geschenk erhält (V. 1423–1453). Der Erzähler konzentriert sich auf Gestalt und Sanftmut des Pferdes, das mit seiner weißen Farbe, der lockigen Mähne, den langen Flanken, seinem sanften Gang dem Wesen und der Gestalt seiner Reiterin entspricht. Oder umgekehrt: Enite wird über das ihr zugewiesene Pferd beschrieben. (Zu den Pferden in Hartmanns ›Erec‹ als Projektionsfläche von Figurenpsychologie vgl. jetzt Kragl 2017, S. 129–136, allerdings ohne dieses Beispiel.)

Bis zur Krise in Karnant bleibt Enite, von einem einzigen Satz abgesehen, stumm. In wörtlicher Rede, und auch hier nur in einem Satz, bringt sie dann ihren Schmerz, so viele Verwünschungen hören zu müssen, zum Ausdruck (V. 3029–3032). Bereits ihr Bericht über die schmachvolle Kritik des Hofes, den sie auf Geheiß Erecs gibt, wird wieder, anders als bei Chrétien,<sup>8</sup> durch ein knappes Resümee des Erzählers substituiert (V. 3045–3049). Dieser hält die Vorwürfe nicht mehr unmittelbar präsent, marginalisiert Enite aber auch in ihrer Rolle als aktive und kritische Partnerin. Das ändert sich paradoxerweise nach dem Sprechverbot, das der Eheherr in seinem unerforschlichen Ratschluss über sie verhängt hat.

In der ersten Räuberepisode gewährt der Erzähler erstmals einen tieferen Einblick in Enites Inneres<sup>9</sup>, und zwar durch ein Soliloquium (V. 3149–3179). Enites Monolog ist bekanntlich von ihrer Entscheidungsnot bestimmt, zwischen zwei Übeln wählen zu müssen: das Schweigegebot Erecs zu brechen und damit das eigene Leben zu riskieren oder aber wie befohlen zu schweigen und Erec blindlings in Lebensgefahr reiten zu lassen. Am Ende ist sie selbstlos bereit, ihr eigenes Leben für das Leben ihres Mannes herzugeben (V. 3174f.). Das Rollenprofil, das in diesen Überlegungen zutage tritt, trägt durchaus heiligmäßige Züge: Enite erträgt klaglos die Schikanen, die ihr Mann ihr auferlegt, und ist doch voller Sorge und Liebe für ihn (vgl. V. 3160, 3163f., 3177–3179, 3182, 3184), sie respektiert das eheherrliche Regiment<sup>10</sup> und akzeptiert für sich sogar die



misogyne Vorstellung von der moralischen Schwäche der Frau (V. 3165f.). Auch aus sozialen Gründen stuft sie sich selbst als minderwertig und Erec als höherwertig ein (V. 3168–3173). Der Erzähler, aber auch sie selbst motiviert ihren Ungehorsam mit ihrer *triuwe* und Liebe zu ihrem Mann:

›herre, hæte ichz niht getân  
durch iuwers lîbes gewarheit [›Sicherheit‹],  
ich enhætez iu nie geseit.  
ich tetez durch mîne triuwe  
[...].‹  
(›Erec‹, V. 3259–3262)

Die Strafe für ihren Ungehorsam, den Pferdedienst, nimmt sie wie das Herzeleid klaglos auf sich – Hartmann akzentuiert damit stärker als Chrétien seine weibliche Hauptfigur als *getriuwe* und als zweite Griseldis. Über sich selbst und ihre Drangsal verliert Enite bei alledem kein Wort, ihr ganzes Denken, Tun und Trachten ist auf den Mann ausgerichtet.

Dieses Figurenprofil behält der Roman bis zum Schluss bei. »Enite ist«, wie Ingrid Hahn einmal formulierte, »am Ende die, die sie von Anfang an war« (1986, S. 174f.).<sup>11</sup> Wenn der Dichter-Erzähler an einer Stelle von *mîner vrouwen* spricht (V. 3462), meint er vielleicht nicht nur die Heldin seiner Geschichte, vielmehr das Konstrukt einer idealen Weiblichkeit, das er nach dem Modell der Legendenheiligen entworfen hat: den Inbegriff weiblicher *güete* und Selbstlosigkeit, des Gehorsams und der *triuwe*, eine treu liebende Ehefrau, die loyal zu ihrem Mann steht selbst um den Preis des eigenen Lebens und die noch ihrem (vermeintlich) toten Mann trotz aller Schikanen die Treue hält.<sup>12</sup> In dieser radikalen Ausrichtung auf den Mann bleiben ihr individuelle Züge verwehrt; sie ist, wie Florian Kragl jüngst festgestellt hat, »als Charakter tatsächlich auf verstörende Weise ›flach‹« (2017, S. 128). So weit, so kohärent.

### 3. Die ›andere‹ Enite

Dieses Profil gewinnt eine neue Facette in der Begegnung Enites mit dem namenlosen Grafen.<sup>13</sup> Wie in den Räuberepisoden wird sie auch hier zunächst als Objekt männlichen Begehrens wahrgenommen; wieder erweckt ihre Schönheit männliche Besitzgier. Ihr Figurenprofil wird nun jedoch um das der souveränen klugen Akteurin erweitert. Gattungspoetologisch gesprochen: Der Figurentypus der Legendenheiligen wird um den Typus der listigen Frau aus der Märendichtung ergänzt (Hinweis darauf von Matthias Meyer mündlich). Hatte Enite zuvor ihre Fähigkeit eingesetzt, das Für und Wider von Positionen in einem Konflikt für sich abzuwägen, nutzt sie nun ihre intellektuelle und verbale Überlegenheit, um sich ihres Gegenübers zu erwehren. Wie geht das zu?

Der Graf richtet das Wort an Enite, nachdem er von Erec die Erlaubnis erhalten hat, sich zu ihr zu setzen. Wortreich thematisiert er die Diskrepanz zwischen Enites Schönheit und ihren armseligen, unwürdigen Lebensumständen und empfiehlt sich als Retter in der Not (V. 3753–3796). Enites Reaktion auf den Antrag stellt der Erzähler unter das Epitheton *tugenthaft* (V. 3798), lässt sie im Übrigen aber selbst zu Wort kommen. Mit ihrer Rede bestätigt Enite zunächst das Bild, das der Roman bis dahin von ihr entworfen hat: Sie ist liebende und gehorsame Ehefrau, die noch in ihrer Bedrängnis ihrem Ehemann Solidarität und Demut bezeugt. Neu sind aber ihre Dialogfähigkeit und Beredsamkeit an sich. Höflich-verbindlich und adressatenbezogen zugleich lehnt sie den Antrag ab. Sie beruft sich zunächst auf ihre Treue (V. 3803) und ihren Gehorsam, den sie ihrem Ehemann schuldig ist (V. 3813–3815); rufschädigend wäre, handelte sie dem zuwider (V. 3804–3806). Die ihr auferlegte Behandlung verteidigt sie als ›rechtmäßig‹: *swaz ouch mir mîn geselle tuot, / daz dulce ich mit rehte* (V. 3811f.). Mit dem Begriff *geselle* (V. 3811) signalisiert Enite indes auch ihre emotionale Bindung an den Geliebten. Dazu passt schließlich auch ihre emphatische Behauptung, lieber wolle sie zur Asche verbrannt

werden denn auf das Angebot eingehen (V. 3717–3821): eine Variante der schon früher gezeigten Bereitschaft, das eigene Leben hintanzustellen. Eingeschoben werden überdies ständische Argumente: Zur Gräfin, so Enite, taue sie auch nicht wegen ihres Standes und des Mangels an Reichtum (V. 3809f.), während die Gemeinschaft mit Erec auf dem gleichen sozialen Status gründe (V. 3822: *unser ahte stât geliche*), ein Argument, das freilich nicht für die Zeit vor der Hochzeit zutrifft.

Solchen wohlfeilen Argumenten hat der Graf nichts Vergleichbares entgegenzusetzen; er droht nun, Enite auch ohne ihre Zustimmung zur Frau zu nehmen. Damit aber reduziert er sie abermals auf Objektstatus und negiert das Prinzip der Freiwilligkeit, das etwa das Konzept der höfischen Liebe betont. Gegen alle Erwartungen lässt Enite sich indes nicht einschüchtern, sie wechselt vielmehr ihre Gesprächstaktik, als sie sieht, dass es ihrem Gegenüber ernst ist:

als si sînen ernest sach  
und daz erz von herzen sprach,  
vil gütlichen sach si in an,  
den vil ungetriuwen man,  
und lachete durch schoenen list.  
(>Erec<, V. 3838–3842)

Freundlich lächelnd scheint sie auf das Angebot einzugehen. Enite entschuldigt ihre ablehnende Haltung mit der Erfahrung, die Frauen öfter machten, dass Männer nämlich viel versprechen und nichts halten. Sie bestätigt nun die Diagnose des Grafen, was ihre ärmlichen Lebensumstände betrifft, und erfindet für sich eine neue Biographie: Sie sei von Erec aus einem reichen und vornehmen Elternhaus entführt worden, lebe seither in *schaden unde schande* und wäre von Herzen froh, wenn ein Besserer sie erlösen wollte (V. 3843–3895); damit empfiehlt sie sich dem Grafen als ständisch adäquate Partie. Mit *listen* (V. 3907) gibt sie daraufhin ein förmliches Eheversprechen, wie es das kanonische Recht als Bedingung für eine Ehe vorsieht (V. 3897–3905), wobei sie dem Grafen

die Eidformel vorspricht. Im konkreten Fall wird es freilich unter falschen Voraussetzungen gegeben (und ist insofern ungültig), denn Enite ist bereits verheiratet, und es fehlen die Zeugen. Schließlich vertröstet sie den Grafen auf den nächsten Morgen und versichert, Erec in der Nacht sein Schwert abnehmen zu wollen, damit er sie nicht verteidigen könne.

In dieser Szene mutiert Enite vom Objekt männlichen Begehrens zum Subjekt: Indem sie scheinbar auf die Forderungen des Mannes eingeht und ein falsches Treueversprechen gibt, behält sie das Heft in der Hand und legt die Spielregeln fest. Nachdem der Graf scheinbar sein Ziel erreicht hat, beansprucht Enite für sich sogar die Rolle des Ratgebers:

›herre, nû râte ich iu wol,  
als ein vriunt dem andern sol,  
wan ich nû deheinem man  
guotes alsô iu gan,  
ir volget mîner lêre,  
ez enkumbere<sup>14</sup> iuch sêre.  
sît ir mich genemen welt,  
dâ mite râte ich daz ir twelt  
unze vruo morgen:  
[...]  
(›Erec, V. 3908–3916)

Der Graf geht darauf ein, d. h. er bestätigt Enite in dieser Rolle: ›*iuwer rât der ist quot, / der gevellet mir sô wol / daz ich iu gerne volgen sol*‹ (V. 3937–3939). Damit ist das traditionelle Geschlechterverhältnis umgekehrt: Der Mann unterwirft sich der Autorität der Frau, die Frau nutzt männliche Schwäche, nämlich unkontrollierte Gier, und mehr noch die Autorität gebende Rolle des erfahrenen Ratgebers, um Hoheit über den Mann zu erlangen. Das gelingt ihr mit Selbstbewusstsein, ausgeklügeltem Verhandlungsgeschick und Durchtriebenheit.

Denn was die Szene auch zeigt: Im Gespräch mit dem namenlosen Grafen spielt Enite ihre Fähigkeit, mit Sprache zu manipulieren, aus; sie lügt und heuchelt ein Interesse, das sie zweifellos nicht hat. Freundlich

lächelt sie ihr Gegenüber an *durch schoenen list*, also ›aus Raffinesse‹ (V. 3842), bevor sie auch verbal ihre Taktik umstellt, und *mit listen*, ›in schlauer Absicht‹ (V. 3907), erteilt sie ihren Rat, mit der Entführung bis zum nächsten Morgen zu warten. [S]choenen wibes liste[] bestätigt ihr nach Abschluss der Verhandlungen mit dem Grafen der Erzähler (V. 3940), d. h. er deklariert Lüge und Täuschung als Merkmal des Weiblichen. Was man herkömmlicherweise Unaufrichtigkeit nennt, interpretiert er indes als Zeichen der Treue: *mit schoenen wibes listen / begunde si dô vristen / ir êre und ir mannes lîp. / vrouwe Ênite was ein getriuwez wîp* (V. 3940–3943). Explizit spricht er seine Hauptfigur vom Verdacht der Sünde frei: *diu hete den grâven betrogen / und âne sünde gelogen* (V. 4026f.).

In der Szene mit ihrem Entführer entwickelt Enite Züge, die ganz offenkundig in Opposition zum bisherigen Figurenprofil stehen: Statt wie bisher zu schweigen (bzw. schweigen zu müssen), erweist sie sich als intelligent, redegewandt und argumentationsstark.<sup>15</sup> Statt geduldig und gehorsam zu ertragen, was andere ihr abverlangen, ersinnt sie eine Taktik, um sich den Aggressor vom Leibe zu halten, und dabei bedient sie sich Redeformeln, die zuvor nur den männlichen Figuren des Romans eigen waren: Ihr Gebot zu schweigen (V. 3807: *sô lât die rede durch got*) und ihre Unterstellung, der Graf scherze (V. 3847: *ir hetet die rede durch schimph getân*), zitieren Sprachfloskeln des Vaters,<sup>16</sup> und ihren Rat erteilt sie aus einer männlichen Position heraus, *als ein vriunt dem andern sol* (V. 3909). In der Begegnung mit dem Grafen treten bei Enite Eigenschaften und Fähigkeiten zutage, die in ihrer Rolle als Tochter und Ehefrau unterdrückt sind: Kraft und Selbstbewusstsein, als eigenständiges Subjekt hervorzutreten, Sprachkompetenz, Klugheit, um nicht zu sagen: Verschlagenheit.

Die Szene mit dem namenlosen Grafen erlaubt einen Blick auf die ›andere‹ Enite, die freilich im Widerspruch zu dem favorisierten Weiblichkeitskonzept des Romans steht. Nachdem der Graf sich verabschiedet und das Ehepaar sich zur Ruhe zurückgezogen hat, kommt die bekannte Enite

wieder zum Vorschein, die sich aufgrund des bestehenden Sprechverbots weiterhin in einer ausweglosen Lage befindet. In einem Selbstgespräch bedenkt sie das Für und Wider des Verstoßes gegen das Schweigegebot (V. 3974–3992), wobei auffällige Parallelen zum dilemmatischen Monolog der Räuberepisoden bestehen.<sup>17</sup> Die Rekurrenzen verstärken den Aspekt der *triuwe* ebenso wie das Aschenputtelmotiv. *Triuwe* und *güete* gebieten Enite schließlich, zu sprechen und damit Erecs Zorn zu riskieren. Neu ist, dass sie sich in der Nacht vor Erecs Bett niederkniet und so, vor Furcht ganz bleich (V. 3997), zu ihm spricht. Sie überträgt damit die Geste der demütig vor Gott Betenden auf den Eheherrn:<sup>18</sup> Mehr Unterwürfigkeit lässt sich nicht erweisen.

Das zwingt nun aber auch dazu, die oppositionellen Qualitäten, die Enite in der Begegnung mit dem Grafen an den Tag legt, noch einmal zu bewerten. In der Rückschau erweisen sie sich nicht nur als die verdrängte und beschwiegene Seite einer Frau. Enite instrumentalisiert diese Qualitäten vielmehr, um ihren Mann und ihre Ehe zu retten, und dies aus Liebe und Treue. Insofern dient das Widersprüchliche doch auch wieder der Kohärenzstiftung.

Ähnliches gilt für den passiven Widerstand, den Enite in der Begegnung mit dem Grafen Oringles leistet (V. 6178–6586). Aus Liebe und Treue zu Erec, den sie tot glaubt, schlägt Enite das Heiratsangebot des Grafen und damit auch die Witwenversorgung aus (V. 6287–6300). Sie will eben keine zweite Witwe von Ephesus sein und Erec die Treue bewahren. Nach der Zwangsheirat (vgl. V. 6346–6350) ergeht dreimal die Aufforderung, zu Tisch zu kommen: erst durch zwei Kapläne und drei Vasallen, dann durch noch mehr Herren, schließlich durch den Grafen persönlich, der ihr mit solcher Einladung Ehre erweisen will (V. 6371). Enites Weigerung, der Einladung zu folgen, ist wiederum Zeichen der Trauer und *triuwe*. Als alle Versuche des Grafen, Enite von den Vorteilen der Heirat zu überzeugen, gescheitert sind, wendet er bekanntlich rohe Gewalt an, verbal und physisch: In seiner Wut versetzt er der Braut einen Faustschlag, der sie

heftig bluten lässt (V. 6523), beschimpft und beleidigt (V. 6524). Enite aber freut sich über die Misshandlung in der Hoffnung, totgeschlagen zu werden, und provoziert durch lautes Schreien weitere Schläge (V. 6550–6586). Damit mutiert sie zu einer Märtyrerin der Liebe, die um der Bindung an den Einen willen den gewaltsamen Tod in Kauf nimmt. Die Widerspenstigkeit, die Enite in dieser Szene mobilisiert, ist ein neues Element in ihrem Figurenprofil; in dieser Weise hat sie sich weder ihrem Vater noch ihrem Ehemann jemals widersetzt. Doch auch hier gilt: Was auf den ersten Blick als widersprüchliches und störendes Element in einem auf Gehorsam, Sanftmut, Treue und Liebe angelegten Figurenprofil erscheinen mag, ist letztlich doch nur die Bestätigung dieses Profils.

#### 4. Isolde von Irland: Grundzüge ihres Figurenprofils

Von der irischen Königin entwirft Gottfrieds Roman ein in verschiedener Hinsicht ungewöhnliches Porträt (vgl. dazu den knappen Forschungsüberblick bei Tomasek 2007, S. 112). Die Informationen über die Figur sind indes über rund 4000 Verse verteilt. Es entsteht also nicht von Anfang an ein komplexes Bild, der Leser muss es sich vielmehr aus vielen Teilinformationen zusammensetzen. Man erhält sie zum einen vom Erzähler, der ausführlich über Fähigkeiten und Fertigkeiten, Verhalten und Handlungen der Königin Auskunft gibt, zum anderen von den handelnden Figuren, insbesondere auch von Isolde selbst, die ausgiebig zu Wort kommt.

Das erste Mal hört man von der Königin im Moroldkampf: Morold hat Tristan mit seinem vergifteten Schwert eine schlimme Wunde geschlagen, die, wie er erklärt, *mîn swester eine, Îsôt, / diu künigîn von Îrlande* (›Tristan‹, V. 6950f.) heilen kann. Denn sie kenne viele Pflanzen und deren Wirkkraft und verstehe sich auf die ärztliche Kunst. Eingeführt wird Isolde so als eine Frau von wunderwirkender Heilkraft, mehr noch: als Herrin über Leben und Tod, und tatsächlich rettet sie Tristan zweimal das Leben: Beim ersten Mal wird ihre Hilfsbereitschaft geweckt, als ihr die

Nachricht, dass ein exzellenter Harfenist und Sänger auf den Tod darniederliege, zu Ohren kommt. Sie lässt den Sterbenskranken zu sich bringen, diagnostiziert richtig die Vergiftung, stellt sich ihm als Ärztin zur Verfügung und macht ihn binnen 20 Tagen wieder gesund (V. 7733–7941). Damit ist sie freilich auf eine paradoxe Rolle festgelegt, denn sie heilt den, den sie wegen Morolds Tod abgrundtief hassen muss; sie ist Heilerin Tristans und, ohne es zu wissen, seine Todfeindin zugleich (V. 7915–7938). Gleiches gilt für die Rettung Tristans nach dem erfolgreichen Drachenkampf, als er erschöpft vom Kampf und wegen der Ausdünstungen der Drachenzunge die Besinnung verloren hat. Mit Theriak holt die Königin ihn wieder ins Leben zurück und lässt ihn auf die Burg schaffen, wo sie ihn mit Tochter und Nichte pflegt (V. 9395–9505, 9617–9623). Als Gegenleistung verlangt sie diesmal Tristans Hilfe gegen den Truchsess. Medizinische Kenntnis setzt schließlich auch die Entfernung des Splitters aus Morolds Wunde mit einer Pinzette voraus, den Isolde entdeckt hat, als sie und ihre Tochter zum Zeichen ihrer Verbundenheit Haupt und Hände des Erschlagenen küssen (V. 7169–7199). (Zu Isoldes Rolle als Ärztin und als um ihr Kind besorgte Mutter vgl. Strasser 1990.)

Neben der Heilkunst, wie sie keinem Arzt zu Gebote steht, schreibt der Erzähler Isolde auch *tougenliche liste*, also ›geheime Künste« (V. 9305) zu. Sie werden benötigt, als der vermeintliche Drachentöter, der Truchsess, Anspruch auf die Königstochter erhebt. Da aktiviert die Mutter ihr magisches Wissen, so dass ihr im Traum der Betrug des Truchsesses offenbar wird (V. 9302–9309). Mit Tochter, *niftel* und Knappen macht sie sich daraufhin auf die Suche nach dem richtigen Drachentöter. Und noch ein zweites Mal setzt Isolde ihr magisches Wissen zum Wohl ihrer Tochter ein: In vorausschauender Klugheit und mütterlicher Fürsorge bereitet sie einen Minnetrank für ihre Tochter und deren Bräutigam, zu trinken in der Hochzeitsnacht, auf dass dem Paar Liebe und harmonische Ehe gesichert werden (V. 11433–11448). Dass es anders gekommen ist, steht auf einem anderen Blatt.



Wiederholt rühmt Gottfrieds Erzähler die Königin für ihre *wisheit*; *wise* ist überhaupt das ihr am häufigsten zugelegte Attribut,<sup>19</sup> öfter auch in Verbindung mit Schönheit.<sup>20</sup> Isolde ist die *schoene wise* (V. 9729) und damit der Inbegriff weiblicher Vollkommenheit – sind doch *wisheit* und *schoene* dem Erzähler zufolge *sunderlicher sælde zwô, / der allerbesten, die der man / an liebem wibe vinden kan*, ›zwei ganz besondere Qualitäten, die allerbesten, die der Mann an einer lieben Frau finden kann‹ (V. 9722–9724). Das Attribut *wise* ist zum einen auf die ärztliche und magische Kunst bezogen, es ruft das Modell der ›weisen Frau‹ auf, die über ungewöhnliche Heilkräfte verfügt. Zum anderen ist es bezogen auf Isoldes Gelehrsamkeit, Musikalität und Kunstinteresse: Von Kindheit an hatte die Königin Unterricht bei einem *pfaffen* genommen, der sie *gewitziget sêre / an maneger guoten lêre, / mit manegem fremedem liste*, der sie also ›in vielen Wissenschaften, in vielen unbekanntenen Künsten‹ ausbildete (V. 7715–7717). Als Gegenleistung für ihre Bereitschaft, dem todkranken Tristan zu helfen, erbittet sie sich zunächst, ihr auf der Harfe vorzuspielen, und prompt erliegt sie der Faszinationskraft der Musik. Sie erweist sich damit als musikalisch und kunstinteressiert, in Bezug auf die Bedeutung der Musik im Tristanroman kann man auch sagen: als empathie- und liebesfähig. Das Interesse der Mutter für Kunst und Wissenschaft erstreckt sie allerdings auch auf die Tochter; *wisheit* bekundet auch ihr Interesse an der Förderung der Prinzessin. Das wird explizit, als die Königin dem kranken Spielmann Tantris anbietet, ihn zu heilen, wenn er dafür ihre Tochter in Buchwissen, Saitenspiel und all jenen Künsten unterrichte, welche die Mutter und der Lehrer der jungen Isolde, ein Hofkaplan, nicht beherrschen (V. 7843–7863). Es ist dies allerdings auch Ausdruck der *triuwe*, Fürsorge und Liebe einer Mutter, die ihrem einzigen Kind die bestmögliche Ausbildung zukommen lassen will (V. 7724–7731). *Triuwe*, nämlich Trost, Unterstützung und Solidarität, erweist Isolde auch ihrer Tochter, als der Truchsess auf sie Anspruch erhebt. Solche *triuwe* hat sie schon in der Trauer um den toten Bruder Morold bewiesen

(V. 7143–7195), und da spielt es keine Rolle, dass es nach den Gender-Konzepten mittelalterlicher Theologen Aufgabe der Frauen ist, Trauerarbeit zu leisten.

Die *wîsheit* der Königin ist schließlich auch in einem weiteren Sinn bezogen auf ihren politischen und psychologischen Scharfsinn,<sup>21</sup> gepaart mit Pragmatismus, Zielstrebigkeit und Tatkraft. Das zeigt sich bereits, nachdem der hochstaplerische Truchsess erstmals Anspruch auf die Königstochter erhoben hat. Mutter und Tochter machen sich, begleitet von Brangaene und einem Knappen, auf die Suche nach dem wahren Drachentöter. Zuerst finden sie Tristans Pferd mit dem fremdländischen Reitzeug und schließen daraus, dass es dem Drachentöter gehören müsse, dann stoßen sie auf den Drachen, bei dessen Anblick alle vor Angst erbleichen. Die Königin zieht daraus jedoch den rationalen Schluss, dass der Truchsess nicht der Sieger sein kann – zu ihrem magischen Wissen kommt also noch gute Menschenkenntnis dazu (V. 9331–9356). Im Folgenden verlässt sich Isolde auf ihre Intuition (V. 9359) und leitet resolut und tatkräftig die Suche nach Tristan sowie die Aktion zu seiner Rettung.

Scharfsinn, rationale Überlegung und Besonnenheit der Königin werden auch benötigt, als Tristan zum dritten Mal in Lebensgefahr schwebt, dann nämlich, als die junge Isolde ihn als Mörder Morolds identifiziert und ihn töten will. Ihre Mutter verhindert die Rache wiederum mit pragmatisch-rationalen Argumenten: Zunächst verweist sie auf ihr gegebenes Wort, Tristan Schutz zu gewähren (V. 10219f.) – *ich hân in [...] / gänzliche in mînen fride genomen* –, dann verweist sie, wenn auch nur indirekt, auf das Rechtsprinzip, wonach allein der nächste Verwandte den Toten rächen darf.<sup>22</sup> Das wäre sie selbst. Schließlich macht sie »ein einfaches Rechenexempel« (Hollandt 1966, S. 34) auf: Lieber erleide sie »einen Schmerz als zwei« (V. 10305), gemeint ist: Lieber erträgt sie den Schmerz wegen der unterbliebenen Rache denn den zweifachen Schmerz, den ihr die Schande eines Wortbruchs und die durch den Tod Tristans nicht mehr zu verhindernde Heirat ihrer Tochter mit dem unwürdigen Truchsess eintragen

müssten (V. 10300–10313). »Hier geht es«, wie schon Gisela Hollandt beobachtet hat, »um die Wahl des kleineren Übels. Die Königin berechnet den Nutzen, den die Schonung des Feindes ihr bringen muß« (1966, S. 34).

Auffällig ist jedoch auch dies: Ihre politische Klugheit und Urteilskraft, verbunden mit rhetorischer Überlegenheit, entfalten sich beide Mal in einem geschützten Raum, unter Frauen oder gegenüber Frauen und gegenüber einem wehrlosen Mann, nicht in der Öffentlichkeit. (Dasselbe gilt im Übrigen auch für ihre magischen Fähigkeiten.) Zu Friktionen kommt es unter geänderten Rahmenbedingungen, beim öffentlichen Prozess, in dem die Königin auftritt, um die unberechtigten Ansprüche des Truchsesses zurückzuweisen. Ich komme gleich darauf zurück.

## 5. Widersprüchliches

Das alles ergibt ein facettenreiches, aber durchaus kohärentes Figurenprofil. Freilich gibt es auch hier Widerständiges, das sich nicht recht zu den traditionellen Vorstellungen von einer Königin fügen will. Das beginnt bei der Partnerwahl, die vielleicht, der Text lässt hier Interpretationsspielraum<sup>23</sup>, nicht ganz freiwillig war: Isolde ist mit Gurmun verheiratet (V. 5886–5888), dem Sohn eines afrikanischen Königs, der einst auf sein väterliches Erbteil verzichtete und sich von Rom die Erlaubnis einholte, Irland, Cornwall und England zu erobern (V. 5889–5934). Das heißt: Der Eheherr kommt aus einer fremden Kultur, ist mutmaßlich dunkelhäutig und ein Aggressor und Usurpator, wenn auch von Roms Gnaden, der Isolde wohl primär aus politischem Interesse, zur Stabilisierung seiner Herrschaft, geheiratet hat. Der Erzähler problematisiert all das nicht, im Gegenteil: Er unterläuft die Lesererwartung und entwirft das Bild einer rundum harmonischen Ehe.

Das zeigt sich beim Gerichtstag in Weisefort, auf dem Isolde die Rolle eines Ratsmitglieds und die Rolle der hochgeachteten Ehefrau zukommen (V. 9703–9986). Dem König ist sie, wie die vertraute Unterredung vor

dem Prozess zeigt, *sîn liebez wîp*, die ihm *ouch wol liep sîn* [mohte] (V. 9719f., 9727), war sie doch, wie der Erzähler versichert, Inbegriff weiblicher Vollkommenheit (V. 9721–9729), der König aber ist [i]r *friunt* (V. 9730). Wie nah sie ihm ist, verraten das vertrauliche Du und die Anrede *herzefrouwe* (V. 9737), im Rat setzt er sie, wie auch die Tochter, *lieplîche* zu sich (V. 9797). Vor Prozessbeginn berät er sich mit seiner Frau und fragt bedrückt um ihren Rat: ›*wie râttest dû?* [...] *sag an: / mir ist disiu rede* [diese Sache, d. i. der Anspruch des Truchsesses] *swær' alse der tôt*‹ (V. 9732f.); sie beruhigt und beschwichtigt, informiert über den wahren Sachverhalt, d. h. über den Betrug des Truchsesses, und gibt ihrem Mann Anweisungen für das weitere Vorgehen.<sup>24</sup> Wohl spricht sie ihn durchgehend respektvoll in der 2. Person Plural an, doch gleichzeitig spricht sie mit der Autorität des Ratgebers und schließt entschieden mit der Formel: *hie mite lât die rede stân* (V. 9759). In dieser Ehe besteht partnerschaftliches Einvernehmen, in der der Mann von der Klugheit seiner Frau profitiert und diese politischen Einfluss hat – mehr noch: männliche Züge entfaltet.

Isoldes Einfluss auf den König und die Politik des Landes ist freilich größer, als er den Frauen mittelalterlicher Herrscher, insbesondere im Deutschen Reich zur Zeit der Stauer, üblicherweise zugestanden wurde. Deren ›offizielle‹ Handlungsspielräume waren bekanntlich begrenzt: Sie waren auf die *procreatio prolis*, also die Sicherung der dynastischen Erbfolge, auf die Aufsicht über Verwaltung und königlichen Haushalt, auf karitative und ärztliche Tätigkeiten sowie auf Repräsentationsfunktionen beschränkt.<sup>25</sup> Politischen Einfluss konnten sie in der Regel nur über ›Bettpolitik‹ und andere Möglichkeiten persönlicher Einwirkung auf den Ehemann nehmen. Isolde beansprucht darüber weit hinausgehende Machtbefugnisse und bekommt sie vom König auch zugebilligt. Sie vertritt öffentlich, vor Gericht, als Frau die Interessen des Königs, ihrer Tochter und des Landes.<sup>26</sup> Nicht das Königspaar, wohl aber der Kontrahent vor

Gericht versteht dies als eklatanten Rollenverstoß und macht ihn zum Thema. Doch der Reihe nach.

Vor Gericht bringt der Truchsess, vom König aufgefordert, sein Anliegen vor: Er verlangt die Einlösung des königlichen Versprechens, dem Drachentöter die Königstochter zur Frau zu geben (V. 9800–9823). Daraufhin ergreift die Königin das Wort; sie wirft ihm freche Anmaßung vor: ›*der alsô rîchlichen solt, / [...] / ungedienet haben wil, / entriuwen, des ist alze vil.*‹ (V. 9825–9828). Der Kläger bestreitet im Gegenzug die Redebefugnis und damit die Autorität der Königin, er verlangt Antwort vom König (V. 9830–9833). Daraufhin autorisiert der König seine Frau ausdrücklich, für sich, die Tochter und für ihn zu sprechen – vor Publikum und wohl auch, um ihre Autorität zu sichern, wechselt er zum ›Ihr‹ (V. 9834f.). Darauf wirft die Königin dem Truchsess abermals vor, sich anzumaßen, was er nicht verdient hat, und sich einer Tapferkeit zu rühmen, zu der er nicht fähig ist. Das Haupt, das er als Beweismittel vorgelegt habe, hätte ein jeder bringen können; für eine solche Kleinigkeit sei ihre Tochter nicht zu haben (V. 9838–9848, 9851–9856). Diese bestätigt und betont, den Truchsess nicht zu lieben, worauf der solchermaßen Verschmähte zu einer generellen Abrechnung mit dem weiblichen Geschlecht anhebt und die Frauen, die Prinzessin eingeschlossen, zum Inbegriff von mangelnder Urteils- und Handlungsfähigkeit und Widersprüchlichkeit erklärt: Das Böse sei ihnen gut, das Gute böse, das Dumme weise, das Weise dumm, sie lieben, was sie hasst, und umgekehrt. Doch bedürfe es noch anderer Argumente, wenn man nicht wortbrüchig werden wolle (V. 9870–9900). Die Königin erweist sich dieser Chiasmen und Antithesen türmenden Suada nicht nur gewachsen, sie widerlegt den Gegner vielmehr mit seinen eigenen Argumenten und rhetorischen Strategien. Zunächst stellt sie Kohäsion her, indem sie psychologisch geschickt den Scharfsinn seiner Rede scheinbar anerkennt (V. 9902–9904: *dîne sinne / die sint starc unde spæhe, / der spæhe an sinnen sæhe*), auch einzelne Wendungen aus der Rede des Truchsesses wörtlich aufnimmt,<sup>27</sup> um dann

die misogynen Argumente ironisch gegen ihren Urheber zu wenden: Er habe die Frauen so intensiv studiert, dass er ihr Wesen und ihr Denken angenommen und seine Männlichkeit verloren habe (V. 9905–9912). Wie die Frauen liebe er, was ihn hasst, und begehre er, was ihn verschmäht. Möge er doch den Frauen ihre Art lassen, er selbst ein Mann sein: *minne, daz dich minne; / welle, daz dich welle* (V. 9926f.). Gegen die Chiasmen und Antithesen des Truchsesses setzt die Königin rhetorisch auf Parallelismus. Inhaltlich fordert sie genderkonformes Verhalten ein, ohne es selbst zu realisieren (vgl. Rasmussen 2003, S. 145), agiert sie doch als souveräne, dem Herrscher nahezu gleichgestellte Figur, die selbständig plant, wortgewandt auftritt und rhetorisch geschickt ihren Kontrahenten schachmatt setzt. Im zweiten Teil ihres Plädoyers nimmt sie ihre Tochter in Schutz, und zwar genau mit den misogynen Argumenten, die der Truchsess vorgebracht hat – es sei eben ihre weibliche Art, den nicht zu wollen, der sie begehrt; diese spröde Art habe sie von der Mutter geerbt; sein Begehrt sei vergeudete Liebesmüh (V. 9929–9942) –, um schließlich damit herauszurücken, dass, wie man höre, ein anderer den Drachen getötet habe (V. 9954–9958). Dass es auch einen schlagenden Beweis dafür gibt, verschweigt sie. Daraufhin er bietet sich der solchermaßen Bloßgestellte, sich im Zweikampf mit dem Unbekannten messen und seinen Ehranspruch verteidigen zu wollen. Die Königin verbürgt sich höchstpersönlich, den wahren Drachentöter binnen dreier Tage zum Gerichtskampf zu bringen, erst danach weiht sie den König in ihre erfolgreiche Suche ein.

Am Tag, auf den der Zweikampf festgesetzt ist, tritt das Gericht abermals zusammen; es wiederholt sich in groben Zügen das vorige Szenario: Der König präsidiert, der Truchsess richtet seine Forderung an den König, die Königin antwortet. Sie rät ihm vom Kampf ab, vorausgesetzt, er verzichte auf die junge Isolde (V. 11049–11058). Als er nicht nachgibt – er will ein *gewunnen spil* nicht aufgeben (V. 11061) –, lässt die Königin ihren Kämpfer holen. Abermals behauptet der Truchsess, den Drachen erschlagen zu haben, worauf Tristan widerspricht und als Beweis die Drachenzunge

vorlegt, die den Betrüger entlarvt. Die Königin hält sich in dieser Szene zurück. Erst als der Truchsess weiterhin auf einem Zweikampf beharrt, schaltet sie sich wieder ein und lehnt, da die Wahrheit längst erwiesen ist, den Kampf als Mittel der Wahrheitsfindung ab. Den blamablen Rückzug des Truchsesses kommentiert sie hochironisch, indem sie abermals seine Rede aufgreift und gegen ihn wendet: *>truhsæze< [...], / >daz enwânde ich niemer geleben, / daz dû iemer soltest ûf gegeben / else gar gewonnen spil<* (V. 11358–11361). Damit ist auch ihre Mission in einer brisanten politischen Angelegenheit zu einem glücklichen Ende gebracht.

Gottfried konstruiert mit der irischen Königin eine Figur, die in mancher Hinsicht dem herkömmlichen Konzept von Weiblichkeit widerspricht: Sie ist fürsorgliche, am Glück ihrer Tochter interessierte Mutter, kluge Ratgeberin ihres Mannes und ihrer Familie, begabt mit außerordentlichen intellektuellen und musischen Interessen, mit Klugheit, guter Redekompetenz und besonnenem Urteilsvermögen, mit Zielstrebigkeit, Führungsstärke und Tatkraft. Darüber hinaus verfügt sie über eine gute Portion planerischer Umsicht, ablesbar an der dosierten Informationsvergabe im Zusammenhang mit dem Drachenkampf und an dem situationsadäquaten Verhalten in der Konfrontation mit dem Truchsess. In all dem widerspricht sie den frauenfeindlichen Klischees, mit denen der Truchsess vor Gericht aufwartet. Indem der König sie in aller Öffentlichkeit in seinem und beider Isolden Namen sprechen lässt, räumt er ihr darüber hinaus einen Handlungsspielraum ein, der über den in Zentraleuropa um 1200 üblichen Spielraum einer Herrscherin hinausgeht. Der Protest des Truchsesses hält den Diskurs präsent, über den sich Isolde und ihr Ehemann souverän hinwegsetzen.

Das ist dann auch der entscheidende Unterschied zur Enitefigur: Während Hartmanns Roman Widersprüchlichkeit inszeniert, um letztlich doch seine mit dem traditionellen Frauenbild weitgehend konforme Vorstellung von einer idealen Weiblichkeit zu bestätigen, lässt Gottfrieds Roman es zu, die Abweichung vom traditionellen Frauenbild zu denken, und stellt dessen Vertreter auf Handlungsebene ins Abseits. In beiden Fällen aber

erhält das widersprüchliche Element Raum zur breiten Entfaltung. Übersehen lässt es sich auch im Erecroman nicht mehr, obschon dessen Erzähler vordergründig andere Interessen verfolgt.

## Anmerkungen

- 1 ›Der Welsche Gast‹, V. 837–844: *Ein vrouwe hât an dem sinne genuoc, / daz si si hüfisch unde gevuoc / und habe ouch die gebaerde guot / mit schoener rede, mit kiuschem muot. / ob si dan hât sinnes mêre, / sô hab die zuht und die lêre, / erzeig niht, waz si sinnes hât. / man engert ir niht ze potestât. – Ähnliche Vorstellungen vertritt Heinrich der Teichner, Autor zahlreicher Reimpaarreden, um die Mitte des 14. Jahrhunderts; in Rede Nr. 470 heißt es: *da leit nicht an / daz ain frau vil reden chan. / waz bedarf si reden mer? / wann si schaft ir haus er / und den pater noster chan / und auch straft ir undertan / und die weist auff rechte fûg, / dar chan si rede gnûg, / daz nicht disputierns darf / auss den siben chünsten scharf* (V. 149–158).*
- 2 Die Vorstellung, dass die weibliche Natur passiv, vernunftlos und von Affekten bestimmt sei und deshalb der Führung des Mannes bedürfe, der im Besitz von Vernunft und Entscheidungskraft sei, geht im Grundsatz auf Aristoteles zurück. Die mentale und moralische Minderwertigkeit der Frau hat man indes nicht nur mit der aristotelischen Naturlehre, sondern auch biblisch und theologisch begründet. Vgl. Bumke 1986, S. 454–466, bes. S. 455f. Auf die wissenschaftliche Begründung verweist schon Hahn 1986, S. 175, Anm. 9.
- 3 Köppe/Kindt 2014 unterscheiden darüber hinaus verschiedene »Grade der Direktheit« – also direkte Beschreibung einer Figur durch den Erzähler oder indirekte Charakterisierung durch Figurenrede und Gegenstände (S. 129f.) –, unterschiedliche Grade der »Ausführlichkeit« (S. 131) und der Verteilung der Informationen über den Text (S. 131) u. a. m.
- 4 Köppe/Kindt (2014, S. 122) rechnen diesen Aspekt noch zu den Aspekten der diegetischen Figurenanalyse.
- 5 Zum Vergleich ziehe ich, wenngleich nicht systematisch, die altfranzösische Vorlage heran. Der altfranzösische Text bei Gier 1987 folgt, von kleineren Modifikationen abgesehen, der Ausgabe von Mario Roques (Paris 1952). Zum Vergleich zwischen Chrétien und Hartmann vgl. insbesondere Masse 2010.



- 6 Erec schiebt den Hinweis auf des Fräuleins Armut beiseite mit dem Argument, er bedürfe nicht der Aussteuer der Frau, und erneuert sein Versprechen. Hartmann hebt damit stärker als Chrétien die Mesalliance hervor.
- 7 Vorübergehend leicht getrübt wird diese Schönheit, wie der Erzähler notiert, durch *schame* (vgl. V. 1578) und Schüchternheit.
- 8 Chrétien legt seiner Heldin eine lange Rede in den Mund (vgl. ›Erec et Enide‹, V. 2536–2571), die Enide dann auch ausführlich bereit (V. 2585–2606).
- 9 Einen ersten Einblick gibt der Erzähler nach dem Gewinn des Sperberpreises, wenn er bestätigt, dass Enite mit dem Sperber Ruhm und Ehre erworben habe, mehr Freude ihr aber der Gewinn eines lieben Mannes bedeute (›Erec‹, V. 1376–1385).
- 10 Vgl. die Anrede *lieber herre* (V. 3182) und die Furcht wegen des Verstoßes gegen das Schweigegebot (V. 3180).
- 11 Ältere Forschung hat hingegen wiederholt die Schuldfrage gestellt und dementsprechend eine Entwicklung der Enite, analog zum männlichen Protagonisten, sehen wollen; beispielhaft seien Wapnewski (1979, S. 53f.) und Cramer 1977 genannt. Selbst Schulze (1983, S. 17f.) muss an Enite, um die behauptete Parallele zu Erec beibehalten zu können, noch einen Makel konstatieren, und noch Bußmann 2005 bescheinigt Enite, indem sie auf Karnant schweigt, schuldhaftes Verhalten. Eine kurze Zusammenfassung der Schulddebatte bei Knaeble 2013, S. 87, Anm. 22.
- 12 Am deutlichsten wird dies vielleicht in der großen Totenklage und in der Szene mit Oringles herausgestellt. Enites große Klage (›Erec‹, V. 5775–6060), sechsmal länger als bei Chrétien (›Erec et Enide‹, V. 4580–4631), ist Figurenrede im seelischen Ausnahmezustand: ein Klageexzess, der in der Radikalität seiner Anklagen, Forderungen und Wünsche Grenzen überschreitet, damit aber gerade die exzessive Treue Enites ausstellt.
- 13 Die Umakzentuierungen Hartmanns im Vergleich mit Chrétien arbeitet Masse 2010, S. 102–104 heraus.
- 14 Die Edition bessert handschriftliches *enkumbert* zu *enkumbere*, stellt also eine Exzeptivkonstruktion her: ›(Folgt meiner Lehre,) es sei denn, es belästigt Euch sehr.‹ Allerdings ergibt auch der überlieferte Vers einen guten Sinn: ›(Folgt meiner Lehre,) es befreit Euch von großem Kummer.‹ Vgl. zur Konjektur die kritische Anmerkung Eberhard Nellmanns in der Besprechung der Textausgabe (1990, S. 241).
- 15 Auf die Bedeutung weiblicher Rede im höfischen Roman hat bereits Haupt 2004 hingewiesen, zu Enite hier S. 154–158.

- 16 Vgl. V. 532f.: *herre, disen spot / sult ir lâzen durch got*. Den Hinweis auf männliche Redemuster verdanke ich Fritsch-Rößler 1999, S. 63. Mit ähnlichen Worten weist Enite übrigens Oringles ab, vgl. V. 6287–6289: *lât, herre, die rede lanc: / herre, lâtuuern spot / mit mir armen durch got*.
- 17 Vgl. die wörtliche Wiederholung V. 3139f./3976f. und die Motivresponionen: die Bitte um Gottes Hilfe V. 3149f./3981, die Darstellung der Alternative V. 3160–3164/3974–3980, der Entschluss Enites zum eigenen Tod V. 3174f./3991f. sowie die Begründung dieser Entscheidung mit der bestehenden sozialen Ungleichheit V. 3170–3173/3988–3990.
- 18 Chrétiens Enide liegt die ganze Nacht voller Sorgen wach, weckt ihren Gemahl in der Frühe und warnt ihn vor dem Grafen (›Erec et Enide‹, V. 3432–3479).
- 19 Hollandt (1966, S. 31 und Anm. 1) nennt folgende Verse (die Verszahlen allerdings bezogen auf die Ausgabe von Friedrich Ranke): V. 7185, 7291, 7401, 7785, 7911, 8200, 8341, 9299, 9404, 9436, 9476, 9478, 9508, 9721, 9725, 10284, 10525, 11293, 11433, 11445 und 16336.
- 20 Wiederholt wird die Schönheit der irischen Königin mit dem Morgenrot verglichen, ein Vergleich, welcher der marianischen Literatur entlehnt ist; vgl. ›Tristan‹, V. 7295, 8285, 9462, 10890, 11026, 11512.
- 21 So schon Rasmussen 2003, S. 143. Die Autonomie der ›weisen Frau‹ akzentuiert auch Wade 1977.
- 22 Explizit macht sich dieses Argument der König zu eigen, als seine Frau für eine offizielle Versöhnung mit Tristan votiert: »[...] / *er gât dich mêre an danne mich. / Môrolt dîn bruoder der was dir / nâher gesippe danne mir. / hâstu'z umbe in varen lân* [die Rache nämlich], / *wil dû, sô hân ouch ich ez getân*.« (V. 10650–10656).
- 23 Es heißt V. 5937 nur, dass Gurmun *Môroides swester nam*.
- 24 V. 9744f.: *gêt balde z'iuwerm râte wider: / saget in allen unde jeh* [...], V. 9750–9753: *heizet si alle mit iu gân / und sitzet an'z gerihte: / enfürhtet iu ze nihte, / lâtu den truhsæzen klagen* [...], V. 9757: *sô gebietet mir ez, sô sprich' ich* [...].
- 25 Vgl. dazu Kowalski 1913. Den Hinweis auf diese Monographie entnehme ich Classen 1989. Zu den Handlungsspielräumen der Herrscherin in Literatur und lebensweltlicher Praxis des hohen Mittelalters vgl. auch den Überblick bei Bumke 1986, S. 484–494. Wenig einschlägig ist für diesen Aspekt Ennen 1991.
- 26 Die beiden Gerichtsszenen hat Kellermann-Haaf (1986, S. 69–75) nachgezeichnet. Als resolute Frau von enormem politischen Einfluss charakterisiert auch Rasmussen (2003, S. 142, 143–146) die irische Königin.

- 27 Vgl. V. 9882–9884 (Truchsess): *ir habet allen ungeriht / an iuwer seil gevazzet; / ir minnet, daz iuch hazzet* – V. 9916–9918 (Königin): *du hâst den selben frouwen site / sêr' an dîn seil gevazzet: / du minnest, daz dich hazzet.*

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Biblia Sacra. Iuxta vulgatam versionem, recensuit et brevi apparatu critico instruxit Robertus Weber, editionem quintam emendatam retractatam praeparavit Roger Gryson, Stuttgart 2007.
- Chrétien de Troyes: Erec et Enide. Erec und Enide. Altfranzösisch/Deutsch, übers. und hrsg. von Albert Gier, Stuttgart 1987.
- Gottfried von Straßburg: Tristan, nach der Ausgabe von Reinhold Bechstein hrsg. von Peter Ganz, 2 Tle., Wiesbaden 1978 (Deutsche Klassiker des Mittelalters 4).
- 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).
- [Heinrich der Teichner:] Heinrich Niewöhner: Die Gedichte Heinrichs des Teichners, 3 Bde., Berlin 1953–1956 (DTM 44, 46, 48).
- Thomasin von Zerclaere: Der Welsche Gast. Ausgewählt, eingeleitet, übers. und mit Anmerkungen versehen von Eva Willms, Berlin/New York 2004.

### Sekundärliteratur

- Bumke, Joachim: Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter, München 1986 [u. ö.].
- Bußmann, Britta: *Dô sprach diu edel künegîn ...* Sprache, Identität und Rang in Hartmanns ›Erec‹, in: *ZfdA* 134 (2005), S. 1–29.
- Classen, Albrecht: Matriarchy versus Patriarchy: The Role of the Irish Queen Isolde in Gottfried von Straßburg's ›Tristan‹, in: *Neophilologus* 73 (1989), S. 77–89.
- Cramer, Thomas: Soziale Motivation der Schuld-Sühne-Problematik in Hartmanns Erec, in: *Euph.* 66 (1977), S. 97–112.
- Ennen, Edith: Frauen im Mittelalter, 4., überarb. und erw. Aufl., München 1991.
- Fritsch-Rößler, Waltraud: *Finis Amoris. Ende, Gefährdung und Wandel von Liebe im hochmittelalterlichen deutschen Roman*, Tübingen 1999 (Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft 42).

- Hahn, Ingrid: Die Frauenrolle in Hartmanns ›Erec‹, in: Hauck, Karl [u. a.] (Hrsg.): Sprache und Recht. Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters, Berlin/New York 1986 (Festschrift Ruth Schmidt-Wiegand), Bd. 1, S. 172–190.
- Haupt, Barbara: ... *ein vrouwe hab niht vil list*. Zu Dido und Lavinia, Enite und Isolde in der höfischen Epik, in: Finger, Heinz (Hrsg.): Die Macht der Frauen, o. O. 2004 (Studia humaniora 36), S. 145–168.
- Hollandt, Gisela: Die Hauptgestalten in Gottfrieds Tristan. Wesenszüge – Handlungsfunktion – Motiv der List, Berlin 1966 (Philologische Studien und Quellen 30).
- Kellermann-Haaf, Petra: Frau und Politik im Mittelalter. Untersuchungen zur politischen Rolle der Frau in den höfischen Romanen des 12., 13. und 14. Jahrhunderts, Göttingen 1986 (GAG 456)
- Knaeble, Susanne: Politisches Hören und Sprechen: Die zweigeteilte Stimme der *vrouwe* Enite in Hartmanns ›Erec‹, in: Bennewitz, Ingrid/Layher, William (Hrsg.): *der âventiure dôn*. Klang, Hören und Hörgemeinschaften in der deutschen Literatur des Mittelalters, Wiesbaden 2013 (Imagines Medii Aevi 31), S. 81–101.
- Köppe, Tilmann/Kindt, Tom: Erzähltheorie. Eine Einführung, Stuttgart 2014.
- Kowalski, Wolfgang: Die deutschen Königinnen und Kaiserinnen von Konrad IV. bis zum Ende des Interregnums, Weimar 1913.
- Kragl, Florian: Enites schöne Seele. Über einige Schwierigkeiten des höfischen Romans der Blütezeit, Figuren als Charaktere zu erzählen. Mit Seitenblicken auf Chrétien de Troyes und auf den ›Wilhelm von Orlens‹ des Rudolf von Ems, in: Dietl, Cora [u. a.] (Hrsg.): Emotion und Handlung im Artusroman, Berlin 2017 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft 13), S. 117–151.
- Masse, Marie-Sophie: Chrétiens und Hartmanns Erecroman, in: Pérennec, René/Schmid, Elisabeth (Hrsg.): Germania Litteraria Medievalis Francigena, Bd. 5: Höfischer Roman in Vers und Prosa, Berlin/New York 2010, S. 95–133.
- Nellmann, Eberhard: Rez. zu Christoph Cormeau/Kurt Gärtner: ›Hartmann von Aue. Erec‹, in: ZfdA 119 (1990), S. 239–248.
- Rasmussen, Ann Marie: The Female Figures in Gottfried's ›Tristan and Isolde‹, in: Hasty, Will (Hrsg.): A Companion to Gottfried von Straßburg's ›Tristan‹, Rochester 2003, S. 137–147.
- Schulze, Ursula: *amis unde man*. Die zentrale Problematik in Hartmanns ›Erec‹, in: PBB (Tüb.) 105 (1983), S. 14–47.
- Strasser, Ingrid: *Isold*, die Mutter, *Isold*, die Tochter, und *Isold als blansche mains*. Überlegungen zu drei Frauenfiguren in Gottfrieds ›Tristan‹ oder »Tristan gegen den Strich gelesen«, in: Schulze-Belli, Paola/Dallapiazza, Michael (Hrsg.):

Il romanzo di Tristano nella letteratura del Medioevo. Der ›Tristan‹ in der Literatur des Mittelalters, Triest 1990, S. 67–78.

Tomasek, Tomas: Gottfried von Straßburg, Stuttgart 2007.

Wade, Marjorie D.: Gottfried von Strassburg's Elder Isolde: Das Wīse Wīp, in: Tristania 3 (1977), S. 17–31.

Wapnewski, Peter: Hartmann von Aue, 7. Aufl., Stuttgart 1979.

**Anschrift der Autorin:**

Prof. Dr. Dorothea Klein

E-Mail: [dorothea.klein@germanistik.uni-wuerzburg.de](mailto:dorothea.klein@germanistik.uni-wuerzburg.de)

*Amina Šahinović*

## *ez was guot leben wænlich hie*

### ›Iwein‹ und Laudine im Widerspruch

*Abstract.* Hartmanns von Aue ›Iwein‹ erzählt eine Geschichte, die, wie sein Vorgänger ›Erec‹, den Weg des Protagonisten von einer Verfehlung über eine Krise bis zur endgültigen Rehabilitierung (und somit zum Happyend) schildert. Dass es eben zu keinem glatten Happyend kommen kann, zeigt sich vor allem in der Gestaltung der Quellenkönigin Laudine. Diese Figur entpuppt sich als eine selbstverantwortliche, rationale Herrscherin, deren mimetische Ausfaltung den Anforderungen ihrer thematischen Rolle widerspricht. Zwischen ihr und Iwein entwickelt sich ein instabiles Verhältnis, welches nicht auf gegenseitiger *minne*, sondern vor allem auf Missverständnissen beruht. Die Figur Laudine erweist sich nach einer detaillierten Betrachtung nicht nur als in sich widersprüchlich, sondern ihre Konzeption wirft auch wichtige poetologische Fragen auf. Im vorliegenden Beitrag – einer Skizze im Vorgriff auf meine Dissertation – wird ein Versuch unternommen, Laudine als Figur zu beschreiben und festzustellen, wodurch genau ihre Gestaltung von Hartmanns Vorlage abweicht und welche poetologischen Konsequenzen im Hinblick auf widersprüchliche Figurengestaltung dies mit sich zieht.

#### 1. Zur Einleitung I: Typ versus Charakter

Die Aussagen über Hartmanns Laudine unterscheiden sich in der bisherigen Forschung erheblich. Einerseits sei sie »eine im Vergleich zu Iwein schemenhafte Figur« (Batts 1966, S. 96), doch »[g]erade weil Laudine keine plakative Figur ist« (Stange 2012, S. 128), sollen andererseits die verschiedenen Schlussvarianten des Romans funktionieren. In der neueren Forschung wird

ihr überwiegend eine gewisse mimetische Komplexität zuerkannt, sie gilt als »weniger hart [im Vergleich zu Chrétiens Figur] und nicht von selbstbewußt-kühler Souveränität, sondern menschlich weicher gezeichnet; [...] der Liebe zugänglicher und damit in ihren Reaktionen unsicherer« (Cormeau/Störmer 2007, S. 200).

Dass Konstrukte wie literarische Figuren sich auf einem Spektrum zwischen Komplexität und Einfachheit bewegen, hat sogar E. M. Forster, dessen dichotomische Unterteilung der Figuren in ›flache‹ und ›runde‹ bisher die hartnäckigste bleibt, erkannt. Alleine die Fertigkeit des Verfassers kann die Figur zwischen diesen zwei Polen schillern lassen (vgl. Forster 1974, S. 53), und dass manche literarische Figuren nicht eindeutig zur einen oder anderen Kategorie zuzuordnen sind, bleibt bis in die neueste Zeit gültig.

Als Alternative zu dieser Dichotomie eignet sich das in der germanistischen Mediävistik wenig beachtete (bisher bekannt sind mir nur die Kritik bei Schmitz 2008 sowie die Anwendung bei Meyer 1999 und Meyer 2001) Beschreibungsmodell von James Phelan (1989, bes. S. 1–23), der drei Komponenten der Figur als Ausgangspunkt nimmt: die mimetische (*mimetic*), die thematische (*thematic*) und die artifizielle (*synthetic*). Dabei sind alle Eigenschaften, die die Figur realistischer, komplexer und mimetisch plausibler machen, unter der mimetischen Komponente subsumiert, während die thematische Komponente die typisierenden Eigenschaften beinhaltet, etwa diejenigen, die eine Figur als Mitglied einer Gruppe oder als Repräsentanten einer sozialen Schicht darstellen. Während diese beiden Komponenten in einer Figur mehr oder weniger präsent sein können, ist es die dritte Komponente, die artifizielle, *per definitionem* immer, denn es handelt sich um literarische Figuren, d. h. um artifizielle Konstrukte. Meistens ist diese letzte Komponente wenig offensichtlich, denn jedes Spiel mit ihr bricht die mimetische Illusion des Werks. Solche Spiele sind jedoch von jeher Teil des literarischen Betriebs und auch für den höfischen Roman nichts Fremdes (einen geschichtlichen Überblick über mimetische Spiele in der Weltliteratur

gibt Richardson 2015, wobei das Mittelalter bedauerlicherweise umgangen wird). Was Phelans Modell jedoch sinnvoll und operationalisierbar macht, ist die Möglichkeit, jede Figur unabhängig von präformierten Erwartungen und Figurenstereotypen zu untersuchen und ihre Funktion im Handlungsverlauf anhand des Verhältnisses und Grades der Dominanz der jeweiligen Komponente(n) zu erkennen. Dies ist vor allem von Belang, wenn die Komponenten der Figur in einem widersprüchlichen Verhältnis zueinander stehen, was im vorliegenden Beitrag im Ansatz gezeigt wird.

Zwei weitere Begriffe, mit denen Phelan operiert, sind *closure* und *completeness*, die sich auf das Verhältnis des Handlungsschlusses (*closure*) zur logischen Abgeschlossenheit (*completeness*) des Werks beziehen. Werden am Ende des Texts alle Fragen beantwortet, dann ist beides erreicht; ist das Ende offen, dann bleibt *completeness* aus.

## 2. Zur Einleitung II: *minne*

Ob Laudine eindimensional oder komplex ist, ist nicht die einzige Streitfrage im Zusammenhang mit dieser Figur. Weitere Diskrepanzen sind in der Deutung ihres Verhältnisses zu Iwein erkennbar. Häufig wird Laudine als liebende Ehefrau nahtlos in das höfische Paradigma integriert, wobei dem Protagonistenpaar eine Reziprozität der Emotionen unterstellt wird. Bei Cormeau/Störmer (2007, S. 206) ist von einem Liebesgeständnis Laudines die Rede; Mertens (2017, S. 1010) sieht in Laudines Anrede *geselle* (›Iwein‹, V. 2665) eine Liebeserklärung. Von Ertzdorff (1996, S. 223) hält die Reziprozität der Zuneigung für selbstverständlich: »Es bewährt sich nun die Sorgfalt des Erzählers, die Liebe der Ehegatten zueinander unbeschädigt zu lassen. Ihr Konflikt besteht in dem übermäßigen Streben Iweins nach ritterlichem Turnierruhm und der sehr empfindlichen Ehre Laudines als Königin und Landesherrin. Sie erkennt als liebende Frau diesen ihren Anteil an Iweins ›kumber‹.« Auch Witte (1929, v. a. S. 161) sieht in Laudines Handlungen und Rede die freiwillige Unterwerfung einer liebenden Frau.



Dort, wo Laudine nicht als liebende Ehefrau interpretiert wird, wird ihr dies als Defizit zugerechnet. Wapnewski betont den Einfluss der keltischen Feengeschichten, in denen die Laudinefigur ihren Ursprung hat und dem Wassernixengeschlecht entstammend noch die Kälte dieser mythischen Figuren größtenteils beibehält, weswegen sie »hart und anklagend, herrisch, blind und berechnend« (1967, S. 68) sei. Ehrismann (1903/1904, S. 139f.) vermerkt in weniger verurteilendem Ton, dass es zwischen Iwein und Laudine angesichts der Zweckmäßigkeit der Ehe und Laudines ›Charakter‹ zu keinem Liebesverhältnis habe kommen können.

Volker Mertens plädiert für eine Harmonisierung von Laudines Herrschaftsanspruch und ihrer (angeblichen) Verliebtheit, wodurch die Handlung im ›Iwein‹ einen glücklichen Abschluss finde:

Hartmann hat Chrétiens Minne-Thesenroman uminterpretiert [...], indem er in Laudine nicht mehr die Ansprüche der Minneherrin sich verkörpern ließ, sondern die der Landesherrin. Aber die Minnethematik bleibt natürlich nebenbei präsent: vor allem Laudine hat den Konflikt zwischen Liebe und gesellschaftlichen Sachzwängen auszutragen. Zuerst in der Unterordnung ihrer Trauer um ihren geliebten Mann Askalon unter die Notwendigkeit, einen neuen Landesherrn einzusetzen – sie ist keine leicht getröstete Witwe von Ephesus, sondern eine mittelalterliche Adlige, die ihre persönlichen Gefühle den politischen Erfordernissen nachstellt. Auch im Fall von Iweins Verstoßung: nicht enttäuschte Liebe ist der Grund dafür, sondern die Vernachlässigung seiner Pflichten, ja, es gibt sogar Indizien dafür, daß die Liebe nicht erloschen ist: beim Gerichtskampf für Lunete wird auf den Herzenstausch angespielt – Laudine trägt Iweins Herz bei sich v. 5457 – und am Schluß bittet sie ihn um Vergebung für das, was er ihretwegen erleiden mußte. Die Integration von persönlichem Glück und politisch-sozialer Verantwortung ist am Schluß wiederhergestellt. (Mertens 1985, S. 16)

Wäre Laudine tatsächlich als schemenhafte Figur gezeichnet, d. h. wäre sie ihrer thematischen Komponente konform, ließe sich problemlos be-

haupten, dass durch Laudines Versöhnung mit Iwein ein Happyend zustande kommt. Doch an dieser Figur ist ein hoher Grad der mimetischen Entfaltung erkennbar, was im höfischen Erzählen nicht allzu häufig der Fall zu sein scheint und was dem Erzählen im ›Iwein‹ beinahe den Charakter eines erzähltechnischen Selbstversuchs verleiht. Der Konflikt, der die Laudinefigur prägt und den Mertens auf der *histoire*-Ebene sieht (die Figur hadert mit Machtanspruch und Liebe), besteht vielmehr zwischen den Erzählebenen bzw. zwischen der impliziten Figurendarstellung auf der Erzählebene und den expliziten Erzählerzuschreibungen im *discours*. Während Laudine als politisch kluge und rational handelnde Königin dargestellt wird, zeigt sich vor allem in Erzählerkommentaren die Tendenz, sie in den Kontext der höfischen Liebe zu rücken und in die gattungskonforme thematische Rolle zu drängen. Dass die Liebe zu Iwein für Laudine kaum eine Rolle spielt, ergibt sich aus einer detaillierten Beobachtung ihres Verhaltens, ihres Redestils und ihrer (wenn auch nur begrenzt nachvollziehbaren, sofern nicht in Sprache manifesten) inneren Vorgänge.

Neben der widersprüchlichen Figurengestaltung sind auch textuelle Responionen und Motivwiederholungen als subversive Erzählstrategie zu erkennen, was sich am Beispiel der Gegenüberstellung von zwei Szenen an Laudines Hof beobachten lässt: der Eheschließung und der finalen Versöhnungsszene. Der explizit formulierten Äußerung des Erzählers, dass das Protagonistenpaar glücklich wieder zueinanderfindet, widersprechen Strukturelemente, die einiges offen lassen und die Behauptungen des Erzählers am Schluss in Frage stellen.

### 3. Laudine

Eva-Maria Carne sieht die symbolische Rolle der Frau in Hartmanns Romanen als unabdingbar für das »Werden des Mannes« (1970, S. 8), wobei »Werden und Wandlung der Heldin« (S. 9) kaum von Bedeutung seien. Denn die erst durch den Auftritt der (adligen) Frau hervorgerufene eheliche

*minne* habe vor allem die Aufgabe, den Ritter zur Erkenntnis zu führen, dass er nicht nur auf sich selbst bezogen existieren darf, sondern auch der Gemeinschaft dienen muss. Dabei spielen »weibliche Werte« (S. 10) eine erhebliche Rolle, d. h. diejenigen Merkmale, die in Frauen(figuren) stärker vertreten sind und die der Protagonist in sich zu erkennen hat, um sich nach seiner Verfehlung endgültig rehabilitieren zu können. Der wichtigste dieser Werte sei für Hartmann die *güete*, die bei Frauen durch die Bezeichnung *wibes güete* sprachlich zum Vorschein gebracht wird und einen besonderen Grad an Hilfsbereitschaft und Erbarmen andeutet (vgl. S. 8–11). Diese ›natürliche‹ weibliche Veranlagung zur *güete* spricht Carne Laudine jedoch ab, denn die Quellenkönigin bemüht sich in der Tat kaum um das Wohlbefinden ihres neuen Gatten; vielmehr sei Lunete, »der hilfreiche Geist des Werkes«, die Trägerin dieser *güete* (S. 38). Die *güete*, die allen Frauen eigen sei, schreibt allenfalls der Erzähler Laudine als Begründung für den Sinneswandel zu (*daz kumt von ir güete*, V. 1878), als sie sich doch entscheidet, Iwein zu heiraten. Jedoch ist dieser Sinneswandel viel mehr Lunetes pragmatischer Auslegung der Sachlage und Laudines rationaler Überlegung geschuldet als ihrem gütigen Wankelmut oder etwaiger Hilfsbereitschaft gegenüber Iwein. Bereits hier zeichnet sich die Tendenz in der Erzählerrede ab, das in der Handlung Dargestellte durch expliziten Kommentar zu unterlaufen.

Als Laudine zum ersten Mal auftritt, wird sie als trauernde Witwe dargestellt: Sie zerreißt ihre Kleider und entstellt ihren Körper. Ihr Verhalten ist vor allem ernsthafte Reaktion einer trauernden Ehefrau, aber auch öffentliche Performanz (zum rechtlichen Charakter der Totenklage vgl. Ksters 1991, v. a. S. 35f.). In der Darstellung ihrer Trauer spielen sowohl topische Trauergesten (Haareraufen, Zerreißen der Kleidung, lange Klagereden) als auch innere Zustände, die nicht vorzutäuschen sind, eine Rolle:

von ir jâmers grimme  
sô viel si ofte in unmaht:  
der liehte tac wart ir ein naht.  
unde sô si wider ûf gesach  
unde weder gehôrte unde ensprach,  
sône sparten ir die hende  
daz hâr noch daz gebende.  
(›Iwein‹, V. 1324–1330)

Ist Ohnmacht neben Haareraufen und lautem Klagen noch ritualisierte Form des Trauerns, so kann sie in Kombination mit gestörter Sinneswahrnehmung als authentische Reaktion gedeutet werden, zumal Laudine hier die Fokalfigur ist: Großer Schmerz verursacht die Ohnmacht (V. 1324f.), ihr Sehvermögen ist beeinträchtigt (V. 1326), sie kann nichts mehr hören (V. 1328). Zudem bestätigt die Erzählerrede die Echtheit ihrer Trauer (und dementsprechend die Intensität ihrer emotionalen Bindung an Askalon):

ezn möhte niemer dehein wîp  
gelegen an ir selber lip  
von clage alselhe swære,  
der niht ernst wære.  
(›Iwein‹, V. 1317–1320)

Einige Verse weiter heißt es: *ir jâmer was sô veste / daz si sich roufte unde zebrach*. (V. 1476f.) Laudines thematische Komponente gründet in dieser Szene darin, dass sie gemäß ihrem Status als verwitwete Adlige handelt, während gleichzeitig der Blick in ihr Inneres ihrer mimetischen Komponente die ersten Konturen verleiht.

Als sie ihren Körper durch Zerfetzen der Kleider zunehmend entblößt, kommt es zum Schlüsselereignis: Dieser Anblick entfacht in Iwein zuerst erotische Anziehung (vgl. V. 1331–1336) und ruft anschließend Mitleid und Hingabe (vgl. V. 1341–1347) hervor. Es entsteht eine eigenartige Dynamik der Empfindungen, als Iwein erkennt, *daz er herzeminne / truoc sîner vîendinne, / diu im zem tôde was gehaz*. (V. 1541–1543)

Laudines Trauer geht kurz nach der Bestattung Askalons in Zorn über, als Lunete ihre Herrin zu überzeugen versucht, den Mörder ihres Ehemanns zu heiraten. Die Dienerin beruft sich dann auf Logik und Vernunft, da sie wohl weiß, dass Laudine durch Rationalität zu gewinnen ist. Der Erzähler kommentiert das Verhältnis der beiden Frauen folgendermaßen:

der [Laudine] was si [Lunete] heimlich gnuoc,  
sô daz si gar mit ir truoc  
swaz si tougens weste,  
ir diu næhest unde diu beste.  
ir râtes unde ir lère  
gevolget si mêre  
dan aller ir vrouwen.

(›Iwein‹, V. 1789–1795)

Die enge Beziehung der zwei Frauen ähnelt der Beziehung zwischen den beiden Artusrittern Iwein und Gawein, die *wâren ein ander liep gnuoc*, / *sô daz ir ietweder truoc / des andern liep unde leit*. (V 2711–2713) Es ist offenbar, dass die Zofe ihre Herrin gut genug kennt, um die passende Strategie auswählen zu können, sie zu besänftigen. Lunete lenkt Laudines Aufmerksamkeit auf die prekäre Sicherheitslage des Quellenreichs und argumentiert nach der einfachen Logik, dass der Sieger im Kampf den Besiegten auch auf dem Thron ersetzen soll. Sie weist auf die objektiv erfolgreiche Kampfleistung von Askalons Gegner und auf dessen adlige Abstammung hin. Ersteres ist Garant für Erfolg bei der Verteidigungsaufgabe und Letzteres eine grundlegende Voraussetzung für eine adlige Eheschließung. Laudines Empörung weicht schließlich vor der Kraft dieser Argumentation zurück, und sie zeigt sich als besonnene Königin, die es versteht, im öffentlichen Interesse zu handeln.

Die Überzeugungsarbeit Lunetes verläuft jedoch stufenweise. Zunächst zieht Laudine die Möglichkeit vor, einen Mann zu finden, der ihr zur Seite steht, aber nicht als Ehemann (vgl. V. 1909–1916), wohl weil sie sich noch immer zu ehelicher Treue gegenüber Askalon verpflichtet sieht. Lunete legt ihr nahe, dass dies wohl nicht zu erwarten wäre und dass sie diesen Mann

doch auch heiraten soll, denn das Risiko sei für ihn zu groß. Laudine sieht dies ein, stimmt zu und begründet die neue Heirat nach langer Diskussion schließlich dreifach: Derjenige, der den Kampf gewonnen hatte, müsse tapferer gewesen sein als Askalon selber ([>] *mîn herre was biderbe gnuoc: / aber jener der in dâ sluoc, / der muose tiurre sîn danne er [...]*[<], V. 2033–2035); die Tötung sei als Selbstverteidigung anzusehen, sei also dem Sieger nicht vorzuwerfen ([>] *ouch stêt unschulde dâ bî, / [...]* / *er hât ez wernde getân*[<], V. 2042–2044); der Sieger sei verpflichtet, sie durch Heirat zu entschädigen, womit ihre politische Lage wieder stabilisiert wäre ([>] *sô muoz er mich mit triuwen / ergetzen mîner riuwen*[<], V. 2069f.). Eine weitere Bedingung stellt sie: Sein Rang muss dem ihren angemessen sein (vgl. V. 2066–2068, 2089–2100). Als Lunete die Identität Iweins enthüllt, wird auch diese Bedingung erfüllt (vgl. V. 2107–2114). Der Schwerpunkt liegt in diesem Gespräch eindeutig auf politischen Erwägungen Laudines, nicht auf ihren Emotionen: Im Gegensatz zu Chrétiens Figur entflammt sie nicht in Liebe, sondern denkt an den nächsten Schritt auf dem Weg zur Herrschaftssicherung und beschließt letztendlich sogar, ihren Ruf aufs Spiel zu setzen, solange ihr Herrschaftsanspruch nicht in Gefahr ist.

Laudines Wahrnehmung Iweins ist erheblich von seinem sozialen Status bestimmt. In der Tatsache, dass Iwein König Artus an ihren Hof lockt, findet sie nachträglich Bestätigung, dass sie richtig gehandelt hatte: *si gedâhte: ›ich hân wol gewelt.‹* (V. 2682). Emotionalität (Trauer) kann durch rationales Urteilen überwunden werden, indem Laudine die Sicherheit ihres Landes vor ihre eigenen Bedürfnisse setzt. Neben tiefer Gefühlswelt wird hier eine weitere mimetische Dimension Laudines offenbar: die Neigung zur Rationalität und zu pragmatischen Entscheidungen. Diese Dimension, das wird sich auch später zeigen, kommt in entscheidenden Situationen zum Tragen.

Als der Erzähler anschließend behauptet, es sei *diu gewaltige Minne, / ein rehti sūenærinne / under manne unde under wibe* (V. 2055–2057), die Laudine zu diesem Schluss gebracht habe, liegt auf der Hand, dass keine

erotische *minne* gemeint sein kann, zumal *minne* hier auch als Rechts-terminus verstanden werden kann (vgl. Mertens 2017, S. 1004; Kuhn 1959, S. 108; Schäfer 1913; Schäfer 1905; Homeyer 1866). Vor allem ist damit die Formel *minne oder reht* gemeint, die der lateinischen Formel *consilio vel iudicio* entspricht: »Die Rechtsformel *consilio vel iudicio*, zu deutsch ›mit minne edder mit rechte‹ [...] bedeutet, daß die Entscheidung geschehen soll durch gütlichen Vergleich oder, wenn ein solcher nicht zu erlangen ist, durch richterlichen, schiedsrichterlichen Spruch.« (Schäfer 1905, S. 27) Versöhnung und richterlicher Spruch stehen als friedliche Methoden zur Beilegung von Streitigkeiten einer dritten, nicht friedlichen, Möglichkeit gegenüber, nämlich der Fehde. Da Laudine hier unter Zugzwang steht, d. h. keine Zeit für einen Gerichtsprozess hat, und da die Fehde von vornherein ausgeschlossen ist, entscheidet sie sich für die Versöhnung bzw. den Ausgleich, da sie dadurch Ersatz für Askalons Schutzleistung findet.

#### 4. Laudine und Iwein

In Laudines erstem Wortwechsel mit Iwein (vgl. V. 2300–2320) bestätigt sich ihre pragmatische Haltung, und es lassen sich weitere für weibliche Figuren im höfischen Roman untypische Figurenmerkmale erkennen. Iwein wird nach langem Schweigen von Lunete angespornt, und er beginnt das Gespräch mit einem Kniefall und einer vollkommenen Unterwerfung. Laudine fängt daraufhin an, ihr Anliegen darzustellen:

›nu waz hulfe rede lanc?  
sît ir iuch âne getwanc  
in mîne gewalt hâbt ergeben,  
næme ich iu danne daz leben,  
daz wære harte unwîplich.  
herre Îwein, niht verdenket mich,  
daz ichz von unstæte tuo,  
daz ich iuwer alsus vruo  
gnâde gevangen hân.

ir hâbt mir selch leit getân,  
stüende mîn ahte unde mîn guot  
als ez andern vrouwen tuot,  
daz ich iuwer enwolde  
sô gâhes, nochn solde  
gnâde gevâhen.  
nû muoz ich leider gâhen:  
wandez ist mir alsô gewant,  
ich mac verliesen wol mîn lant  
hiute ode morgen.  
daz muoz ich ê besorgen  
mit einem manne der ez wer:  
der ist niender in mînem her,  
sît mir der kûnec ist erslagen:  
des muoz ich in vil kurzen tagen  
mir einen herren kiesen  
ode daz lant verliesen.  
[...]  
ichn noetliche iu niht mê,  
wan ich wil iuch gerne: welt ir mich?‹  
(›Iwein‹, V. 2295–2333)

Sie erklärt, dass sie ihm nur aus pragmatischen Gründen die Strafe erlasse, denn es sei dringend nötig zu *gâhen* und einen Mann zu finden, der imstande ist, ihr Land zu schützen. *rede lanc* will sie vermeiden und geht direkt zur Sache. Als Laudine dann um Iweins Hand anhält, verstößt sie gegen die Verhaltensregel, die besagt, dass der Mann die Initiative ergreifen soll. In dieser Szene ist Laudine die aktiv handelnde Figur, während Iwein eine passive, reaktive Rolle spielt. Er spricht hier nur, wenn angesprochen, und seine Rede besteht zumeist aus Antworten auf Lunetes oder Laudines Fragen. In Laudines Rede lässt sich eine Dringlichkeit erkennen, ihre Worte sind unverblümt und zielgerichtet, in ihrer prekären Lage ist höfische Redekunst fehl am Platz. Dagegen ist Iweins Rede deutlich gefühlsbetonter und stilisierter als Laudines. Seine Antwort auf Laudines *brevitas* in den letzten beiden Versen (V. 2332f.) ist ein fast lyrischer Ausdruck seiner Begeisterung:



›spræche ich nû, vrouwe, nein ich,  
 sô wære ich ein unsælec man.  
 der liebest tac den ich ie gewan,  
 der ist mir hiute widervarn.  
 got ruoche mir daz heil bewarn,  
 daz wir gesellen müezen sîn.‹  
 (›Iwein‹, V. 2334–2339)

Die Bezeichnung *gesellen* irritiert hier, insofern Laudine sich vor allem für Iweins kämpferische Tüchtigkeit und die soziale und politische Wirksamkeit seiner Herkunft interessiert. Die Königin fragt sich, wodurch die *minne* zwischen ihnen entstanden sein mag: [›]wer hât under uns zwein / gevüeget dise minne?[‹] (V. 2342f.) Die Mehrdeutigkeit des Begriffs erreicht ihre volle Wirksamkeit in diesem Austausch, denn für Iwein ist die *minne* eindeutig erotisch, hervorgerufen durch Laudines *schoene* (V. 2355). Laudine erwidert die Liebeserklärung in diesem Sinn nicht, sie versteht die *minne* im rechtlichen Sinn, nämlich als friedliche Beilegung des Konflikts. Da Laudine unter Zeitdruck steht, wird diese Diskrepanz der Figurenwahrnehmungen nicht weiter ausdiskutiert, denn in der Tat sind divergierende Motivationen kein Hindernis für eine Eheschließung unter Adligen, vielmehr bildet diese Szene die zeitgenössische Lebenspraxis ab (vgl. Mertens 1978, S. 17). Das Wort *geselle*, welches eine intime Beziehung zwischen Frau und Mann bezeichnet, ist ein eindeutiges Signal, dass Iwein vor allem erotische *minne* im Sinn hat. Wenn Laudine dies erkennt, dann bleibt sie davon unberührt und erwidert seine implizite Liebeserklärung nicht. Auch nachdem Iwein auslegt, wie es dazu kam, tut sie die Problematik mit einem kurzen Abbruch des Austausches ab: ›wer ist der uns nû wende / wirne geben der rede ein ende?[‹] (V. 2359f.) Disparitäten in der Figurenwahrnehmung oder mangelndes Verständnis erzeugen in Hartmanns Text Spannungen in der Handlung, die im Nachhinein in größeren Konfliktsituationen oder Krisen kulminieren, aber nie wirklich aufgelöst werden und somit zu keiner *completeness* führen. In dieser Szene ist das insofern der Fall, als die

Diskrepanz der Motivationen zur Eheschließung zu weiteren Problemen im Verhältnis zwischen Laudine und Iwein führt. Ähnlich verfährt Hartmann im ›Gregorius‹, wo die Ehe zwischen der Herzogin und ihrem Sohn rechtens geschieht, doch die unzureichende Klärung des Sachverhalts auch hier bekanntlich zu einer Krise führt.

Hatte die Bezeichnung *geselle* Laudine zunächst irritiert, so spricht sie Iwein an einer späteren Stelle (›Iwein‹, V. 2665) mit der Formel *geselle unde herre* an. Es ist bedeutend zu erkennen, dass diese Anrede nicht im Privaten, sondern vor König Artus und seinen Rittern ausgesprochen wird, was nahelegt, dass hier die pragmatische Funktion der Formel vordergründig ist und nicht Laudines innere Empfindungen (dagegen sehen u. a. von Ertzdorff [1996, S. 210], Mertens [2017, S. 1010], Ehrismann [1903/1904, S. 139f.], Cormeau/Störmer [2007, S. 199, 206] diese Szene als Laudines Erwiderung der Liebe). Brown (2016, S. 46f.) beobachtet im ›Wigalois‹ eine analoge Trennung zwischen öffentlichem und privatem Verhalten der Figuren anhand der Szenen, in denen der Protagonist betet. Dabei sind seine Gebete in der Öffentlichkeit konventionelle Vorführungen der Frömmigkeit, während Gebete in Einsamkeit einen höheren Grad der Glaubwürdigkeit aufweisen. Dies lässt sich auch für Laudine behaupten, denn in der Tat nennt sie Iwein *geselle* nur vor anderen und reagiert eher distanziert, als er dieses Wort im privaten Gespräch äußert. Wenn ihr der Ehemann daher zu diesem Zeitpunkt zum ersten Mal gefällt (*alrêst liebet ir der man*, ›Iwein‹, V. 2674), dann nicht, weil sie sich verliebt, sondern weil sich ihre Ehe durch den Besuch des König Artus als politisch wirksam gezeigt hat. Wie bei der Bestattung Askalons (den sie doch *geselle* [V. 1454] und *trûtgeselle* [V. 1471] nennt) ist sich Laudine bewusst, was sie zu tun hat, und in diesem Fall gilt es für sie, sich vor dem gesamten Artushof als gute Ehefrau und Herrscherin zu präsentieren. Wieder lässt sich Laudine von der *ratio* statt von ihren Emotionen steuern. Ihren Pragmatismus unterläuft der Erzähler in der Szene direkt vor der Beratung mit den Vasallen, als er ein antikes Sprichwort ambig einsetzt (Folgendes in Anlehnung an

Reuvekamp 2007, S. 78–80). Laudine hat zwar bereits beschlossen, Iwein zu heiraten, doch die formale Zustimmung der Landesfürsten muss sie einholen, damit alles rechtens geschieht. Diese sind gewillt zuzustimmen, denn die Ehe der Königin bedeutet auch Entlastung für sie selbst. Hartmann formuliert das Sprichwort folgendermaßen: *ein ros daz willeclichen gât, / swer daz mit sporn ouch bestât, / sô gêt ez deste baz ein teil.* (V. 2395–2397) Das Sprichwort, welches in der ›Historia Alexandri Magni‹ (VII,4,18f.) im Zusammenhang mit politischem Geschick begegnet, wird an dieser Stelle dergestalt modifiziert, dass es nun auf Ovids ›Ars amatoria‹ (2,725–732) anspielt, wo die Liebenden aus Angst vor Entdeckung zur Eile gedrängt sind. Dies könnte implizieren, dass es Laudine um mehr geht als nur um Herrschaftssicherung, etwa, dass sie an Iwein als Geliebtem interessiert sei und nicht nur an seiner Leistung als Landesverteidiger.

Die Kluft zwischen Öffentlichkeit und Privatsphäre lässt sich auch bei der Verwendung der Bezeichnung *geselle* im Verhältnis zwischen Iwein und Gawein beobachten. Mehrmals verweist Gawein damit auf Iwein, doch vor allem sind zwei Stellen wichtig. Die erste ist sein privates Gespräch mit Lunete. Im privaten Gespräch ist die Repräsentationsfunktion weniger vorrangig, und wenn Gawein Iwein da als seinen *gesellen* (›Iwein‹, V. 2754) bezeichnet, dann ist es klar, dass er tatsächlich auf ihre innige Freundschaft verweist. Gaweins Rede ist, im Unterschied zu Laudines, mimetisch motiviert. Dasselbe gilt für sein Gespräch mit Iwein, welches ebenso abseits der höfischen Öffentlichkeit stattfindet (vgl. V. 2787). Durch die Bezeichnung *geselle* kontrastiert Hartmann den Unterschied dieser beiden Figurenbeziehungen: Während Iwein und Gawein, die sich viel länger kennen als Iwein und Laudine, langfristig wirksame und vor allem reziproke Innigkeit entwickeln konnten, besteht in Iweins Verhältnis mit Laudine keine Grundlage für eine dermaßen enge Beziehung, denn Laudines Tendenz zur Rationalität erschwert eine reibungslose Anpassung an die passive Rolle der liebenden Ehefrau, die sie im Handlungsgerüst des höfischen Romans zu spielen hat. Auf Iweins plötzlich entfachte Liebe kann eine derartig ent-

worfene Figur nur mit gesellschaftlich sanktioniertem und rationalem Handeln reagieren.

## 5. Die Ringgabe

In der Ringtauschszene vor Iweins Aufbruch zur Turnierfahrt zeigt sich die Disparität der Perspektiven Laudines und Iweins deutlich. Hier setzt Hartmann die ambige Bedeutung des Rings in Szene, der sowohl als Minnegabe als auch als Herrschaftssymbol funktionieren kann (vgl. Mertens 1978, S. 19f.). Während Laudine ihrem neuen Ehemann den Ring als Erinnerung an seine Herrscherpflichten überreicht, deutet Iwein ihn als Zeichen ihrer Liebe. Laudine betrachtet den Ring als *geziuc der rede* (V. 2946), wobei die *rede* auf ihre Warnung anspielt, sie werde sich von ihm lossagen, sollte er die Jahresfrist versäumen. Ihre Forderung ist eindeutig politisch motiviert, ihre Worte sind knapp und direkt, und sie erinnern an den ersten Wortaus-tausch zwischen den zukünftigen Ehepartnern. In dieser Szene muss Laudine allerdings nicht allzu rasch handeln, was darauf hindeutet, dass knappes und direktes Reden ihr authentischer Redestil ist und nicht nur situations-bedingt eingesetzt wird. Laudine besteht auf Iweins Verteidigungspflicht:

Si sprach: ›iu ist daz wol erkant  
daz unser êre unde unser lant  
vil gar ûf der wâge lit,  
irn kumt uns wider enzît,  
daz uns daz wol geschaden mac.  
[...]  
(›Iwein‹, V. 2935–2939)

Das Pronomen *uns* bezieht die Bevölkerung des ganzen Reiches mit ein und rückt Laudines primäre, d. h. herrschaftspolitische Motivation für die Eheschließung erneut in den Vordergrund. Dagegen verspricht Iwein, die Frist einzuhalten, weil ihn die *liebe* dazu dringt. Im Text steht zwar *liebe* und nicht *minne*, doch es liegt hier nahe, *liebe* als erotische Liebe zu deuten,

zumal ›Freude‹ weder dem Kontext noch Iweins Wahrnehmung von Laudine entspricht. Im BMZ wird diese ›Iwein‹-Stelle als Beleg für ›Liebe‹ (entgegen der primären Bedeutung ›Freude, Lust‹) genannt (vgl. BMZ 1, Sp. 1015b). Wieder bleibt die Disparität in den Äußerungen der frisch Vermählten unkommentiert, wie von den Figuren selbst, so vom Erzähler. Hatten unterschiedliche Beweggründe die Legitimität der Eheschließung nicht gefährdet, so sollte doch spätestens hier Iweins Unterlassung, auf seine Verteidigungspflicht Bezug zu nehmen, auffallen. Auch als er sich nach dem Ablauf der Frist am Artushof bedrängt fühlt, ist die Ursache dieser Melancholie nicht die unterlassene Verteidigungspflicht, sondern *senede[r] gedanc* (V. 3083).

Chrétien lässt seine Laudine den Ring eindeutig aus Liebe schenken: [›] *Et onques mes a chevalier / Ne le vos prester ne baillier, / Mes par amor le vos doing gié* (›Ich habe ihn noch nie einem Ritter überlassen, doch Euch gebe ich ihn aus Liebe‹, ›Yvain‹, V. 2611–2613). Zudem ist es ein Zauberring, der den Liebenden stärken soll, solange er an seine Geliebte denkt. In Chrétiens Text sind sich Yvain und Laudine einig: Der Ring symbolisiert ihre Liebe. Auch sonst erklärt Laudine im ›Yvain‹ ihre Liebe explizit – der Begriff kommt in ihrer Replik auf Yvains Bitte dreimal vor –, und sie sieht in Yvains Abwesenheit hauptsächlich Potenzial für eine Ehekrise, ohne an die Sicherheit des Landes zu denken: [›] *De m’amor seroiz maz et haves, / Se vos n’estes a icel jor / Ceanz avuec moi a sejour* (›Ihr werdet meine Liebe auf immer verlieren, wenn Ihr nicht an diesem Tag wieder hier bei mir zur Stelle seid‹, ›Yvain‹, V. 2576–2578). In Hartmanns Version dieser Stelle äußert Laudine ebenso Zuneigung gegenüber Iwein, ihre Worte sind aber weit entfernt von einer eindeutigen Liebeserklärung: [›] *ichn wart nie manne mê sô holt / dem ich daz selbe golt / wolde lîhen ode geben.*[‹] (›Iwein‹, V. 2947–2949) Wo Chrétien eheliche Liebe einsetzt, impliziert Hartmann durch das Prädikativum *holt* eine viel neutralere Zuneigung, die eher auf ihrem Vertrauen als auf ihren Gefühlen basiert. Laudines Verlass auf Iweins Vertragstreue lässt sich auch in der Tatsache erkennen, dass sie

Iwein überhaupt mit Gawein wegfahren lässt. Obwohl sie Iweins Schutz dringend braucht, willigt sie in dieses Unternehmen ein, denn sie hatte Iwein vorher ein Versprechen gegeben. Zwar bereut Laudine diese Zusage sofort, denn sie sieht ein, welches Risiko das für das Land darstellt. Doch sie nimmt ihr Versprechen nicht zurück, da sie ihrem neuen Ehemann dieselbe Treue und Aufrichtigkeit unterstellt. Laudines Verhalten in dieser Szene lässt Rationalität als mimetische Dimension der Figur stärker in den Vordergrund rücken und zeigt, wie wenig sie auf Iweins Liebesbeteuerungen reagiert oder sie gar entsprechend erwidert. Durch die bewusste Verschiebung des Schwerpunkts von der ehelichen Liebe bei Chrétien auf die Verteidigungsaufgabe bei Hartmann, d. h. vom Persönlichen zum Öffentlichen, wird Laudine als Figur im ›Iwein‹ im Bereich des Rationalen verortet, und ihrer Emotionalität wird kaum Raum geboten. Für eine rational handelnde Figur, für die Liebe kaum eine Rolle in herrschaftspolitischen Angelegenheiten spielt, ist es eben nicht sinnvoll, sich auf Liebe zu berufen, und in der Tat betont Laudine Iweins Verteidigungsaufgabe und die Pflichten, die die Ehe mit der Quellenkönigin mit sich bringt.

Während Chrétiens Laudine durch ihre Liebesbindung an Yvain am Schluss empfänglicher für seine Versöhnungsbemühungen ist, kann dasselbe nicht für Hartmanns Figur behauptet werden, für die Iwein vor allem als Kämpfer von Bedeutung ist, nicht als geliebter Ehemann. Dieser Unterschied in der Figurengestaltung wirkt sich aus auf die Glaubwürdigkeit des vorprogrammierten Happyends.

## 6. Die Versöhnungsszene

Laudines durch Rationalität gesteuerte Vertragstreue hat, genauso wie vor dem Abschied von Iwein, auch in der Schluss-Szene eine bedeutende Funktion. Sie akzeptiert Iwein wieder, obwohl sie sich durch Lunetes Botschaft vor der ganzen Artusgemeinschaft von ihm losgesagt hatte, sowohl verbal ([>]ouch sult ir [...] / *mîner vrouwen entwesen: / si wil ouch*

*âne iuch genesen*[<], V. 3190–3192) als auch symbolisch durch die Rücknahme des Rings (vgl. V. 3193–3200). Denn sie hat gegenüber dem Löwenritter einen Eid abgelegt, ohne ihn als Iwein zu erkennen. Die Wissenslücke führt sie (trotz Bemühungen, immer rational zu handeln) wieder in eine widersprüchliche Lage, da es sich in beiden Fällen um dieselbe Person handelt. Auf der *histoire*-Ebene beruht das Happyend auf einem Widerspruch.

Auch durch Motiv-Responionen hinterfragt Hartmann den idyllischen Erzählschluss. Iweins heimlicher Aufbruch, Lunetes Intrige und das durch das Wort *wænlich* (s. unten) destabilisierte Glück sind textuelle Signale, die andeuten, dass das Ende trotz erreichter *closure* zu keiner *completeness* führt, d. h. dass trotz Handlungsschluss nicht alle Spannungen und Instabilitäten gelöst werden.

Zunächst fällt die Art und Weise auf, wie Iwein wieder an die Quelle kommt: Er verlässt den Artushof heimlich: *Mit sînem leun stal er sich dar* (V. 7805). Im Laufe der Geschichte tat Iwein dies an zwei weiteren Stellen: zuerst nach Kalogreants Erzählung (vgl. V. 945) und dann nach Lunetes öffentlicher Verwünschung vor der Tafelrunde (vgl. V. 3227). Jedes Mal folgt seinem heimlichen Abgang ein gescheiterter Versuch, ein falsch identifiziertes Problem zu lösen. Im ersten Fall wird *aventure* problematisch, als er den Landesherrn Askalon tötet. Im zweiten Fall missversteht er seinen Fehler nicht als Vertragsbruch, sondern als Verfehlung seiner Pflicht als Ehemann.

In beiden vorherigen Fällen sowie beim letzten heimlichen Aufbruch führt Iweins Weg vom Artushof in Laudines Königreich. Nun versucht er, seinen Platz an Laudines Seite wieder zu gewinnen, und wieder steht die Liebe, nicht seine Verteidigungspflicht im Vordergrund: *in twanc diu minnende nôt / ûf disen gæhen gedanc*. (V. 779of.)

Laudines Anliegen ist am Anfang wie am Ende Sicherung ihrer Herrschaft. In der letzten Szene, in der sie auftritt, hat sie dasselbe Problem wie in der ersten. Dieses Problem wird zweimal auf dieselbe Art und Weise

gelöst, nämlich durch Lunetes Intrige. Bei der ersten Intrige soll ein Bote Lunete helfen, *âne schalcheit* [zu] *triegen* (V. 2184); ein »fromme[r] Betrug« (Übers. Mertens) soll die Ehe herbeiführen. *triegen* kommt ansonsten in V. 692, 1948, 2595 vor und ist stets als ›betrügen, trügen‹ zu deuten. Auch in dieser stilistischen Entscheidung Hartmanns offenbart sich die Widersprüchlichkeit der Situation. Während Lunetes Intrige als politisches Konfliktlösungsmittel legitim erscheinen mag, zeigt sie sich unwirksam im Bereich der interpersonalen bzw. interfiguralen Verhältnisse. Laudine braucht keinen Geliebten an ihrer Seite, sondern einen Landesherrn und Kämpfer, und diesen findet sie in Iwein. Für Iwein ist es genau umgekehrt, denn er ist in Laudine verliebt und sieht weder vor noch nach seiner Krise in ihr eine hilfsbedürftige Herrscherin, sondern immer ein Minneobjekt. Diese Diskrepanz bleibt bis zum Schluss bestehen, d. h. das ursprüngliche Missverständnis wird nicht geklärt, sondern es wird durch Lunetes Intrige wieder verschwiegen und umgangen. Laudine bleibt hier wie in der ersten Begegnung mit Iwein uninteressiert an seinen Liebeserklärungen, während er sein Glück nur darin sieht, wieder an der Seite seiner geliebten Frau sein zu dürfen (*mîner vreuden ôster tac*, V. 8120).

In Chrétiens Text ist für Laudine weiterhin die Liebe die Ursache des Konflikts. Als Lunete ihre Intrige offenbart, protestiert Laudine mit folgenden Worten: [›] *Celui, qui ne m'aimme ne prise, / Me feras amer maugré mien*[<] (›Gegen meinen Willen wirst du mich dazu bringen, den zu lieben, der mich weder liebt noch achtet‹, ›Yvain‹, V. 6762f.). In Hartmanns Text geht es Laudine um Grundsätzlicheres: [›] *sol ich dem hinne vürder leben / der ûf mich dehein ahte hât?*[<] (›Iwein‹, V. 8080f.) Laudine bezweifelt, ob Iwein vertrauenswürdig ist und ob er sie und die Aufgaben, die die Ehe mit ihr bringt, ernst nehmen kann. Dasselbe Argument nimmt sie einige Verse später mit identischen Worten erneut auf, als sie Iwein als den Mann bezeichnet, *der nie dehein ahte ûf* [sie] *gewan* (V. 8088).

Laudine bemüht sich stets, so autark zu handeln, wie es ihr die gesellschaftlichen Zwänge erlauben; sie möchte sich als Frau in patriarchalen



Hierarchien behaupten und sich nicht auf den Status eines Minneobjekts reduzieren lassen. Sie ist keine unnahbare Minnedame, aber auch keine trostlos verliebte Frau, die sich den Bedürfnissen und Gefühlen des Mannes unterordnen lässt. Sie erschöpft sich nicht wie Chrétien's Figur in der Liebe zum starken Mann an ihrer Seite. Hat sie um Askalon aufrichtig getrauert, wusste sie aber nach dessen Tod im Sinne der Herrschaftssicherung zu handeln. Daher sind auch die letzten Worte des Erzählers über Laudine, die auf ihre Belastung während Iweins Abwesenheit eingehen, nicht als Hinweis auf Liebeskummer zu verstehen. Ihre *herzeriuwe* (V. 8158,24), *sorgen uberlast* (V. 8158,25) und *leid*[ ] (V. 8158,26) sind viel mehr die Leiden einer Königin, die unter Druck und in Ungewissheit lebt, da ihr Reich unerwartet ohne Verteidigung geblieben ist.

Trotzdem wird Laudine in die Rolle der versöhnlichen Ehefrau gedrängt; der Schluss wird stillschweigend geglättet und zu einem glücklichen Ende gesteuert. Laudine bleibt mimetisch eigenständig, aber wegen ihrer thematischen Rolle wird sie in ein Szenario gezwungen, das ihrer mimetischen Gestaltung widerspricht (dagegen Stange 2012, S. 128).

Neben Figurengestaltung und Motivwiederholungen befinden sich im Text auch subtilere Responionen, die ebenso auf die Destabilisierung der höfischen Idealität am Schluss hindeuten, wie etwa das Adjektiv *wænlich*. Zum ersten Mal begegnet *wænlich* im Dialog zwischen Laudine und Lunete: ›*vrouwe, ez ist niht wænlich: / wan ez ist gar diu wârheit.*[ ] (V. 1960f.) Dies ist Lunetes Reaktion auf Laudines Aussage, der Sieger im Kampf sei vermutlich der Tüchtigere. Lunetes nachdrückliche Äußerung, das sei nicht nur Vermutung, sondern Tatsache, betont den relativierenden Charakter des Wortes: Im Kontrast zu *wænlich* steht *wârheit*. Nun begegnet dieses kleine, aber bedeutende Wort in zwei Erzählerkommentaren, die die Ehe zwischen Laudine und Iwein zum Thema haben, sowohl zum Zeitpunkt der Eheschließung als auch im Epilog nach der Versöhnung. Die beiden Textstellen weisen sogar einiges an lexikalischer und struktureller Gemein-

samkeit auf. Nach der Eheschließung äußert sich der Erzähler folgendermaßen:

dâ was geburt unde jugent,  
schœne unde rîcheit.  
an swen got hât geleit  
triuwe unde andern guoten sin,  
volle tugent, als an in,  
unde den eins wîbes wert,  
diu niuwan sîns willen gert,  
suln diu mit liebe lange leben,  
den hât er vreuden vil gegeben.  
daz was allez wænlîch dâ.

(›Iwein‹, V. 2424–2433)

Und wiederum heißt es im Epilog:

swâ man unde wîp,  
habent guot unde lîp,  
schœne sinne unde jugent,  
âne ander untugent,  
werdent diu gesellen  
diu kunnen unde wellen  
ein ander behalten.  
lât diu got alten,  
diu gewinnet manige sîeze zît.  
daz was hie allez wænlîch sît.

(›Iwein‹, V. 8139–8148)

Die erste Textpartie nimmt die Krise vorweg, denn in der Tat wird das Glück durch Iweins Abwesenheit gestört. Die zweite wirft Schatten auf die Behauptung des Erzählers, alles sei wieder in Ordnung. Und genauso wie Laudines Vorwurf gegen Iwein (*dehein ahte*) wiederholt sich auch *wænlîch* nur einige Verse später: *ez was guot leben wænlîch hie* (V. 8159). In den Äußerungen des Erzählers bleibt die Instabilität durch das Wort *wænlîch* erhalten, denn es unterstreicht auf lexikalischer Ebene den Widerspruch

zwischen der Behauptung, dass ein Happyend erfolgt ist, und der indirekten Hinterfragung dieses Zustands.

## 7. Fazit

Die Lebensform einer adligen Frau, die Macht beansprucht, ist im höfischen Roman durch ihren Bezug zu einem Mann sanktioniert. Die Frau kann nie alleine regieren: Sie läuft entweder Gefahr, von ungewollten Werbern belagert zu werden, oder sie fügt sich einem der Werber und büßt dadurch größtenteils ihre Autonomie ein. Dies funktioniert bei nicht allzu komplex entworfenen Figuren, deren thematische Komponente dominant ist, d. h. die näher am Typus-Pol der forsterschen Dichotomie zu verorten sind. Bei Laudine ist dies jedoch keineswegs der Fall, denn sie verfügt als Königin über politische Macht, will sich aber nicht um jeden Preis einem Mann unterordnen. Von Liebe zu Iwein kann hier auch nicht die Rede sein. Dies zeigt sie am besten in der Finalszene, als sie über ihre eigene prekäre Lage reflektiert:

›[...]  
mirne getet daz weter nie sô wê  
dazn woldich iemer liden ê  
danne ich zelanger stunde  
mîns lîbes gunde  
deheinem sô gemuoten man  
der nie dehein ahte ûf mich gewan[]  
[...].‹  
(›Iwein‹, V. 8083–8088).

Weder Liebe noch Gewitter scheinen sie dazu bewegen zu können, Iweins Verstoß zu verzeihen. Als Lösung bieten sich schließlich ein Betrug der Dienerin und ein Eid, der auf Widerspruch basiert, an, denn demnach gilt derselben Person sowohl ihre Abneigung als auch ihre Zuneigung. Sie bevorzugt die Rationalität, und trotzdem wird sie gerade in die Lage gebracht, die sie zu vermeiden suchte.

Im Idealfall stehen im höfischen Roman Liebe und Herrschaft in einem harmonischen Verhältnis. Im ›Iwein‹ erscheint die Harmonisierung jedoch gezwungen, denn alle Szenen, in denen Laudine Liebesgefühle zugeschrieben werden, widersprechen dem, was durch ihre Figurenrede und Handlungen impliziert wird. Im Gespräch des Erzählers mit Frau Minne zeigt sich eine angebliche Unbedingtheit der gegenseitigen Liebe zwischen Iwein und Laudine, die jedoch durch nichts anderes als durch Genrekonvention motiviert ist. Gegenüber Laudines Figurenentwurf ist dies kaum plausibel, aber der Erzähler gibt letztendlich zähneknirschend Frau Minne recht. Dabei bleibt im Dunkeln, wie genau dies zu rechtfertigen ist: *der strît was lanc under uns zwein, / unz si mich brâhte ûf die vart / daz ich ir nâch jehnde wart.* (V. 2984–2986) Was dem fiktiven Erzähler in der Auseinandersetzung mit Frau Minne nicht gelingt, schafft der Verfasser durch die Abwandlung des Figurenentwurfs gegenüber Chrétien. Hartmanns neue Version der Figur betont in ihr deutlich rationale Züge und entfernt sich von dem von Liebe ergriffenen weiblichen Stereotyp der höfischen Literatur, zu dem Chrétiens Laudine geworden war. Diesen neuen Figurenentwurf setzt Hartmann als Teil einer Erzählstrategie neben lexikalischen und Motivresponionen als subtile Hinterfragung der höfischen Idealität ein. Es liegt nahe, dass Hartmann dadurch auf die Aporie der Unvereinbarkeit von Liebe und Herrschaft hinweisen will (vgl. hierzu Haug 1999 zum Erzählkonzept im ›Erec‹ und Thomas 1987 zum Figurenentwurf Iweins).

Die subtilen Änderungen in der Figurenrede und in den Handlungen Laudines deuten auf eine gezielte Abwandlung der Figurenkonzeption als Teil von Hartmanns Erzählstrategie im ›Iwein‹. Diese Erzählstrategie scheint die Konformität der weiblichen Figur mit der im Erzählstoff vorgegebenen thematischen Rolle zu hinterfragen, denn die Entfaltung ihrer mimetischen Komponente durch rationales Handeln und herrschaftspolitische Abwägungen steht im Widerspruch zur thematischen Rolle der versöhnlichen und liebenden Ehefrau, in die sie am Schluss infolge der Genrevorgaben dann doch gezwungen wird.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Chrestien de Troyes: Yvain. Übers. und eingeleitet von Ilse Nolting-Hauff, München 1983.
- Hartmann von Aue: Iwein, in: Gregorius. Der Arme Heinrich. Iwein, hrsg. und komm. von Volker Mertens. 4. Aufl., Frankfurt a. M. 2017, S. 318–767.
- Publius Ovidius Naso: Liebeskunst. Ars amatoria, 5., überarb. Aufl., Lateinisch-deutsch, hrsg. und übers. von Niklas Holzberg, Berlin 2011.
- Quintus Curtius Rufus: Historiarum Alexandri Magni Macedonis libri qui supersunt, hrsg. von Theodor Vogel, Lipsiae 1900.

### Sekundärliteratur

- Batts, Michael S.: Das Ritterideal in Hartmanns ›Iwein‹, in: Doitsu Bungaku 37 (1966), S. 89–99.
- [BMZ:] Mittelhochdeutsches Wörterbuch. Mit Benutzung des Nachlasses von Georg Friedrich Benecke ausgearb. von Wilhelm Müller und Friedrich Zarncke, 3 Bde., Leipzig 1854–1866.
- Brown, James H.: Imagining the Text: Ekphrasis and Envisioning Courtly Identity in Wirnt von Gravenberg's ›Wigalois‹, Leiden 2016.
- Carne, Eva-Maria: Die Frauengestalten bei Hartmann von Aue. Ihre Bedeutung im Aufbau und Gehalt der Epen, Marburg 1970.
- Cormeau, Christoph/Störmer, Wilhelm: Hartmann von Aue. Epoche – Werk – Wirkung, München 2007.
- Ehrismann, Gustav: Duzen und Ihrzen im Mittelalter, in: Zeitschrift für deutsche Wortforschung 5 (1903/1904), S. 127–220.
- von Ertzdorff, Xenja: Spiel der Interpretationen. Der Erzähler in Hartmanns Iwein, in: Schulz, Rudolf/Bühler, Armin-Thomas (Hrsg.): Spiel der Interpretationen. Gesammelte Aufsätze zur Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Göppingen 1996, S. 205–226.
- Forster, Edward Morgan: Aspects of the Novel and Related Writings, London 1974.
- Haug, Walter: Für eine Ästhetik des Widerspruchs. Neue Überlegungen zur Poetologie des höfischen Romans, in: Palmer, Nigel F. (Hrsg.): Mittelalterliche Literatur und Kunst im Spannungsfeld von Hof und Kloster. Ergebnisse der Berliner Tagung 9. – 11. Oktober 1997, Tübingen 1999, S. 211–228.
- Homeyer, Gustav: Über die Formel ›der Minne und des Rechts eines Andern mächtig sein‹, in: Abhandlungen der königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin 1866, S. 29–56.

- Kuhn, Hugo: Dichtung und Welt im Mittelalter, Stuttgart 1959, S. 105–111.
- Küsters, Urban: Klagefiguren. Vom höfischen Umgang mit der Trauer, in: Kaiser, Gert (Hrsg.): An den Grenzen höfischer Kultur. Anfechtungen der Lebensordnung in der deutschen Erzähldichtung des hohen Mittelalters, München 1991, S. 9–75.
- Mertens, Volker: Laudine. Soziale Problematik im ›Iwein‹ Hartmanns von Aue, Berlin 1978 (ZfdPh – Beihefte 3).
- Mertens, Volker: Iwein und Wigalois – der Weg zur Landesherrschaft, in: GRM N.F. 31 (1985), S. 14–31.
- Mertens, Volker: Stellenkommentar, in: Hartmann von Aue. Gregorius. Der Arme Heinrich. Iwein, hrsg. und komm. von dems., 4. Aufl., Frankfurt a. M. 2017, S. 975–1051.
- Meyer, Matthias: Struktur und Person im Artusroman, in: Wolfzettel, Friedrich (Hrsg.): Erzählstrukturen der Artusliteratur. Forschungsgeschichte und neue Ansätze, Tübingen 1999, S. 145–163.
- Meyer, Matthias: Der Weg des Individuums. Der epische Held und (s)ein Ich, in: Peters, Ursula (Hrsg.): Text und Kultur. Mittelalterliche Literatur 1150–1450, Stuttgart 2001, S. 529–545.
- Phelan, James: Reading People, Reading Plots. Character, Progression, and the Interpretation of Narrative, Chicago/London 1989.
- Reuvekamp, Silvia: Sprichwort und Sentenz im narrativen Kontext. Ein Beitrag zur Poetik des höfischen Romans, Berlin 2007.
- Richardson, Brian: Unnatural Narrative, Columbus/Ohio 2015.
- Schäfer, Dietrich: Zur Beurteilung des Wormser Konkordats, in: Philosophische und historische Abhandlungen der Königlich-Preussischen Akademie der Wissenschaften 1905, S. 1–95.
- Schäfer, Dietrich: Consilio vel iudicio = mit minne oder mit rechte, in: Sitzungsberichte der Königlich-Preussischen Akademie der Wissenschaften Bd. 37 (1913), S. 719–733.
- Stange, Carmen: Florie und die anderen. Die Frauenfiguren im ›Wigalois‹ Wirnts von Grafenberg, in: Costard, Monika [u. a.] (Hrsg.): Mertens lesen. Exemplarische Lektüren für Volker Mertens zum 75. Geburtstag, Göttingen 2012, S. 127–145.
- Thomas, Neil: A German View of Camelot. Wirnt von Gravenberg's ›Wigalois‹ and Arthurian tradition, Bern/New York 1987.
- Wapnewski, Peter: Hartmann von Aue, 3., ergänzte Aufl., Stuttgart 1967.
- Witte, Arthur: Hartmann von Aue und Kristian von Troyes, in: PBB 53 (1929), S. 65–192.

**Anschrift der Autorin:**

Amina Šahinović

E-Mail: [amina.sahinovic@uni-bremen.de](mailto:amina.sahinovic@uni-bremen.de)

*Martin Baisch*

## Schwierige Figuren im ›Wilhelm von Wenden‹ des Ulrich von Etzenbach

*Abstract.* Der Beitrag untersucht in Bezug auf den ›Wilhelm von Wenden‹ des Ulrich von Etzenbach das Spannungsverhältnis von Figurenkonzeption und Erzähl- bzw. Strukturmustern eines durch Gattungsmischung gekennzeichneten Romanexperiments. Die Perspektive auf die Konzeption der Figuren Wilhelm und Bene ergibt, dass hier fassbar wird, was an widersprüchlichen sozialen Normen und Handlungsanweisungen quer steht zu den je unterschiedlichen Bedürfnissen der widersprüchlich erscheinenden Figuren. Derart wird sichtbar, welche ästhetische Vermittlungsarbeit die Ulrichsche Figurenkonzeption im Romanganzes leistet.

Neben Rudolf von Ems und Konrad von Würzburg gehört Ulrich von Etzenbach zu den interessantesten und produktivsten Autoren des 13. Jahrhunderts. Zu seinen narrativen Großtexten zählt unter anderem eine umfangreiche, die Summe des Stoffes darstellende Fassung des Alexanderromans. Zudem verfasste Ulrich zwischen 1287 und 1297 auch die deutlich schlankeere Erzählung ›Wilhelm von Wenden‹. Darin thematisiert der Autor – dessen Œuvre eng verknüpft ist mit der Geschichte des böhmischen Hofes – das Schicksal des Fürsten Wilhelm, der seine Herrschaft in Wenden verlässt, um in Jerusalem Christ zu werden. Eine zentrale Stellung im Handlungsverlauf nehmen die Rückkehr Wilhelms nach 24-jähriger Abwesenheit und die komplex ausgestaltete Episode des Wiedererkennens zwischen dem Fürsten und seiner zurückgelassenen Familie ein. In der Forschung, die sich als sehr überschaubar, aber auch als widersprüchlich darstellt, ist in letzter Zeit die Gattungszugehörigkeit des hybriden Legenden-, Minne- und



Aventiure- bzw. Herrschaftsromans thematisiert worden; damit zusammenhängend auch die Frage nach der erzählerischen Funktion von Intertextualität und der Rezeption vorausgegangener höfischer Erzähldichtung. Des Weiteren wurden die narrative Konzeptionalisierung von Raum und Räumlichkeit, die Rolle und Funktionalisierung des Christlich-Religiösen und – damit zusammenhängend – die Identität und Identitätsbildung der Figuren beleuchtet.<sup>1</sup>

Widersprüchliche Figuren in vormoderner Erzählliteratur sind keine komplexen oder ›runden‹ Charaktere. Ihre Widersprüche resultieren aus nicht-identitärer, a-psychologischer, bisweilen transtextueller Figurenkonstitution. Gegensätzliche Rollen sowie unvereinbare Zuschreibungen und Wertungen durch verschiedene Erzählinstanzen können neben- und auseinander treten. [...] Häufig ist vom Primat der (in sich häufig ebenfalls bereits widersprüchlichen) Handlungslogik auszugehen, von Erfordernissen der Episode oder Szene und/oder von Zwängen der Finalität. Vielfach generiert die Montage divergierender Überlieferungsbestände, Erzählmuster und Gattungen Hybridität.<sup>2</sup>

Diese Beschreibung aufnehmend, werde ich mich in exemplarischen Textlektüren mit den Figuren von Bene und Wilhalm, den beiden Hauptfiguren aus Ulrichs Roman, auseinandersetzen: Wilhalm und Bene sind nämlich hybrid-widersprüchliche Figuren, die eine Vielzahl von sozialen Rollen übernehmen und – mit den verwendeten Gattungs- bzw. Erzählmustern einhergehend – unterschiedlichen Handlungslogiken gehorchen müssen.

Nach Meinung eines Teils der Forschung habe ich mich mit der Wahl des Romans von Ulrich von Etzenbach und auch mit der Wahl der genannten Figuren geirrt und das Thema der Ausschreibung der Tagung verfehlt! Beispielsweise vertritt Walter Haug in seiner Interpretation des Romans, die freilich den Paradigmen seiner ›Literaturtheorie‹ geschuldet ist, die Auffassung, dass die Figuren Wilham und Bene durch eine ungebrochene Idealisierung gezeichnet sind:

[...]ja selbst für gewisse prekäre Fragen, die sich eigentlich aus dem Verhalten des Helden hätten ergeben müssen – er verkauft bedenkenlos seine Kinder und läßt auch seine Frau im Stich –, besitzt der Autor kein Organ. Die Idealisierung der Leitfiguren [...] duldet keine kritischen Elemente. (Haug 1992, S. 334)

Auf den Punkt bringt Ute von Bloh (2007, S. 13) in einem neueren Beitrag diese Wahrnehmung des Textes: »Wirklich problematisch wird in diesem Text eigentlich nichts [...].« Und in der Tat ist die Darstellung der Hauptfiguren des Romans durch Idealisierung geprägt! Doch möchte ich in dem vorliegenden Beitrag noch einmal danach fragen, wie sich die politische Dimension christlicher Herrschaftskonstitution und die spirituelle Dimension von Konversion und Gotteserkenntnis auf Figurenebene zueinander verhalten. An den Charakteren von Wilhalm und Bene werden diese Ebenen konfliktuös abgebildet. Beide Dimensionen »werden zuletzt in der ›problemlose(n) Vereinigung dreier ehemals heidnischer Fürstentümer unter dem Christen Willehalm‹ miteinander verbunden« (Weitbrecht 2011, S. 127, mit Bezug auf Müller 1986). Doch scheint mir, dass bei der Analyse des Romans durch eine Interpretation der Figuren und ihrer spezifischen Anlage die ästhetische Qualität von Ulrichs Text besser zu beurteilen ist. Genauer: Deutlich wird werden, dass im Fokus auf die Entwürfe der Figuren Spannungen sichtbar werden, die sich auf die religiöse Thematik beziehen, sich in den Erzählmustern bzw. Handlungslogiken aber gerade nicht abbilden sollen (vgl. Köbele 2019).

Der Roman erzählt, wie eben deutlich geworden ist, von einem grundlegenden gesellschaftlichen Wandel innerhalb der Erzählwelt: Wilhalm's ehemals heidnische Herrschaft wird in eine christliche transformiert und erhält dadurch eine neue Legitimation. Wie vollzieht sich aber ein solcher Wandel im Romangeschehen? Und wie sind die Figuren in diesen Wandel involviert?

Der Soziologe Armin Nassehi beschreibt (für die Spätmoderne) gesellschaftliche Transformationen als einen Wandel der Organisationen der

Gesellschaft. Motive und Überzeugungen im Handeln Einzelner spielen dabei, so seine Auffassung, kaum eine Rolle:

Die Welt und die Gesellschaft lassen sich nicht unmittelbar ändern, aber Organisationen können verändert werden. Wir ändern also die Welt nur in Form ihrer Organisationen. Dieser Befund mag undramatisch klingen, aber er hat doch einige Implikationen. Vielleicht ist es ja ein großer Vorteil von Gesellschaften unseres Typs, dass von uns nicht mehr verlangt werden kann, dass wir Brüder und Schwestern sind, dass wir unser Handeln an starke Überzeugungen binden und dass wir an das, was die richtige Lösung für Probleme ist, auch glauben. [...] Je mehr sich eine Gesellschaft von den unmittelbaren Motiven und Überzeugungen ihrer Mitglieder unabhängig macht, umso liberaler kann sie sein. (Nassehi 2015, S. 144)

Der mittelalterliche Roman hingegen behauptet,<sup>3</sup> dass es die Entscheidung eines Einzelnen ist, der privatistische Entschluss und die »starke Überzeugung[]« des Fürsten Wilhalm, Christ zu werden, die dazu führt, dass die Gesellschaft, der er angehört und die er anführt, einen grundsätzlichen Transformationsprozess durchläuft. Allerdings zeichnet sich Ulrichs Roman auch dadurch aus, dass er sich mit besonderer Aufmerksamkeit ebenso mit den Formen institutioneller Politik (etwa: Ratgeberschaft, Oratorik, Wahlvorgänge) auseinandersetzt, die den Wandel der Ordnung romanintern absichern (vgl. hierzu Müller 1986).

## 1. Figur

Beim Abschied aus seinem Land, nachdem er seine Kinder an – immerhin christliche – Kaufleute verkauft und seine Ehefrau einfach zurücklässt, beklagt Wilhalm sein Schicksal. Was er auf sich nimmt, wozu er sich entschieden hat, ist die größtmögliche Trennung der Familie, die aus Bene, den beiden namenlosen Zwillingen und ihm besteht. Die größtmögliche Trennung ermöglicht das größtmögliche Leid! Als einen Körper aus vier Teilen beschreibt Wilhalm seine Familie:

daz liebste daz ich ie gewan,  
daz hân ich hiute durch dich gelân,  
höher Krist, und mîniu kint,  
diu ensamt mir und der muoter sint  
an vier stücken doch ein lîp.  
(>Wilhalm<, V. 2693–2697)

Diese so radikale Trennung ist notwendig, um zum Ende des Romans die Zusammenführung der Familie durch Gottes Gnade überhaupt möglich zu machen. Die Figur Wilhalm's ist eine Figur und besitzt doch in ihrer Selbstsicht einen aus vier Teilen zusammengesetzten *lîp*.

Diese Textbeobachtung verweist auf die Frage nach der historischen Spezifik bei der Gestaltung von erzählten Figuren in der mittelalterlichen Epik. In einem wegweisenden Aufsatz unternimmt Markus Stock (2010; vgl. auch Martínez 2011, S. 145–150; Jannidis 2004 und aus mediävistischer Perspektive Haferland 2013; Reuvekamp 2014) daher den Versuch, ein Konzept von ›Figur‹ zu entwickeln, das für vormodernes Erzählen geeignet scheint. Für einen historischen Zugriff auf mittelalterliches Erzählen besteht die entscheidende Frage darin, inwieweit etwa handlungspsychologische Annahmen zur Erklärung der Figur, ihrer Konzeption und Motivation berücksichtigt werden können. Es steht bei Interpretationsversuchen die Frage im Raum, wie historisch andersartige Entwürfe von psychischen Dispositionen, Verhaltensmustern, Motivationen und personaler Identität, die Figuren im vormodernen Erzählen prägen, adäquat beschrieben und analysiert werden können. Markus Stock (2010, S. 194) entwickelt daraus die Anforderung für ein gattungsspezifisches Modell, das »die semiotischen Verfahren des Figurenentwurfs, die Ausbildung von ›Rekurrenzmustern‹ um einen Eigennamen [...] sowie gleichzeitig die historisch spezifischen Spannungen zwischen Muster und anthropologischen Interferenzen« reflektieren kann. Stocks Überlegungen verweisen damit auf den Umstand, dass bei der Analyse nicht die Identifikation und ein vermeintliches Verständnis der Figur im Vordergrund stehen sollten, sondern die Wahrnehmung der Alterität des Anthropologischen dieser Figur. Als Leitdifferenzen lassen sich z. B. das

Verhältnis von Innen und Außen und dazu jenes von Inklusion und Exklusion benennen. Beide Konstellationen spielen für Ulrichs Roman eine wichtige Rolle.

## 2. Metaphorik

Die Figur des Wilhalm zeichnet sich im Laufe der Handlung des Romans durch eine beachtliche Rollenvielfalt aus: Seine Identität als Figur ist bedingt durch seine adlige Herkunft, er ist Ritter und ein heidnischer Fürst und Herrscher; dann zeigt der Roman ihn in der Rolle des konvertierten Christen, Pilgers und Kämpfers für seinen neuen Glauben. Schließlich besitzt er auch eine familiäre Identität als Geliebter, Ehemann und Vater. Dem christlichen Glauben wendet sich Wilhalm zu, als er sich an seinem Hof mit durchziehenden Pilgern unterhält. Seine Konversion ist als eine Form ästhetisch-religiösen Überwältigtseins des Herzens des Helden gestaltet – ausgelöst durch das süße Wort ›Christus‹:

Dô Willehalm daz süeze wort  
Krist von dem getouften hôrt,  
alsô wol in des gezam;  
in dûhte daz er nie vernam  
wort daz im süezer wære  
und senfter vür alle swære.  
Krist er sô in sîn herz beslôz;  
der süeze name in sô begôz  
daz sîn heidensch herze hart  
geviuhtet und geneiget wart  
daz er dem wort sich undertete  
und ez in hôhem werde hete.  
(›Wilhalm‹, V. 503–514)

Mit der *conversio* ist der Fürst Wilhalm sofort zur Aufgabe der Herrschaft bereit; allerdings weiß der Held um die Notwendigkeit der Heimlichkeit seines Handelns. Sein Status als Herrscher ist nicht vereinbar mit dem Vorhaben, den christlichen Glauben anzunehmen. Seinem Kämmerer gibt

der Fürst Wilhalm, der zum Pilger werden möchte, daher folgende Anweisung, die den Rollen- und Identitätswechsel vorbereitet und äußerlich markiert:

der vürste sprach: ›helledstû daz,  
dû maht sîn iemer deste baz.  
ich will dir sagen waz dû tuo:  
einen grâwen roc und zwêne schuo  
nâch gebûres ahte  
mir, lieber friunt, betrachte,  
einen stap und einen huot  
der dâ wese niht ze guot!  
swan die schohe und daz kleit  
und diz allez ist bereit,  
sô brinc ez heimelîche mir!  
[...]  
(›Wilhalm‹, V. 603–613)

Wilhalms Handeln kann als eine Form von Selbstexklusion beschrieben werden: In der Szene ist entfaltet, wie das öffentliche Leben am Hof und das ›private‹ in der Kammer des Herrschers auseinandertreten. Armin Schulz (2015, S. 94) erkennt daher in der Modellierung der Episode »Ansätze zur Individualisierung (im Sinne einer Exklusionsindividualität) im Gefolge der Identitätsspaltung« Wilhalms.<sup>4</sup>

Wilhalms Identität wird kurz nach der *conversio* mit einer besonderen Metapher beschrieben, die das Motiv der *heimlichkeit* und der Verinnerlichung aufnimmt. Wilhalm wird mit einer Mandel in harter Schale verglichen – er trage wie eine Mandel kostbare Frucht in fester Schale:

disiu klâre werde jugent,  
Wilhalm der sælden gernde,  
der volle tugende bernde,  
ja enwas an im kein wandel.  
er bar alsô ein mandel  
die sîezen fruht in herter schâl:  
alsam truoc er sunder mâl

ein süezez herze in heidenschaft,  
frühtic an aller tugende kraft.  
(Wilhelm, V. 646–654)

Das hier verwendete Bild der Mandel findet auch in der christlichen Metaphorologie Verwendung, wenn Christus in Marien gezeugt sich verhält wie die unverletzt bleibende Mandel im Mandelkern. Insgesamt zeichnet die *descriptio* des Helden einen ritterlich-weltlichen Adligen von größter Qualität (V. 657–680), dessen wichtigstes Kennzeichen die *milte* ist. Die Metapher der Mandel – bestehend aus Schale und Kern – ist in der Forschung unterschiedlich gedeutet worden: Armin Schulz sieht in diesem Bild eine radikale Entgegensetzung von Innen und Außen ausgestellt, von Herz und Körper und von christlicher Religion und adliger Welt abgebildet:

Paralleliert werden hier auf der einen Seite der Innenraum der Kammer und das Herz als ›Innen‹ des Körpers, auf der anderen die äußere ›Schale‹ des Lebens in der (heidnischen) Welt und der Körper. Beide Bereiche werden einander schroff entgegengestellt; soziale und personale Identität dissoziieren sich. Die christliche Religion firmiert nicht hier allein als ein ausgesprochener Individualitäts-Generator: Das ›Ich‹ wird allererst erfahren, weil die Ansprüche des Glaubens und die Ansprüche der Gesellschaft nicht mehr miteinander vermittelbar sind. (Schulz 2015, S. 94)

Julia Weitbrecht hingegen erkennt in dem genannten Bild keine derartig weitreichende Dissoziation, sondern einen Moment von »natürliche[r] Erfüllung« bzw. kontinuierlicher Entwicklung der Figur vom Heiden zum Christen vor dem Hintergrund unterschiedlicher Erzähllogiken:

Sein [Wilhelms] Kern ist gut und muss lediglich noch von der heidnischen Schale befreit werden. [...] Diese Dichotomie von innen und außen, von Handeln oder Habitus (*gebâr*) und innerer Haltung (*herze*) erscheint bedeutsam im Hinblick auf christliche Identitätskonstitution, denn sie steht der oben entwickelten Logik der Konversionserzählung entgegen: Die Konversion erscheint hier weniger als Kontrast-Zäsur denn als natürliche Erfüllung dessen, was in Wilhelm bereits angelegt ist.<sup>5</sup> (Weitbrecht 2011, S. 130)

Bene ist irritiert über das Verhalten ihres Mannes, der ihr sonst nichts verbirgt, nun aber sich in eine Kemenate einschließt. Mit einer Vertrauten durchsucht sie die Kammer und findet das Geheimnis, das sie aber nicht zu deuten vermag. Der Erzähler gibt, wie um Bene zu entschuldigen, ein ausführliches Portrait der Heldin, wobei der Rezipient nun auch erfährt, dass sie schwanger ist: Diesen Umstand nutzt Ulrich von Etzenbach für einen Exkurs, der als exzeptioneller Frauenpreis angelegt ist und dabei Material aus dem Minnesang, der didaktischen Sangspruchdichtung und der Minnerecke verwendet (vgl. Herweg 2017, S. 197). Die Beschreibung Benes gipfelt in einem Marienvergleich und berichtet, das überrascht nach dem Gesagten wenig, wie Jesus – noch ungeboren – im engen Schoß der Jungfrau Maria verborgen ist:

der himel und erden ist ze grôz,  
in wîplich wirde sich beslôz.  
der allen künigen ist ze starc  
in engem schôze sich verbarc  
bî der maget Marien lobesam.  
aldâ er die menschheit nam,  
doch got an sîner gotheit ganz,  
aller tugende ein überglanz,  
ob aller klære ein klârheit gar.  
diu den hôhen Krist gebar,  
an megetlicher wirdekeit  
krône über alle kiusche treit.  
(Wilhelm, V. 865–876)

Diese Passage greift respondierend das Ineinander von Innen und Außen auf und belegt eindrucksvoll, wie Weltliches und Geistliches in diesem Exkurs des Romans verwoben sind, wie Frauenpreis und Identitätskonstruktion des Helden einander entsprechen in der Verwendung desselben Bildes.

In einer intim-privaten Bett- und Kemenatenszene, die an Gottfrieds von Straßburg Romanfragment und die Verwicklungen von Tristan, Isolde und König Marke in der Episode der *bettemaeren* erinnert, kommt es schließlich zur Konfrontation und Auseinandersetzung des Paares: Wilhelm



muss sein Vorhaben offenbaren, Bene – nackt vor ihm stehend – erfährt den Grund für das seltsame Gewand, das sie unter dem Ehebett gefunden hatte.

Die Bedeutung des Motivs der Nacktheit Benes ist nicht einfach zu fassen: Es verweist einerseits auf den Anspruch der Herzogin, den diese gegenüber Wilhalm als Geliebte und Ehefrau und Herrscherin formuliert. Denn mit Wilhams Plan zur Pilgerschaft scheint der soziale Status der Herzogin am Hof in Gefahr. Andererseits ist es – aus der Perspektive des Pilgers Wilhalm betrachtet – eine Art Tugendprobe für den Helden. Entscheidend für das Verständnis des Textes an dieser Stelle ist es, das Motiv aus dieser doppelten Betrachtungsweise wahrzunehmen:

Benes Nacktheit erotisiert die [...] Szene in legendenuntypischer Weise: Während unbedeckte Frauen in Legenden als Verführung und Tugendprobe für den Heiligen auftreten [...], markiert das Motiv hier fassungs- und schutzlose Unschuld und den Widerstreit zweier ebenbürtiger Norm- und Diskursaxiome: Minne/Ehe und Herrschaft vs. Weltflucht und Seelenheil. Wilhalm kann in dieser Situation nicht ideal bleiben: Bene im doppelten Sinn bloße Präsenz setzt ihn auch bildhaft ins Unrecht. Zu beachten ist auch die Asymmetrie der Anredeform: Wilhalm duzt Bene, während sie ihn ihrzt. (Herweg 2017, S. 198)<sup>6</sup>

Der Deutung Herwegs, wonach die Figur Wilhalm hier an Idealität einbüßt, ließe sich allerdings entgegen, dass an der Motivation Wilhalm, seinem unbedingten Wunsch, das Christentum zu erkunden, zu zweifeln nicht möglich ist. In der tränenreichen Auseinandersetzung zwischen Wilhalm und Bene fällt auf, dass die Herzogin, wie wiederum Mathias Herweg betont, in rhetorischer Betrachtung die besseren Argumente – und überhaupt Argumente – auf ihrer Seite hat:

Benes Rede ist systematisch aufgebaut: Sie dekonstruiert nacheinander die lehnsrechtliche, emotionale und dynastisch-familiäre Legitimität von Wilhalm Plänen; begründend sind das stets loyale Verhalten der Vasallen, das erwartbare Geschick der verlassenen Fürstengattin im männlich dominierten Herrschaftsverband, das Risiko für deren Ruf und der Bestand der werdenden

Dynastie genannt. Die Protagonistin profiliert sich nicht nur in diesem Dialog als klug abwägende Fürstin, diametral konträr zu Wilhalm, dessen Erwidern zwischen solipsistischer Ignoranz und politischer Naivität schwanken. (Herweg 2017, S. 198)

Ins Recht gesetzt ist in der Szene damit die Dimension des höfisch Weltlichen, delegitimiert freilich scheint damit aber nicht der Entschluss von Wilhalm, Christus kennenzulernen. Wichtig scheint mir zudem, dass es vielleicht nicht in der Absicht des Textes liegt, die beiden Figuren gegeneinander auszuspielen: Vielmehr werden beide in ihren Haltungen und Erfahrungen offengelegt.

Das Fürstenpaar, das sich zur Aufgabe der Herrschaft und zum Abschied entschlossen hat, inszeniert ein achttätiges Fest von unvorstellbarer Pracht für die Angehörigen des Hofes. Das Fest – Inbegriff von *courtoisie* – gipfelt in Akten der Freigebigkeit: Der Fürst zeigt seine Tugend der *milte*. Am Ende des Festes, das auf die Zukunft gerichtet ist, erneuern die Höflinge ihr Gelöbnis zu gegenseitiger *triuwe*. Sie versprechen, einig zu sein und einig zu handeln:

Aufgrund dieser unverbrüchlichen *triuwe* gerät das Reich nicht in Gefahr und bleibt die sozial destruktive Wirkung der asketischen Bestrebungen aus. Die Reise dient also nicht nur der spirituellen ›Erziehung‹ Wilhelms, sondern gleichermaßen der Bewährung herrscherlichen und vasallitischen Tugend. (Weitbrecht 2011, S. 133)

Ins Werk gesetzt sind damit auch und eher die institutionellen Werkzeuge des Politischen, die den Erhalt der höfisch-adligen Gemeinschaft bewirken, ohne dass der Repräsentant der Ordnung diese durch seine Präsenz garantiert.

Doch nach dem gemeinsamen und heimlichen Aufbruch mit Bene lässt Wilhalm ohne Wissen der Fürstin seine und ihre Kinder an christliche Fernreisende verkaufen. Zudem belügt er über diesen Sachverhalt seine Ehefrau.

Wilhalm sprach: ›sie sint versant  
mit disem kompân uf daz lant.  
der hât ze ammen sie gegeben,  
sie möhten dîn doch niht geleben.‹  
(›Wilhalm‹, V. 2355–2358)

Neben der ja für den Hörer oder Leser offensichtlichen Lüge fällt auch die passivische Aussageweise auf, die als wohl bewusste Strategie der Figur zu bewerten ist, die zwar nicht in Zweifel zu ziehen scheint, was sie getan hat, doch aber durch die distanzierende Formulierung über ihre *agency* hinwegtäuschen will.<sup>7</sup>

Bene durchlebt die Erfahrung von Verlassensein und Trauer sehr intensiv, nachdem ihre Kinder verkauft worden sind und Wilhalm sie allein lässt (V. 2757–2819). Ein Erzählerkommentar betont aber, dass Bene sich in ihr Schicksal zu fügen habe (V. 2861–2870). Doch finden sich im Roman immer wieder Textstellen, die Benes Trauerexpression im Modus sehnenenden Gedenkens darstellen:

über ein venster gein dem sê  
dicke sie sich legete,  
daz ir mangan zaher erwegete.  
In der wochen alle tage  
wolt sie sîn in senender klage  
umb ir man, ir liebiu kint,  
diu ir alsô entfremdet sint.  
(›Wilhalm‹, V. 4576–4582)

Auf diese poetische Darstellung einer topisch sehnsüchtig Trauernden<sup>8</sup> folgt ein langer Liebes- und Trauermonolog der Bene (V. 4593–4626), an den sich das panegyrische Lob auf die Herzogin durch den Erzähler (V. 4639–4679) anschließt, das den Text als Schlüsselroman kenntlich werden lässt, weil hier Ulrichs von Etzenbach Gönnerin Guta Erwähnung findet.

### 3. Wiedererkennen

Die höfische Epik entwickelt ein großes Interesse an der Darstellung von Szenen des Einandererkennens (vgl. Schulz 2008) und des Anerkennens (vgl. Baisch 2017). Dies gilt auch und gerade für Ulrichs ›Wilhelm von Wenden‹. So einfach die Trennung des Paares erzählt wird, so aufwendig nämlich sind das Zueinanderfinden und Wiedererkennen der Familie inszeniert.<sup>9</sup> Bei seiner Rückkehr nach Jahren ist Wilhelm, wie der Erzähler mitteilt, aus Sehnsucht nach Bene ergraut:

bī vil liehter varwe klār  
grāwen bart und blankez hār  
truoc er, doch von alder niht;  
diu zal sus sīner jāre uns giht.  
nāch der er in kumber ranc,  
gein den vīnden swære gedanc  
wie man an den erwerbe prīs,  
macht jungen man in noeten grīs.  
ich hānz an rittern selbe gesehen.  
alsô Wilhelm was beschehen.  
dāvon er unerkentlīch was.  
(›Wilhelm‹, V. 5931–5941)

Der ergraute Wilhelm ist *unerkentlich*: Er wird am ehemals eigenen Hof nicht erkannt. Auch die Augen seiner Ehefrau Bene können den Herzog nicht wiedererkennen; ihrem Herzen allerdings gelingt es, so dass sie vor Liebe erschrickt.<sup>10</sup> Denkbar ist hier der Bezug auf die in der Mandel-Metapher ausgedrückte Dissoziation von Innen und Außen. Bei ihrer langen und eindrucksvollen Rede vor der Hofgemeinschaft schließlich, die die Wiedervereinigung der Familie in die Wege leiten und sie feiern soll, beginnt Bene mit einem Rückblick auf das Geschehene, das – in seiner nüchternen Faktizität berichtet – allen Glanz von Wilhelm zu nehmen geeignet ist.

>[...]  
ez lac mir kumberlîchen gar  
dô daz mîn herre wolde  
daz ich im volgen solde,  
unde ich mit im wande  
verholn von unserm lande  
und er mich ellentlîchen hie  
nâch im aleine verweist lie  
als mich got vor diser stat  
diser zweier süne berâten hât,  
die ich der werlde zemâle  
vûrbrâhte mit grôzer quâle.  
dô ich ir swærlich genas,  
ein wênic ich entlegen was  
sie sant mîn herre ûf den sê  
und verkoufte sie. nu hœret mê:  
unser kamerære  
noch ziuget disiu mære.  
nâch in mîn herze in kumber ranc.  
darnâch was niht enbor lanc  
daz sich mîn herre von mir stal,  
gar mir sîn hinevaren hal.<  
(>Wilhalm<, V. 7858–7878)

Dieser nur kleine Ausschnitt der Rede Benes vor dem Hof wiederholt das Bekannte: Sie ist eine Anklage an den Helden und sein Handeln, die deshalb wirkt, weil sie sehr genau berichtet vom Kindsverkauf und vom Verlassenwerden. Hervorzuheben ist dabei das Moment der Zeugenschaft von Seiten des Kämmerers, das das Vorgetragene besonders legitimiert: legitimiert für das Publikum, das die Herzogin Bene hat, und jenes, das Ulrich ansprechen möchte. »Der Kindsverkauf ist so unerhört, dass es für Benes intra- und Ulrichs extradiegetisches (in beiden Fällen höfisches) Publikum der Augenzeugenanrufung bedarf.« (Herweg 2017, S. 213) Und doch folgt auf diese Rede Benes ein für den höfischen Roman topisch-typischer Kniefall: Die Herzogin umklammert unter Tränen die Beine des beschämten Wilham, der allerdings die rasche Konversion seiner Gattin zum Christentum einfordert. Wie Bene schon den »Aufbruch aus der höfischen Gemeinschaft vorbereitet

und abgesichert hat, bettet sie nun auch Wilhelms ›Wiedereintritt‹ in diesen Kontext in einen kollektiven Festakt ein, der alle zuvor aufgegebenen Angehörigen des Herrschaftsverbundes wiedervereint« (Weitbrecht 2011, S. 137). Betont wird also die Rolle Benes, die durch ihr vorbildhaftes Herrscherhandeln zum Gelingen der kollektiven Konversion beiträgt.

#### 4. Kompromiss

Wenn die sogenannten ›frommen Romane‹ des 13. Jahrhunderts – wie etwa der ›Wilhelm von Wenden‹ – unterschiedliche Erzählmodelle verwenden und diese hybridisieren, involviert dies auch – wie aufgezeigt worden ist – die Entwürfe von Identität, sozialer Kenntlichkeit und Personenerkenntnis, welche den jeweiligen Erzählmustern anhaften (vgl. Schulz 2009). Mit Armin Schulz lässt sich daher die These aufstellen, dass die ›Heiligkeit‹ des dargestellten Lebenskonzeptes die Funktion besitzt, einen weltlichen Lebensentwurf ergänzend zu erhöhen, indem »der bewußte Verzicht auf weltliche Macht und weltlichen Reichtum mit eben dieser Macht und mit noch größerem Reichtum belohnt« (Kartschoke 2004, S. 66, in Bezug auf den Roman der ›Guten Frau‹; bezogen auf den ›Wilhelm von Wenden‹ bei Schulz 2009, S. 660) wird – eine These, die u. a. auch von Werner Röcke (2013) vertreten wird. Der zentrale Konflikt dieser Romane bestehe darin, die feudalen Ansprüche auf Herrschaft, herrschaftliche Repräsentation und genealogische Prokreation einerseits und den radikalchristlichen Imperativ von Armut, Weltabgewandtheit und Geringschätzung von Ehe/Sippe andererseits unvermittelt aufeinander prallen zu lassen (vgl. Schulz 2009, S. 666). Das Ziel solchen Erzählens sei die Harmonisierung dieser transitorisch-konkurrierenden Identitätsentwürfe bzw. Rollenkonstrukte. Als Handlungskatalysator identifiziert Schulz (2009, S. 667) – wie oben bereits diskutiert – ein »ernsthafte[s] Identitätsproblem« des Protagonisten. Dieses Identitätsproblem sei durch die religiöse Neuorientierung der Figur, welche sie sozial exkludiere, motiviert: eine Ersütterung seines Selbstverständnisses durch

ein »Erweckungserlebnis« und das daraus begründete Handlungsziel des Helden, »Gott und dem Hofe [zu] gefallen« (ebd., S. 659).

Blickt man aber weniger von den zugrunde gelegten Erzählmodellen auf den ›Wilhelm von Wenden‹, sondern ausgehend von den Figuren mit ihren Erfahrungen, die sie im Verlauf der Handlung machen, ergibt sich womöglich ein anderes Bild als jenes, das Schulz hier entwirft, eines, das jenes von Schulz zu ergänzen vermag. Erkennbar wird dann die existentielle Qualität, die in der literarischen Welt dem Handeln der Figuren und ihrer Welterfahrung zugeschrieben wird. Wilhelm und Bene werden aus ihren gewohnten Lebenszusammenhängen exkludiert; und diese Exklusion ist nicht unerheblich, sie ist eine Erfahrung des Schocks, der in seiner Bedeutung für das Erzählte nicht unterschätzt werden kann. Bei aller Tendenz zur Harmonisierung wäre auch die Frage, was in Latenz gehalten wird, was so in Spannung zueinander gesetzt worden ist. Es gibt, das zeigt schon ein rascher Blick auf die eigene Ehe oder Lebensgemeinschaft genauso wie einer auf die letzte Fakultätsratssitzung, Kompromisse, und es gibt – faule Kompromisse (vgl. Margalit 2011). In den Schlussbemerkungen zu seinen kulturwissenschaftlichen Analysen der höfischen Epik äußert sich Jan-Dirk Müller zu einem zentralen Begriff seiner Untersuchung, nämlich jenem des Kompromisses:

Solche Kompromißbildung scheint mir typisch für eine im engeren Sinne ›höfische‹ Epik zu sein, die sich um Vermittlung divergierender kultureller Vorgaben bemüht. Die Formel ›Gott und der Welt gefallen‹, wie man sie aus dem Schluß des ›Parzival‹ herauslesen kann und wie sie dem Erzählprogramm vieler höfischer Erzählungen zugrunde liegt, darf ja nicht als Umschreibung einer gelungenen Synthese gelesen werden, sondern ist die Abkürzung für ein in letzter Konsequenz unlösbares Spannungsverhältnis. (Müller 2007, S. 479)

Von besonderem Interesse für die Überlegungen hier ist die letzte Formulierung des Zitats, nämlich der Hinweis auf ein »in letzter Konsequenz unlösbares Spannungsverhältnis«: Zielt die Anlage des ›Wilhelm von Wenden‹

nicht dann darauf, eine gewisse Gleichwertigkeit von höfisch-adligem System und christlich-religiösem System zu behaupten? Oder zumindest auf keine Abwertung des höfisch-adligen Werte- und Normensystems? Diese Fragen lassen sich unterschiedlich beantworten: Aus der Perspektive höfischen Erzählens lassen sich andere narrative Modellierungen erwarten als aus der Perspektive legendarischen Erzählens. Was daraus für die Figurenkonzeption folgt, ist eine Verschärfung der ethischen Konflikte, die bewältigt werden müssen. Ihr Handeln muss beiden Dimensionen gerecht werden, muss, bei Verstoß oder Übertretung der Regeln, mit den Folgen umgehen.

Die gestellte Frage ist gewesen, welche Einschätzung der Poetik und Ästhetik des Textes sich einstellt, wenn man die Figurenperspektive konsequenter einnimmt – und nicht allein die zugrundeliegenden Erzählmodelle zur Analyse des Romans ansetzt. Benes Klage um den Verlust ihrer Kinder ist nicht nur Staffage, um das Drama der Wiedervereinigung zu steigern. Sie ist als substantielles Argument zu behandeln, das den Preis der Konversion exakt benennt. Die Tendenz der Forschung, Harmonie und Ausgleich und Kompromissbildung zu betonen, sperrt sich der Wahrnehmung dieser ästhetischen Qualität des Romans. Die Frage wäre also, ob nicht das Leid der Figuren quer steht zu den Harmonisierungstendenzen der Erzählmodelle und ob gerade dieser Umstand besonders zu berücksichtigen ist, wenn man eine ästhetische Bewertung des Textes vornimmt.

## Anmerkungen

- 1 Vgl. etwa die Arbeiten von Mathias Herweg (2010; 2017); Petra Hörner (2004); Ursula Liebertz-Grün (1990); Jan-Dirk Müller (1986); Christine Putzo (2013); Werner Röcke (1990) und Stefan Seeber (2012).
- 2 So die sehr prägnante Formulierung im Tagungskonzept »Widersprüchliche Figuren in vormoderner Erzählliteratur« von Elisabeth Lienert (vgl. auch Lienert 2019).



- 3 Genauer gesagt entwickelt der mittelalterlich-fiktionale Roman eine poetische Phantasie gesellschaftlich-religiösen Wandels.
- 4 Im Zusammenhang dieses Aufsatzes sollen nicht weitere Überlegungen angestellt werden, die Fragen nach Formen von Individualität im Mittelalter bzw. Probleme der Terminologie erörtern (vgl. hierzu Baisch 2017 und grundlegend Gerok-Reiter 2006).
- 5 Vgl. hierzu auch die Überlegungen von Burkhard Hasebrink 2010, S. 150: »Wenn Müller diese Akte der Selbstidentifizierung jedoch auf ein ›irreduzibles Bewusstsein‹ zurückführt [...], muss er beinahe zwangsläufig zu jenem Bild greifen, das für mittelalterliche Hermeneutik zentral ist: Schale und Kern.« Hasebrink vermutet im Folgenden der Rezension einen substantialistischen Identitätsbegriff, der unerschwerlich in Müllers Überlegungen einfließe. Genau dieses ließe sich gegen Weitbrechts Interpretation auch einwenden.
- 6 Lina Herz weist mich dankenswerterweise darauf hin, dass in Prosaadaptionen des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit (etwa im ›Herzog Herpin‹, aber auch in ›Kaiser Oktavian‹, ›Theagenes und Chariclia‹, ›Florio und Bianceffora‹) ähnlich freigelegt wird, dass die Trennung der familialen Einheit bei der Frauenfigur, schon bevor sich etwas ereignet, als problematisch bewertet wird, während die männliche Figur und ihr Handeln ungebrochen im Modus von Aventure oder Kreuzzug gezeigt wird. Dementsprechend sind die Überlegungen zur Nacktheit als Blöße oder Verwundbarkeit sehr einleuchtend – im wahrsten Sinne des Wortes: Offenlegung versus Erotik. Möglicherweise hängt dies mit dem Motiv bzw. dem Narrativ der Trennung der Familie zusammen.
- 7 Ähnlich argumentiert Herweg 2017, S. 201: »Passivaussage und Lüge indizieren, dass Wilhelm die Unerhörtheit seines Tuns bewusst ist. Für Unrechtsbewusstsein sprechen später auch V. 2977–79 (bezüglich Benes) und V. 6958–63 (bezüglich der Kinder). Vereinzelt distanziert sich sogar der Erzähler (V. 5052–56; 6793).«
- 8 Möglicherweise könnte die Figur der Sigune, worauf mich Matthias Meyer freundlicherweise hinweist, aus Albrechts ›Jüngerem Tituel‹ die Episode in der Kemenate bzw. die Nacktheit der Bene inspiriert haben. Weil Sigune die Bedingungen um das Brackenseil für erfüllt hält, Schionatulander aber nicht, der plötzlich nicht mehr mit ihr schlafen will, da er das Brackenseil nicht für sie persönlich im Kampf erjagt hat, zeigt Sigune sich ihm vor der Orientreise keusch und nackt.
- 9 Weitbrecht 2011, S. 136: »Die Wiedererkennung und -vereinigung der Familie wird suspendiert und gestaffelt, doch bleiben die Motive dafür [...] zunächst im Unklaren. Wilhelm begreift sofort, dass es sich bei den beiden Räufern um seine

Söhne handelt, er verschweigt ihnen dies aber, während er Bene davon erzählt. Bene wiederum erkennt ihren Mann an seiner Erzählung und mit ihrem *herze: ,ir herze sich gein im entslöz,/ darîn sie in kuntlich nam'*. (Wilhelm, V. 699of.) Auch sie verstellt sich und verschweigt ihrem Mann, wer sie ist, während sie es jedoch ihren Vasallen und ihren Eltern erzählt.«

- 10 Herweg (2017, S. 211): »Der Erzähler versucht, die legendenhafte Unwahrscheinlichkeit der stark verzögerten Anagnorisis rationalisierend zu überspielen: Bene erkennt ihren Gemahl nicht, weil sein Haar altersuntypisch grau geworden war (vgl. V. 5941); Wilhalm findet Bene zwar exakt da, wo er sie zurückließ, müsste also mit ihr rechnen, aber ihr neuer Status und die Folgen eines Stadtbrandes trüben seine Sinne.«

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

Ulrich von Etzenbach: Wilhalm von Wenden. Text, Übersetzung, Kommentar, hrsg. und übers. von Mathias Herweg, Berlin/Boston 2017.

### Sekundärliteratur

Baisch, Martin: Erkennen und / als Anerkennen im höfischen Roman, in: Albrecht, Andrea/Schramm, Moritz (Hrsg.): Literatur und Anerkennung. Wechselwirkungen und Perspektiven, Berlin 2017 (FOLIES Forum Literaturen Europas), S. 236–258.

Baisch, Martin/Eming, Jutta (Hrsg.): Hybridität und Spiel. Der europäische Liebes- und Abenteuerroman von der Antike zur Frühen Neuzeit, Berlin 2013.

von Bloh, Ute: Unheilvolle Erzählungen in Geschichten des 12. und 13. Jahrhunderts, in: Müller, Jan-Dirk (Hrsg.): Text und Kontext. Fallstudien und theoretische Begründungen einer kulturwissenschaftlich angeleiteten Mediävistik, München 2007, S. 3–20.

Gerok-Reiter, Annette: Individualität. Studien zu einem umstrittenen Phänomen mittelhochdeutscher Epik, Tübingen/Basel 2006 (Bibliotheca Germanica 51).

Hasebrink, Burkhard: Rez. zu Jan-Dirk Müller: ›Höfische Kompromisse‹, in: Arbitrium 28 (2010), S. 145–154.

Haug, Walter: Der neue Liebesroman und der leidende Held: Von Rudolfs von Ems ›Willehalm von Orlens‹ zu Ulrichs von Etzenbach ›Willehalm von Wenden‹, in:

- Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Eine Einführung, Darmstadt 1985, 21992, S. 320–334.
- Herweg, Mathias: Wege zur Verbindlichkeit. Studien zum deutschen Roman um 1300, Wiesbaden 2010 (Imagines Medii Aevi 25).
- Herweg, Mathias: Nachwort, in: Ulrich von Etzenbach: Wilhalm von Wenden. Text, Übersetzung, Kommentar, hrsg. und übers. von dems., Berlin/Boston 2017, S. 215–230.
- Hörner, Petra: Identitätsfindung in Ulrichs von Etzenbach ›Wilhelm von Wenden‹, in: dies. (Hrsg.): Böhmen als ein kulturelles Zentrum deutscher Literatur, Frankfurt a. M. [u. a.] 2004 (Deutsche Literatur in Mittel- und Osteuropa. Mittelalter und Neuzeit 3), S. 45–62.
- Jannidis, Fotis: Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie, Berlin 2004 (Narratologia 3).
- Haferland, Harald: Psychologie und Psychologisierung: Thesen zur Konstitution und Rezeption von Figuren. Mit einem Blick auf ihre historische Differenz, in: Kragl, Florian/Schneider, Christian (Hrsg.): Erzähllogiken in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Heidelberg 2013 (Studien zur historischen Poetik 13), S. 91–117.
- Kartschoke, Dieter: Armut in der deutschen Dichtung des Mittelalters, in: Oexle, Otto Gerhard (Hrsg.): Armut im Mittelalter, Ostfildern 2004 (Vorträge und Forschungen 58), S. 27–78.
- Köbele, Susanne: Aedificatio. Erbauungssemantiken und Erbauungsästhetiken im Mittelalter. Versuch einer historischen Modellbildung, in: Köbele, Susanne/Notz, Claudio (Hrsg.): Die Versuchung der schönen Form. Spannungen in ›Erbauungs‹-Konzepten des Mittelalters, Göttingen 2019 (Historische Semantik 30), S. 9–37.
- Liebertz-Grün, Ursula: Women and Power: On the Socialization of German Noblewomen (1150–1450), in: Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur 82 (1990), S. 17–37.
- Lienert, Elisabeth (Hrsg.): Poetiken des Widerspruchs in vormoderner Erzählliteratur, Wiesbaden 2019 (Contradiction Studies).
- Martínez, Matías: Figur, in: ders. (Hrsg.): Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte, Stuttgart 2011, S. 145–150.
- Margalit, Avishai: Über Kompromisse – und faule Kompromisse, Frankfurt a. M. 2011.
- Müller, Jan-Dirk: Landesherrin *per comprimissum*: Zum Wahlmodus in Ulrichs von Etzenbach: ›Wilhelm von Wenden‹ V. 4095–4401, in: Hauck, Karl [u. a.] (Hrsg.): Sprache und Recht. Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters, Berlin 1986 (Festschrift Ruth Schmidt-Wiegand), Bd. 1, S. 490–514.
- Müller, Jan-Dirk: Höfische Kompromisse. Acht Kapitel zur höfischen Epik, Berlin 2007, S. 479.

- Nassehi, Armin: Mit dem Taxi durch die Gesellschaft. Soziologische Storys, Hamburg 2015.
- Putzo, Christine: Eine Verlegenheitslösung. Der »Minne- und Aventiureroman« in der germanistischen Mediävistik, in: Baisch/Eming 2013, S. 41–70.
- Reuvekamp, Silvia: Hölzerne Bilder – mentale Modelle? Mittelalterliche Figuren als Gegenstand einer historischen Narratologie, in: *Diegesis* 3.2 (2014), S. 112–130 ([online](#)).
- Röcke, Werner: Die Macht des Wortes: feudale Repräsentation und christliche Verkündigung im mittelalterlichen Legendenroman, in: Ragotzky, Hedda [u. a.] (Hrsg.): *Höfische Repräsentation: Das Zeremoniell und die Zeichen*, Tübingen 1990, S. 209–226.
- Röcke, Werner: Konversion und problematische Gewissheit. Transformationen des antiken Liebesromans und der frühchristlichen *acta*-Literatur in legendarischen Liebes- und Abenteuerromanen des Mittelalters, in: Baisch/Eming 2013, S. 397–412.
- Schulz, Armin: Schwieriges Erkennen. Personenidentifizierung in der mittelhochdeutschen Epik, Berlin 2008 (MTU 135).
- Schulz, Armin: Hybride Epistemik. Episches Einander-Erkennen im Spannungsfeld höfischer und religiöser Identitätskonstruktionen: Die gute Frau, Mai und Beaflo, Wilhelm von Wenden, in: Strohschneider, Peter (Hrsg.): *Literarische und religiöse Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit*. DFG-Symposium 2006, Berlin 2009, S. 658–688.
- Schulz, Armin: *Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive*. Studienausgabe. 2., durchges. Aufl. hrsg. von Braun, Manuel [u. a.], Berlin 2015.
- Seeber, Stefan: Wissen – Macht – Freude. Rezipientenlenkung im ›Wilhelm von Wenden‹ Ulrichs von Etzenbach, in: Schiewer, Hans-Jochen/Seeber, Stefan (Hrsg.): *Höfische Wissensordnungen*, Göttingen 2012 (Encomia Deutsch 2), S. 103–119.
- Stock, Markus: Figur. Zu einem Kernproblem historischer Narratologie, in: Haferland, Harald/Meyer, Matthias (Hrsg.): *Historische Narratologie: Mediävistische Perspektiven*, Berlin/New York 2010 (TMP 19), S. 187–203.
- Weitbrecht, Julia: *Aus der Welt. Reise und Heiligung in Legenden und Jenseitsreisen der Spätantike und des Mittelalters*, Heidelberg 2011 (Beiträge zur älteren Literaturgeschichte).

**Anschrift des Autors:**

Prof. Dr. Martin Baisch  
Universität Hamburg  
Fakultät für Geisteswissenschaften  
Fachbereich Sprache, Literatur, Medien I  
Institut für Germanistik  
Überseering 35  
22297 Hamburg  
E-Mail: [martin.baisch@uni-hamburg.de](mailto:martin.baisch@uni-hamburg.de)

*Silvia Reuvekamp*

## Rationalisierung, Remythisierung, Strukturexperiment?

### Ambivalente Figuren in lateinischen und volkssprachigen Feenerzählungen

*Abstract.* Die Widersprüchlichkeit, mit der volkssprachige Feenerzählungen ihre Protagonistinnen gleichzeitig dämonisieren und rationalisierend idealisieren, gilt gemeinhin als Folge einer inkonsequenten oder auch inkonsistenten christlichen Überformung mythischer Erzählsubstrate oder – aus der anderen Perspektive gedacht – als Effekt eines unterschweligen Festhaltens am Faszinationspotenzial des Mythischen und in diesem Sinne als Spezifikum der volkssprachigen Erzähltradition. Demgegenüber spürt der Beitrag der Funktionalität einer solchen Ambivalenz im Kontext einer anthropologisch perspektivierten christlichen Dämonologie nach und fragt vor diesem Hintergrund noch einmal neu nach ihrem sinnstiftenden Potential im volkssprachigen Erzählen.

#### **1. Widersprüchlichkeit im konzeptionellen Inneren – verunklärte Ontologie**

Fragt man nach den Bedingungen und den Prinzipien der Konzeption literarischer Figuren im Rahmen vormoderner »Poetiken des Widerspruchs« (Lienert 2019), nach den jeweiligen Anteilen also, die alteritäre Erzähllogiken einerseits und genuin literarische Strategien der Komplexitätssteigerung andererseits an den Irritationsmomenten haben, die diese Figuren beim modernen Rezipienten immer wieder auslösen, liegt der Blick

auf die Protagonistinnen der sogenannten Mahrtenersählungen besonders nahe. Beinahe zu einem Paradigma widersprüchlicher Figurendarstellung werden diese nämlich nicht so sehr wegen ihrer hybriden Körperlichkeit – über eine solche verfügen sie ja längst nicht alle –, sondern allem voran wegen ihres in der Regel ungeklärten oder auch verunklärten ontologischen Status. Infolge der uneindeutigen ontologischen Bestimmung entstehen Widersprüche damit in all diesen Fällen nicht wie bei den meisten anderen vormodernen Figuren mehr oder weniger punktuell erst an der narrativen Oberfläche, also z. B. im Auseinandertreten von Denken und Handeln, in widerstrebenden Handlungsmotivationen oder in der Unvereinbarkeit von Figurenhandlung und ihrer Bewertung, sondern sie bestimmen schon den konzeptionellen Kern der Figurenentwürfe und strahlen von dort aus auf das Erzählen insgesamt aus, mit weitreichenden Konsequenzen für die Sinnstiftung der Texte und die Axiologie des erzählten Geschehens.

Bei der fremden Schönen etwa, der Peter von Staufenberg auf seinem Weg zur Messe begegnet und die ihm unter dem einzigen Vorbehalt, dass er darauf verzichtet, eine Ehe mit einer anderen Frau einzugehen, immerwährendes Glück, Anerkennung in der Welt und ständig verfügbare sexuelle Erfüllung garantiert, wird bis zum Abschluss des Handlungsgeschehens nicht ersichtlich, um wen genau es sich eigentlich handelt.<sup>1</sup> Sie selbst inszeniert sich bei ihrer ersten Begegnung mit Peter als von Gott befohlener und ihm in unverbrüchlicher *triuwe* verbundener Schutzgeist.<sup>2</sup> Dem Knappen, den Peter auf seinem Weg zur Messe voranschickt und der die Fremde auf einem Stein am Wegesrand entsprechend zuerst erblickt, erscheint sie aufgrund ihrer Schönheit und ihres überirdischen Glanzes als Engel.<sup>3</sup> Allein die Kleriker des Königs, die Peter dazu bringen wollen, dessen Nichte zu heiraten und dafür von der nur für ihn sichtbaren Geliebten abzulassen, denunzieren sie als gefährlichen Dämon.<sup>4</sup> All diese ganz offensichtlich perspektivisch gebundenen Zuschreibungen bleiben dabei nebeneinander stehen, ohne dass der Erzähler eine auktoriale Klärung vornehmen würde. Zwar attribuiert er selbst die Dame als *schöne vin* (>Ritter

von Staufenberg<, V. 1002), ohne jedoch die Position eines solchen Wesens in der göttlichen Schöpfungsordnung oder auf der von den Figuren eröffneten Skala zwischen ›englisch‹ und dämonisch näher zu bestimmen. Lediglich in Andeutungen relativiert er die eine wie die andere Sicht, wenn er den Glanz der Dame abweichend von der Wahrnehmung des Knappen nicht als ›englisch‹ erklärt, sondern auf die Leuchtkraft ihres weißen, mit Gold und Edelsteinen besetzten Kleides zurückführt,<sup>5</sup> und wenn er die offensichtlich interessengeleitete Rhetorik der Kleriker aufdeckt, indem er sie als Mittel der Entscheidungsfindung mit der materiellen Entlohnung Peters durch den König engführt.<sup>6</sup> Blickt man von hier aus auf die Ebene der erzählten Handlung, sprechen zwar die Fähigkeit der fremden Schönen, zu jeder Zeit und an jedem beliebigen Ort unbemerkt in Peters Kemenate erscheinen zu können, wenn er es wünscht, ihr aus menschlicher Sicht übernatürliches Wissen, vielleicht auch ihre sirenenhafte Schönheit für eine dämonische Provenienz, in jedem Fall aber die Tatsache, dass nach dem Tabubruch für alle Hochzeitsgäste sichtbar ein nacktes Frauenbein an der Decke des Festsaales erscheint und, ohne irgendwelche Spuren zu hinterlassen, auch wieder verschwindet (V. 1056–1086), um den unabwendbar bevorstehenden Tod des eidbrüchigen Protagonisten anzukündigen. Allerdings gibt es ebenso starke Indizien, die den schnell aufkommenden Dämonieverdacht entschieden dementieren: Bei ihrer ersten Begegnung beruft sich die fremde Schöne nicht nur bei nahezu allem, was sie sagt, auf Gott, bestellt ihn selbst sogar zum Bürgen für die Wahrheit ihrer Worte (*›ich wil dir got ze búrgen geben / und dar zú lib und leben, / ob ich unrechte sage dir, / daz got niemer gehelfe mir‹*, (V. 403–406) und erklärt ihre übernatürlichen Fähigkeiten als göttliche Gaben (*›[...] wa ich wil, da bin ich; / den wunsch, den het mir got geben. / da von han ich ein fryes leben, / des du wol geniessen maht.‹*, V. 498–501), vielmehr ist auch sie es, die Peter davon abhält, die in Aussicht gestellte körperliche Vereinigung sofort an Ort und Stelle zu vollziehen, und ihn in Christi Namen mahnt, den geplanten Kirchgang in ganzer Andacht zu vollenden.<sup>7</sup> Die gesamte Handlung



über bleibt ihr Tun gottbezogene Fürsorge für Peter. Selbst nach dem Tabubruch enttarnt sich die Dame nicht als dämonische Fallenstellerin, sondern bleibt ganz um Peters Seelenheil bemüht. Wieder ist sie es, die ihn eindringlich mahnt, die Todesdrohung ernst zu nehmen und die Frist von drei Tagen zu nutzen, um einen gottgefälligen Tod vorzubereiten (V. 1020–1028). Dass Peter versehen mit allen Sakramenten der Kirche in berechtigter Hoffnung auf Erlösung stirbt, ist am Ende allem voran ihr Verdienst. Insgesamt ergibt sich damit ein zutiefst ambivalentes Bild von einer unter göttlichem Mandat agierenden Fee mit eindeutig dämonischen Zügen.<sup>8</sup>

Auch wenn die auktoriale Einordnung bei Melusine bereits in der Vorrede deutlich expliziter ausfällt als bei der Dame im ›Ritter von Staufenberg‹, ergibt sich auch hier ein ähnlich ambivalentes Bild. Schon von ihrer Abkunft her ist Melusine genau wie bereits ihre Mutter Persina letztlich widersprüchlich gekennzeichnet als *ein merfajm vnd darzû ein geborene künigin* (›Melusine‹, 11,2; vgl. die analoge Attribuierung Persinas, in der der Widerspruch noch deutlicher markiert wird: *ir müter Presina auch ein merfejyn vnd doch ein künigin gewesen ist*, 12,21f.). Wenn dann im unmittelbaren Anschluss daran ergänzt wird, dass *diese Merfajm alle samstag von dem nabel hin vnder ein grosser langer würm* wurde und in diesem Zustand *ein halbe gespenste was* (11,4–6), scheint damit zunächst insinuiert, dass sich in der Verwandlung und damit im Drachenschwanz schlicht die dämonischen Anteile ihrer ambivalenten Natur materialisieren. Wenig später wird dann jedoch angekündigt, dass erst ein genaues Verständnis der *substancz der materij* (12,1) die wesensmäßige Besonderheit der Protagonistin verstehen lasse die *nit nach ganczer menschlicher natur ein weyb gewesen ist, sondern von gottes wunder ein andere gar fremde vnd selczame außzeijchnung gehebt* (12,3f.), welche sie *einem fast grossen gottes wunder oder gespenst gleichet* (12,7). Tatsächlich erweist sich ja am Ende des Prosaromans, dass die samstägliche Verwandlung keineswegs sichtbares Zeichen der dämonischen Abstammung Melusines ist, sondern Folge eines mütterlichen Fluches, den sie wegen ihrer zorngeleiteten Rache am Vater auf sich

gezogen hat. Nicht diabolische Gefährdung, sondern Erlösungsbedürftigkeit markiert so der körperliche Makel.<sup>9</sup> Folgerichtig bleibt auch bei den Missbildungen der Söhne unklar, ob sie Manifestationen eines dämonischen Erbes sind, ob sie ganz im Gegenteil gar auf die Schwächen des Vaters verweisen oder schlicht als Markierungen adeliger Exzeptionalität fungieren.<sup>10</sup> Wie die Dame im ›Ritter von Staufenberg‹ bezieht auch Melusine ihr Tun auf Gott wie auf ihre *triuwe* zu Reymund, und auch sie erscheint weder vor noch nach den Tabubrüchen als Gefahr für den geliebten Mann. Wieder steht am Ende also das ambivalente Bild einer von Gott begabten Fee mit dämonischen Zügen, deren Position zwischen *gottes wunder* und *gespenst* nicht genau skaliert wird. Noch viel pointierter und expliziter als im ›Ritter von Staufenberg‹ entzieht sich der Sprecher der Vorrede einer solchen Skalierung, indem er Melusines Wesensart gerade zum Signum der Unergründlichkeit und Vielfalt göttlicher Schöpfung erklärt: *Dauid in dem psalter spricht zû latein Mirabilis deus in operibus suis Vnd das ist so vil in teütsch gesprochen Got ist wunderlich in seinen wercken Das beweijset sich gar eÿgenlich an dieser fremden figur vnd hÿstorÿen* (12,15–19).

Widersprüche entstehen selbst dort, wo die Protagonistinnen in Mahrten-erzählungen gar keine Feen mehr sind (dazu insbesondere Schulz 2004). Wenn die ganz und gar menschliche Tochter des Kaisers von Konstantinopel in Konrads von Würzburg ›Partonopier und Meliur‹ etwa ihre Zauberkundigkeit zur Unterhaltung bei Hof und in Vorbereitung auf ihr Herrscheramt erworben hat, erklärt sich jedenfalls nicht, warum sie diese im Moment von Partonopiers Tabubruch wie einem magischen Mechanismus folgend einbüßt.

In allen beschriebenen Fällen hat die offensichtlich gezielte Verunklärung des ontologischen Status erhebliche Konsequenzen für die Sinnbildung der Texte und ihre evaluative Struktur. So erzählt der ›Ritter von Staufenberg‹ zwar vom Tod eines Ritters, der sich auf eine freizügige und dem öffentlichen Raum entzogene Liebesbeziehung mit einer anderweltlichen Frau eingelassen hat, ohne aber die aus einer christlichen Sicht zu erwartenden

exemplarischen oder moraldidaktischen Sinnpotentiale des Sujets konsequent zu nutzen.<sup>11</sup> Denn weder denunziert der Text mit seinem frommen Ende letztlich die Feenliebe des Ritters als Teufelsbund (Huber 2004, S. 263), noch findet diese Liebesbeziehung als faszinierender Lebensentwurf eigenen Rechts eine emphatische Bestätigung. Eine Idealisierung des Ritters läuft ebenso ins Leere wie eine Dämonisierung der Dame. Die höfisch-christliche Welt und eine wenig konturierte Anderwelt bilden keine klar gegeneinander abgegrenzten, unvereinbaren und um jeden Preis zu trennenden Sphären, können aber auch nicht dauerhaft harmonisiert werden. Am Ende bleiben für das Textverständnis zentrale Fragen ungeklärt. Stirbt Peter, weil er sein Seelenheil zugunsten sexueller Freizügigkeit und weltlichen Ruhms aufs Spiel gesetzt hat oder ganz im Gegenteil, weil er seiner Geliebten gegenüber wortbrüchig geworden ist? Damit ist der ›Ritter von Staufenberg‹ nicht zuletzt funktional schwer einzuordnen. Die handlungslogische Unbestimmtheit konterkariert das im Prolog behauptete moraldidaktische Erzählinteresse ebenso wie mögliche exemplarische Lektüren. In durchaus vergleichbarer Weise leiten die Tabubrüche in der ›Melusine‹ und in ›Partonopier und Meliur‹ das jeweilige Geschehen zwar in die »Bahnen feudaler Normalität« (Müller 1990, S. 1033) zurück, ohne dass dies aber als Restitution von Ordnung zu verstehen wäre. Meliur verstößt ihren wortbrüchigen Geliebten zunächst, verzeiht ihm aber nach langer und intensiver Buße, so dass die auf Heimlichkeit und Zauber angewiesene Liebe nun in eine vorbildliche Herrscherehe überführt werden kann. Allerdings fehlt dieser Ehe in Folge des Tabubruchs bei aller Vorbildlichkeit eben die Intimität, die die heimliche Liebe zuvor als eine besondere ausgezeichnet hatte.<sup>12</sup> Indem Melusine in ihrer nun für alle sichtbaren Gestalt aus der diesseitigen Welt verschwindet und ihr Geschlecht seine wunderbare Glücksgarantie verliert, wird die höfische Gesellschaft gerade nicht von einem gefährlichen Dämon befreit, sondern es werden Liebende getrennt, das Land verliert eine vorbildliche Herrscherin, eine Mutter wird von ihren Kindern ferngehalten und ein erlösungsbedürftiges Wesen in

ewige Verzweiflung gestürzt.<sup>13</sup> Das Scheitern Reymunds an der Erlösungsaufgabe wird als Scheitern der ganzen Familie am Ende sogar bis in die Enkelgeneration perpetuiert.

Das Ausscheiden des Anderweltlichen wird im volkssprachigen Erzählen also nicht – wie man erwarten könnte und vielleicht müsste – als exorzistische Erlösungstat inszeniert, sondern als Treuebruch, mitunter gar als Gewaltakt.<sup>14</sup> Und das Interesse der Texte richtet sich mehr auf die ermöglichenden Faktoren und die zum Teil fatalen Konsequenzen dieses Treuebruchs als auf die Überwindung einer von außen in die menschliche Sphäre dringenden Gefahr. So wie die literarischen Entwürfe eine Vereindeutigung des Anderweltlichen vermeiden, vermeiden sie auch monokausale Erklärungen des Geschehens und stellen zum Teil heterogene oder sich überlagernde Deutungsoptionen und Perspektivierungen nebeneinander. Obwohl die daraus resultierenden Probleme der Sinnkonstitution für alle Texte im Einzelnen bis in die aktuelle Forschung hinein intensiv diskutiert werden, wurde bisher kaum übergreifend nach der Konzeption der Feenfiguren, den Darstellungsweisen des Dämonischen und der damit verbundenen Logik des Tabubruchs gefragt.<sup>15</sup>

Ein übergreifendes Erklärungsmodell zeichnet sich am ehesten in kulturanthropologischen Zugängen ab (vgl. u. a. Huber 2002; Schulz 2004 und 2012; Müller 2007, S. 92–100 und 427–432, und 2008). Hier gelten die narrativen Inkonsistenzen der volkssprachigen Entwürfe als Ergebnis eines letztlich inkonsequenten Umgangs mit mythischen Stoffen. Einerseits nämlich würden mythische Substrate unter dem Druck zunehmender christlicher Institutionalisierung und Sozialdisziplinierung gezielt kanalisiert – die Feen in diesem Sinne als adelige Damen rationalisiert. Andererseits fehle in der Volkssprache anders als in gelehrt-lateinischen Stoffbearbeitungen die Bereitschaft, auf das Faszinationspotential des Mythischen zu verzichten, und zwar deswegen, weil es fest in einer tief liegenden (vorbewussten) Schicht laienadeliger Identität verwurzelt sei. In der Widersprüchlichkeit der volkssprachigen Feenerzählungen und der uneindeutigen

ontologischen Verortung ihrer Protagonistinnen ließen sich so – gleichsam als Momentaufnahme eines kulturellen Übergangs – die Beharrungskräfte eines durch christliche Überformung bedrohten kollektiven Imaginären des Laienadels greifen.

Allerdings bleibt dabei merkwürdig unkonturiert, was genau eigentlich die Bestrebungen christlicher Überformung sind, gegen die die literarischen Entwürfe in der Volkssprache – sei es bewusst oder unbewusst, offensiv oder verdeckt – anarbeiten, und worauf genau das kollektive Imaginäre der laienadeligen Trägerschicht gegen solche Bestrebungen beharrt. Bisher fehlt nämlich eine präzise Einordnung der volkssprachigen wie der lateinischen Feenerzählungen in den Kontext christlicher Dämonologie. Richtungsweisend sind bislang Beate Kellners vergleichende Betrachtungen lateinischer Mahrtennerzählungen von Walter Map, Gervasius von Tilbury, Gaufridus von Auxerre, Vincenz von Beauvais, Giraldus von Cambrai und Petrus Berchorius mit den volkssprachigen Melusinenromanen (vgl. Kellner 2004, S. 402–481). Die lateinischen Erzählungen gelten ihr als Ausdrucksformen eines vereindeutigenden diabolisierenden Dämonenverständnisses der zeitgenössischen Theologie, vor dem sich dann die Ambivalenz der volkssprachigen Entwürfe als Prozess der Umcodierung profilieren lässt. Da es Kellner bei ihrem Vergleich um die literarischen Inszenierungen genealogischen Ursprungs geht, liegt eine genauere Kontextualisierung der lateinischen Erzählungen in der theologischen Dämonologie nicht in der Reichweite ihres Erkenntnisinteresses. Will man jedoch Besonderheiten des Erzählens in der Volkssprache aus den vermeintlich tiefliegenden Einstellungen und Positionierungen des Laienadels zur christlichen Überformung ihrer Kultur verstehen, geht es nicht ohne einen genaueren Blick hinter die erste Stufe der Literarisierung von Dämonenerzählungen. Dies gilt umso mehr, als der Beginn der literarischen Verarbeitung der entsprechenden Stoffe in eine Zeit fällt, in der die ontologische Verortung von Dämonen in der christlichen Dogmatik eine herausragende Rolle spielt.

## 2. Christliche Dämonologie – wider den Dualismus

Die wichtigste und entsprechend im ersten Canon formulierte dogmatische Äußerung des 4. Laterankonzils im Jahre 1215 ist die Gottesgeschöpflichkeit des Teufels und der Dämonen:

Firmiter credimus et simpliciter confitemur, quod unus solus est verus Deus, aeternus et immensus, omnipotens, incommutabilis, incomprehensibilis et ineffabilis, Pater et Filius et Spiritus sanctus, tres quidem personae sed una essentia, substantia seu natura simplex omnino. Pater a nullo, Filius autem a solo Patre ac Spiritus sanctus ab utroque pariter, absque initio semper et sine fine. Pater generans, Filius nascens et Spiritus sanctus procedens, consubstantiales et coaequales, coomnipotentes et coaeterni, unum universorum principium, creator omnium invisibilium et visibilium, spiritualium et corporaliū, qui sua omnipotenti virtute simul ab initio temporis, utramque de nihilo condidit creaturam, spiritualem et corporalem, angelicam videlicet et mundanam, ac deinde humanam quasi communem ex spiritu et corpore constitutam. Diabolus enim et daemones alii a Deo quidem natura creati sunt boni, sed ipsi per se facti sunt mali. Homo vero diaboli suggestionem peccavit. Haec sancta Trinitas secundum communem essentiam individua et secundum personales proprietates discreta, per Moysen et sanctos prophetas aliosque famulos suos, iuxta ordinatissimam dispositionem temporum, doctrinam humano generi tribuit salutarem. (Constitutiones Consilium Lateranense IV, 1,1–19)

Wir glauben fest und bekennen aufrichtig: Nur *einer* ist wahrer Gott, ewig, unermesslich, allmächtig, unveränderlich, unbegreiflich und unaussprechlich, Vater, Sohn und Heilige Geist, zwar drei Personen, aber *eine* Wesenheit, Substanz oder gänzlich einfache Natur: der Vater von keinem, der Sohn vom Vater allein und der Heilige Geist in gleichermaßen von beiden, ohne Anfang, ohne Ende, immer. Der Vater zeugend, der Sohn durch Geburt entstehend, der Heilige Geist hervorgehend, substanzgleich, gleichrangig, gleichallmächtig und gleichewig, *ein* Prinzip des Alls, Schöpfer alles Unsichtbaren und Sichtbaren, Geistigen und Körperlichen. Er schuf in seiner allmächtigen Kraft von Beginn der Zeit zugleich die zweigestaltige Schöpfungen aus dem Nichts, die geistige und die körperliche, d. h. der Engel und irdische Wesen, dann erst – gleichsam als Gemeingebilde aus Geist und Körper – den Menschen. Denn der Teufel und die anderen Dämonen sind zwar von Gott der Natur nach gut geschaffen, aber sie sind von sich aus böse geworden. Der Mensch jedoch hat aufgrund

der Einflüsterung des Teufels gesündigt. (>Konstitutionen des vierten Laterankonzils<, 1,1–13; Hervorhebungen des Herausgebers)

Nun ist diese Gottesgeschöpflichkeit im 13. Jahrhundert alles andere als eine neue Vorstellung, sie bildet ganz im Gegenteil seit ihren Anfängen spätestens im zweiten nachchristlichen Jahrhundert den Angelpunkt christlicher Dämonologie. Die immense Bedeutung dieses Grundsatzes wird verständlich, wenn man sich vor Augen hält, dass gerade das Dämonenverständnis vom Frühchristentum bis ins späte Mittelalter das prominenteste und vielleicht intensivste Feld der Auseinandersetzung des Christentums mit Andersgläubigen aller Art war, zunächst der vorchristlichen und paganen Religionen. Entsprechend groß war der Einfluss, den außer-biblische Quellen auf die christliche Dämonenlehre hatten (einen ausführlichen historischen Überblick bietet in jüngerer Zeit Bradnick 2017, S. 19–53; vgl. aber auch aus einer modernen theologischen Perspektive die Erklärung der Kongregation für die Glaubenslehre in Rom zur Dämonenlehre <sup>2</sup>1984, S. 13–40). So unterschiedlich die entwickelten Konzepte zur ontologischen Verortung von Dämonen gerade in der Frühzeit waren, ist doch die übergreifende Zielsetzung zu beobachten, bei den Christen die Furcht vor den als allgegenwärtig gedachten Wesen gerade nicht zu schüren, sondern zu mindern. Das entscheidende Argument dazu liefert die Einordnung der Dämonen in die göttliche Schöpfungsordnung, die ihre Macht auf den Aktionsspielraum eingrenzt, den Gott ihnen einräumt. In diesem Sinne richtet sich die christliche Dämonologie von Beginn an gegen dualistische Weltbilder, die den Satan als eine eigenständige, neben Gott existente Macht mit schöpferischer Kraft anerkennen. In dualistischen Ordnungen kann das Böse in der Welt als Folge einer Versklavung des Menschen durch den Teufel und seine Dämonen gedacht werden. Eben diese Macht spricht ihm die christliche Dämonologie im Rekurs auf den Grundsatz der Gottesgeschöpflichkeit ab. Wie der Teufel sind auch die Dämonen zunächst Teil der guten Schöpfung, aus der sie sich aus Hochmut selbst ausgeschlossen haben. Die Hinwendung zum Bösen wird damit aber

zu einer Willensentscheidung, auch für den Menschen. Dämonen können ihn zwar versuchen, nicht jedoch aus eigener Kraft versklaven.

Die ausführlichste und einflussreichste patristische Dämonologie findet sich in Augustinus' ›Gottesstaat‹ und den ›Fünfzehn Büchern über die Dreieinigkeit‹. Der Kirchenvater systematisiert hier die frühchristlichen Konzepte und Diskussionen zur ontologischen Verortung von Dämonen und formuliert sie zu einem in sich geschlossenen Lehrgebäude aus, welches das christliche Dämonenverständnis bis weit über das Mittelalter hinaus nachhaltig prägt. In insistierender Auseinandersetzung widerlegt Augustinus die neuplatonische Vorstellung von Dämonen als Zwischenwesen, die in ihrer Unsterblichkeit und ihrer Affektverhaftetheit gleichermaßen an den Sphären des Göttlichen wie des Menschlichen teilhätten und die deswegen alleinig als Mittler zwischen Gott und Mensch fungieren könnten (vgl. ›Gottesstaat‹, Bd. 1, VIII,14–IX,23). Augustinus spricht den Dämonen nicht nur diese Mittlerrolle ab, sondern auch ihre Überlegenheit über den Menschen. Eine Unsterblichkeit, die die Affekte nicht zu überwinden vermöge und deswegen unselig bleibe, sei weniger wert, als eine Sterblichkeit, die es ermögliche, die Affekte zu überwinden, sich aus freiem Willen dem Guten zuzuwenden und Seelenheil zu erlangen:

*Proinde quod genere sunt animalia, non est magnum, quia hoc sunt et pecora; quod mente rationalia, non est supra nos, quia sumus et nos; quod tempore aeterna, quid boni est, si non beata? Melior est enim temporalis felicitas quam misera aeternitas. [...] Quanto minus nunc honore divino aera digna sunt animalia, ad hoc rationalia ut misera esse possint, ad hoc passiva ut misera sint, ad hoc aeterna ut miseriam finire non possint! (›Gottesstaat‹ Bd. 1, VIII,16, vgl. ähnlich IX,3; IX,10 sowie ›Fünfzehn Bücher über die Dreieinigkeit‹, IV,11)*

Daß sie der Gattung nach Lebewesen sind, ist nichts Besonderes, denn das sind Tiere auch. Daß sie Vernunft besitzen, stellt sie nicht über uns, denn die haben wir ebenfalls. Und was ist Gutes daran, daß sie von ewiger Dauer sind, wenn die Dauer nicht glücklich ist? Besser ein zeitliches Glück als eine elende Ewigkeit. [...] Um wie viel weniger aber sind Luftwesen einer göttlichen Ehre



würdig, die vernünftig sind, um elend zu sein, leidenschaftlich, um elend zu werden, und ewig, um nie ihr Elend beenden zu können?

In diesem Sinne seien die Dämonen zwar Teil der göttlichen Schöpfungsordnung, ohne dass ihnen aber eine feste Position darin zukäme. Von Dämonen, als dauerhaft affektgeleiteten, vernunftbegabten, aber unseligen Wesen, gehe zwar große Gefahr aus, realisieren könne diese sich aber nur dann, wenn Gott ihnen den Raum dafür gebe und wenn der Mensch selbst sie dazu ermächtige. Ihre Kraft besteht damit nicht *a priori*, sondern wirkt erst als Externalisierung menschlicher Schwäche. Zwar weist Augustinus die neuplatonische Überzeugung, dass es neben bösen auch gute Dämonen gebe, explizit zurück, aber dennoch hat die Versuchung des menschlichen Willens damit auch für ihn eine durchaus wichtige Funktion im Schöpfungsplan, indem sie dem Menschen eine Möglichkeit zur Bewährung bietet.

Auch wenn Augustinus seine Dämonologie zunächst in Auseinandersetzung mit den Neuplatonikern entwickelt, richtet sie sich nicht allein und vielleicht nicht einmal in erster Linie gegen heidnische Philosophien. Eine wichtige Stoßrichtung sind dualistische Positionen innerhalb der christlichen Glaubensgemeinschaft, nach denen das Verderben einiger Kreaturen durch Bosheit die Präexistenz einer verderbten Natur als eigenmächtiger Kraft voraussetzt (vgl. insbesondere ›Gottesstaat‹, Bd. 1, XI,22–24). Damit ist das Spannungsfeld des christlichen Dämonenverständnisses auch des Mittelalters genau bezeichnet. Zwar wird der ontologische Status von Dämonen zu keinem Zeitpunkt hinterfragt, ihre Existenz wird aber gerade nicht als Indiz für eine Eigenmächtigkeit des Bösen gewertet: Der Brennpunkt christlicher Dämonologie ist der freie Wille des Menschen. Virulent wird dieser Diskurs im Verlauf der gesamten Kirchengeschichte immer wieder gerade dort, wo die christliche Orthodoxie ihren Standpunkt gegen andere religiöse Überzeugungen nach außen, gegen Fehlentwicklungen im eigenen Inneren und speziell gegen dualistische Tendenzen behauptet. Vor diesem Hintergrund wird dann auch unmittelbar verständlich, warum das beschriebene und spätestens mit Augustinus fest konturierte Dämonenver-

ständnis beim 4. Laterankonzil im 13. Jahrhundert dogmatische Bestätigung findet. Mit ihr begegnet die Kirche dem Aufstieg der als Katharer oder auch Albigenser bezeichneten, dualistischen Vorstellungen nahestehenden christlichen Glaubensbewegung, die vom 11. bis zum 14. Jahrhundert in Frankreich, Italien, Spanien und Deutschland so großen Einfluss erreichte, dass die Gründung einer eigenen Kirche zu befürchten war. Bereits auf dem 3. Laterankonzil im Jahr 1179 wurden die Katharer von Papst Alexander III. als Häretiker verurteilt und exkommuniziert (zu den theologischen, politischen und kirchengeschichtlichen Hintergründen, vgl. Oberste 2003, Auffarth 2016, Borst 2016 und Quensel 2017).

### 3. Erste Literarisierungen – narrative Depotenzierung

In diesen diskursiven und kirchenpolitischen Zusammenhang gehören nun aber auch die ersten literarischen Dämonen- und Feenerzählungen von Walter Map, Gervasius von Tilbury, Giraldus von Cambrai und Caesarius von Heisterbach.<sup>16</sup> Walter Map war selbst als Vertreter Heinrichs II., dessen Kanzlei er angehörte, Delegierter beim 3. Laterankonzil, und er gibt seiner Auseinandersetzung mit verschiedenen häretischen Gruppierungen im ersten Teil seiner Sammlung einigen Raum (›De nugis curialium‹, I,29–31; zur diskurshistorischen Verortung der Sammlung vgl. Smits 2017, S. 106–146). Es bleibt aber nicht bei einer anekdotisch-biographischen Verarbeitung seiner Erlebnisse beim Konzil, auch die exemplarischen Erzählungen von Begegnungen zwischen Menschenwelt und Anderwelt im zweiten und vierten Teil der Sammlung richten sich ganz gegen dualistische Weltbilder. Das Gleiche gilt für die wenig später entstandene Mirabilien-sammlung des Gervasius von Tilbury, der wie Walter Map im Dienst Heinrichs II. stand. Auch Gervasius verbindet seine Feenerzählungen mit einer polemischen Widerlegung der dualistischen Schöpfungsauffassung der Katharer (›Otia Imperialia‹, I,2; I,9; I,15; zur diskursgeschichtlichen Einordnung der Sammlung vgl. Rothmann 2002 und Knapp 2010). Giraldus

von Cambrai, ebenfalls Kaplan Heinrichs II., entfaltet wiederholt seine Einschätzung der immensen Gefahr, die von den Katharern ausgeht (u. a. ›Gemma ecclesiastica‹ I,11; ›De principis instructione‹, I,17), und so mag es kein Zufall sein, dass die Vergehen, die er für den Niedergang der Plantagenets verantwortlich macht und zu denen er explizit auch die eheliche Verbindung von Heinrichs Vater mit einer Dämonin zählt (›De principis instructione‹, III,27; dazu Kellner 2004, S. 412f.), große Analogien zu den topischen Beschreibungen der unmoralischen Lebensweisen der Katharer aufweisen. Selbst der Zisterziensermönch Caesarius von Heisterbach, dessen für die Novizenausbildung verfasster ›Dialogus Miraculorum‹ in einen völlig anderen institutionellen Zusammenhang gehört, nutzt seine Dämonenerzählungen zur Widerlegung dualistischer Häresien, deren gefährliche Ausbreitung er ausführlich beschreibt (›Dialogus Miraculorum‹, Bd. 3, 5,19–28). Ganz in diesem Sinne betonen die zahlreichen in den Lehrdialog eingeflochtenen exemplarischen Erzählungen zwar die Allgegenwart von Dämonen, depotenzieren diese aber gleichzeitig, indem sie immer wieder gerade die Grenzen ihrer Verfügungsgewalt über den Menschen anekdotisch inszenieren. Da können etwa zwei junge Männer, die noch nicht einmal Ritter, aber wachsam und mutig sind, allein indem sie sich bekreuzigen, eine weißgekleidete Frau als Dämonin enttarnen und vertreiben, als sie im Begriff ist, einen Schadenzauber zu wirken, und damit den größten Schaden von Menschen und Tieren der Umgebung abwenden (5,30). Und ein frommer Bonner Kanoniker entgeht den drängenden Nachstellungen des Teufels allein, indem er sie ignoriert (5,53). Überall dort hingegen, wo berichtet wird, dass Menschen von Dämonen nachhaltig versehrt wurden, geht es in der Anekdote um das menschliche Versagen, das den Übergriff erst ermöglicht. Macht haben der Teufel und seine Dämonen im ›Dialogus Miraculorum‹ ausschließlich dann, wenn der Mensch sie durch willentliches Fehlverhalten in die Lage dazu versetzt und Gott deswegen keinen Schutz gewährt:

Diabolus similis est urso sive leoni ad stipitem ligato, qui licet in catena sua rugiat circuiens, neminem tamen laedit, nisi quem infra suum circulum rapuerit. Diaboli potestas catena divinae cohibitionis sic artata est, ut neminem cogere possit ad peccandum, nisi ad eum ingrediatur per peccati consensum. Secundum Apostulum Petrum, tanquam leo rugiens circuit in sua catena, quaerens quem devoret. Saepe sanctos viros terret et impedit, sed nocere non potest. (›*Dialogus Miraculorum*‹, Bd. 3, 5,52)

Der Teufel gleicht einem an einen Pfahl gebundenen Bären oder Löwen. Mag er auch an seiner Kette brüllend im Kreis herumlaufen, so verletzt er doch keinen, falls er ihn nicht innerhalb seines Kreises faßt. Die Macht des Teufels ist durch die Kette der göttlichen Zulassung so begrenzt, daß er niemanden zum Sündigen zwingen kann; es sei denn dieser träte in seinen Kreis, indem er der Sünde zustimmt. Nach dem Apostel Petrus geht er wie ein brüllender Löwe an seiner Kette im Kreis, auf der Suche, wen er verschlingen kann (vgl. 1 Petr 5,8). Oft erschreckt und bedrängt er die heiligen Männer; doch er kann sie nicht schädigen.

Genau dieses Teufels- und Dämonenverständnis ist es, das denn auch die Stimme des erzählenden Mönchs im Gespräch mit seinem Novizen immer wieder pointiert. Im Fokus der dialogisch-anekdotisch entfalteten Dämonologie des Caesarius von Heisterbach steht so – wie in der orthodoxen Dämonologie insgesamt – keinesfalls die Bedrohung des Menschen durch die Mächte des Bösen, sondern die Unzulänglichkeiten der menschlichen Natur. Am Ende bleibt dem lehrenden Mönch entsprechend auch nur die vergleichsweise schlichte Aufforderung an seine Leser, dem Teufel und den Dämonen, nun da man sie näher kennengelernt habe, einfach nicht zu folgen:

Unum consilium meum est, ut cognitis his, non illis consentiamus, ne nos audire contingat: ›Ite, maledicti, in ignem aeternum, qui praeparatus est diabolo et angelis eius‹; sed resistendo illis, omnibusque vitiis, audire mereamur cum electis: ›Venite, benedicti Patris mei, percipite regnum quod vobis paratum est ab origine mundi.‹ (›*Dialogus Miraculorum*‹, Bd. 3, 5,56)

Einen Rat möchte ich noch geben: Wir dürfen ihnen nicht folgen, nachdem wir sie kennengelernt haben, damit wir nicht einst hören müssen: ›Geht, Ihr

Verfluchten, in das ewige Feuer, das dem Teufel und seinen Engeln bereitet ist.< (vgl. Mt 25,41) Vielmehr sollten wir ihnen widerstehen mit allen Kräften, damit wir mit den Auserwählten das Wort hören dürfen: ›Kommt, Ihr Gesegneten meines Vaters, und empfangt das Reich, das Euch bereitet ist von Anbeginn der Welt.< (Vgl. Mt 25,34)

Auch wenn die für die volkssprachigen Feenerzählungen besonders wichtigen Mirabilien in den Sammlungen von Walter Map und Gervasius von Tilbury literarisch deutlich komplexer sind als die Exempel des Caesarius von Heisterbach, teilen sie mit ihnen die deutliche Tendenz zur narrativen Depotenzenierung des Dämonischen und Problematisierung der menschlichen Protagonisten. Viel weniger als in der Forschung immer wieder konstatiert, steht so auch in der Erzählung von Henno mit den Zähnen (>Denugis curialium<, IV,9), der ersten greifbaren literarischen Realisation des Melusinen-Stoffes, die Warnung vor der Boshaftigkeit von Dämonen im Zentrum des Interesses. Problematisiert wird vielmehr die durch sexuelle Begierde eingeschränkte Wahrnehmungs- und Erkenntnisfähigkeit des menschlichen Protagonisten. Während nämlich der Erzähler in seiner Schilderung der Begegnung von Mensch und Fee den diabolischen Charakter der fremden Schönheit mehrfach unmissverständlich ausstellt und Hennos Mutter ihre wahre Existenz durch aufmerksame Beobachtung mühelos aufdecken kann, reagiert er selbst auf keines der offensichtlichen Zeichen. Ganz im Sinne der christlichen Dämonologie ist die Macht des Dämons an die Schwäche des affektverhafteten Menschen gebunden. Damit folgt der Text exakt der Programmatik, die schon im Prolog zur vierten Abteilung der Sammlung entwickelt wird. Demnach sollen die versammelten Erzählungen dazu anhalten, niemals träge in der Wahrnehmung der Welt zu werden, weil nur sie es ermöglichen, die vielfältigen wundersamen Dinge, die Gott dem Menschen zur Nachahmung oder Meidung begegnen lasse, in ihrer wahren Natur zu erkennen und auf dieser Grundlage eine Wahl zwischen Gut und Böse zu treffen. Als besondere Herausforderung beschreibt der Prolog gerade die Wahrnehmung der Dinge, die widersprüchlich

erscheinen und von daher einer eigenen inneren Erkenntnisfähigkeit bedürfen, weil sie sich den äußeren Sinnen nicht unmittelbar erschließen:

AD nostram omnium instruccionem expedit ut nemo clausis oculis uel auribus uel aliquo sensuum inofficioso uiuat, sed ex rebus oportet extrinsecis intrinsecus edificari, per hec. Sane, quia ceci sumus ad futura, presencia quedam palam sunt, et preteritorum aliquot que non uidimus uidere properemus. Que non audiimus, non fastidiamus, sed Deo futura comendantes, informari festinemus ex his in quibus nobis Dominus imitacionem posuit aut fugam, nostrum semper orantes refugium, ut eleccionis pure bonorum Ipse in nobis consecucionem, et fuge malignitatis Ipse faciat effugium. (›De nugis curialium‹, IV,9, S. 138,1–12)

Es ist für unser aller Bildung von Nutzen, dass niemand mit geschlossenen Augen oder Ohren oder sonst einem Sinnesorgan lebt, das seine Pflichten nicht erfüllt; vielmehr muss man auf der Grundlage der äußerlich wahrgenommenen Dinge innerlich gebildet werden. In der Tat ist durch sie, weil wir ja für die Zukunft blind sind, einiges aus der Gegenwart deutlich, auch einiges aus der Vergangenheit. Wir wollen uns beeilen zu sehen, was wir nicht gesehen haben; was wir nicht gehört haben, wollen wir nicht verschmähen, sondern Gott die Zukunft anvertrauen und uns rasch aufgrund der Dinge bilden, die der Herr uns gegeben hat, damit wir sie nachahmen oder vermeiden. Wir wollen immer zu ihm als unsere Zuflucht beten, dass er uns dem folgen lässt, was wir als wahrhaft gut erwählt haben, und vor dem fliehen lässt, was wir als böse meiden wollen. (›Die unterhaltsamen Gespräche am englischen Königshof‹, S. 183)

Das Interesse der ›literarischen Dämonologie‹ Walters gilt also in Anlehnung an die theologische Dämonologie der Willensfreiheit des Menschen gegenüber dem Guten wie dem Bösen. Narrativ ausgestaltet wird im literarischen Zusammenhang nun aber insbesondere das schwierige Verhältnis von Affekt, Wahrnehmung, Erkenntnisfähigkeit und Willensentscheidung. Dass die Fee als Herausforderung an Hennos Erkenntnisfähigkeit ungeachtet ihres diabolischen Charakters Teil des göttlichen Heilsplans ist, deutet der Erzähler in einem abschließenden Kommentar an, wenn er darauf hinweist, dass Gott solchen Geschöpfen erlaube, in den Himmel

aufzufahren. Noch deutlicher wird die ›Entlastung‹ der Fee aber vielleicht in der Geschichte des übermütigen Eadric Wilde (›De nugis curialium‹, II,12), der nachts in einem verlassenem Gasthof auf einen Reigen berückend schöner Frauen aufmerksam wird und eine von ihnen raubt, obwohl er – wie es ausdrücklich heißt – ganz genau weiß, welche Gefahren solche Gelegenheiten bereithalten, weil der Anblick der Frauen wildes Begehren in ihm auslöst. Drei Tage und Nächte befriedigt er sich an der schweigenden Schönheit, die dann unter der Bedingung in eine Ehe einwilligt, dass er sie niemals wegen ihrer Herkunft anklagen wird. Natürlich bricht er sein Treuegelöbnis Jahre später im Zorn, seine Frau verschwindet, und Eadric stirbt vom Schmerz verzehrt. Dass der Sohn der beiden ganz im Gegensatz zu seinem Vater ein Mann von großer Heiligkeit und Weisheit wird, verleiht der Beziehung bei aller Problematik eine letztlich positive Bilanz (vgl. dagegen Kellner 2004, S. 405).

Ganz ähnlich konzipiert ist die Verarbeitung des Melusinen-Stoffs bei Gervasius von Tilbury (›Otia Imperialia‹, I,15). Hier macht die Dame Heirat und Glücksgarantie von Raimunds Zusage abhängig, niemals den Versuch zu unternehmen, sie nackt zu sehen. Er willigt eilig ein, doch nach vielen Jahren glücklichen und äußerst erfolgreichen Zusammenlebens treibt es ihn plötzlich dazu, seine Frau im Bad zu beobachten, und er lässt sich weder durch Bitten noch durch Drohungen davon abhalten, das schützende Tuch von der Wanne zu ziehen. Erst unter seinem gewaltsamen Blick nun verwandelt sich die Frau in eine Schlange, taucht unter und verschwindet – mit ihr jedes Glück des verlassenem Mannes und seiner Kinder (zur Aggressivität des Tabubruchs vgl. schon Linden 2016, S. 62). Für Raimunds Untergang macht der Erzähler explizit nicht die anderweltliche Dame verantwortlich, sondern seine durch Affekte verstellte Erkenntnis- und Urteilsfähigkeit. So wie sexuelle Begierde ihn dazu bringt, voreilig ein Versprechen zu geben, das er nicht zu halten in der Lage ist, ist es eine unerklärliche Laune, die ihn dazu treibt, das Tabu zu brechen und sich damit sehenden Auges selbst in sein Verderben zu stürzen:

Imflammatum et estuans omnem conditionem facilem arbitratur qua cupitum thorum possit obstinere. [...] Cum post longa tempora uno die domina, ut assolent, in thalamo balnearet, Raimundus miles, uenatu rediens et acupatu perdicibus aliisque carnibus ferinis dominam exeniat, et dum parantur cibaria, nescio quo motu uel spiritu militi uenit in mentem quod nudam uideat dominam balneantem [...] (»Otia Imperialia«, I,15)

In leidenschaftlicher Glut entbrannt, hielt er jede Bedingung für leicht erfüllbar, die ihm Zugang zum ersehnten Beilager versprach. [...] So verging geraume Zeit. Da badete die Dame eines Tages, wie es bei Damen so üblich ist, gerade in ihrem Gemach, als Ritter Raimund von der Jagd und dem Vogelfang heimkehrte und der Dame Rebhühner und anderes Wildbret als Geschenk mitbrachte. Während das Mahl zubereitet wurde, trieb es den Ritter plötzlich aus irgendeiner unerklärlichen Laune dazu, die Dame nackt beim Baden zu sehen. (»Kaiserliche Mußestunden«, Bd. 1, S. 55f.)

In beiden Fällen wird das Affektive seiner Entscheidungen durch distanzierende Erzählerkommentare herausgestellt. Noch zusätzlich gewähren zwei Lucan-Zitate die einzigen beiden Innensichten der kurzen Erzählung, die beide nicht nur die irrationale Verkürzung seiner Entscheidungsfindung betonen, sondern darüber hinaus zeigen, wie die Entscheidung in einem merkwürdigen Konglomerat aus Affektivität und Intentionalität zu Stande kommt:

Pendet dubiusne timeret  
Optaretue mori.  
[...]  
Tangunt animum motusque metusque,  
Et timet euentus indignaturque timere.  
(»Otia Imperialia«, I,15)

»Er ist unschlüssig und weiß nicht, ob er den Tod fürchten oder suchen soll [Lucan X 542–543]. [...] Verlangen und Furcht gingen ihm durch den Kopf, er fürchtet das Ergebnis und ärgert sich über seine Furcht« [nach Lucan X 443–444]. (»Kaiserliche Mußestunden«, Bd. 1, S. 55f.)



Auf engstem Raum und mit genuin literarischen Mitteln wird damit der Moment inszeniert, in dem es dem Menschen als vernunftbegabtem Wesen durchaus möglich wäre, seine Affektivität durch Reflexion zu überwinden, doch bleibt diese Möglichkeit in beiden Fällen eine abgewiesene Alternative.

Lesbar werden solche Geschichten eher als Exempel für die Treulosigkeit des Menschen denn als Dokumentation seiner existenziellen Gefährdung durch die Macht des Bösen. Hält man sich dabei aber vor Augen, dass das willentliche Einlassen auf ein dämonisches Wesen immer schon einen Treuebruch gegenüber Gott darstellt, spiegelt plötzlich der Verrat an der geliebten anderweltlichen Dame in paradoxer Weise den vorausgegangenen Verrat am himmlischen Vater – bei Gervasius ist diese Parallelität in der intratextuellen Verklammerung der Lucan-Zitate überdeutlich ausgestellt. Beides ist Tabubruch, und beides dokumentiert die selbstzerstörerische Unfähigkeit des Menschen, einen einmal geschlossenen Bund treu zu erfüllen. In dieser anthropologischen Perspektivierung relativiert sich die Frage nach Status und Integrität der anderweltlichen Dame. Schon bei Walter Map und Gervasius von Tilbury ist längst nicht mehr klar ersichtlich, ob von den Frauen selbst überhaupt eine Gefährdung ihrer menschlichen Partner ausgeht. Die Tatsache, dass am Ende der Handlung die Vorbildlichkeit ihrer Nachkommen exponiert (>De nugis curialium<, II,12) oder von nächtlichen Besuchen bei ihren Kindern berichtet wird (>Otia Imperialia<, I,15), aber auch der Umstand, dass sich die Dame bei Gervasius erst unter dem visuellen Übergriff ihres Mannes in ein dämonisches Wesen verwandelt (ebd.), wirken entlastend. Die Ambivalenz der Fee wird in einer solchen Konstellation sogar hoch funktional: Nur indem sie Dämonin ist und etwa sexuelle oder materielle Ausschweifung ermöglicht, bedeutet die Bindung an sie einen Abfall von Gott, und nur indem sie gleichzeitig auch liebende Frau wird, verliert der Tabubruch seine Bedeutung als exorzistische Notwendigkeit und wird zu menschlichem Versagen. Nicht zuletzt macht die Ambivalenz der Fee die Begegnung mit ihr zu einer noch größeren Bewährungsprobe für die Wahrnehmungs- und

Erkenntnisfähigkeit des männlichen Protagonisten und – da die Erzähler keine expliziten Informationen über die tatsächlichen Absichten der Frauen geben – auch für den Rezipienten.

Betrachtet man die lateinischen Mirabilien in ihren Sammlungskontexten und vor dem Hintergrund der theologischen Dämonologie, wird offensichtlich, dass schon sie Feenwesen nicht einseitig diabolisieren und damit keineswegs – wie immer wieder unterstellt – eine strikte Trennung zwischen Menschenwelt und Anderwelt propagieren. Gedeutet werden diese Wesen vielmehr im Sinne des christlichen Dämonenverständnisses als wichtiger Teil der Schöpfungsordnung, als gottgegebene Herausforderung an die Erkenntnis- und Urteilsfähigkeit des Menschen und Probe ihrer *triuwe*. Nichts in der Welt ist dieser Ansicht zufolge einfach nur schlecht, auch was zunächst so scheint, dient der Bewährung, und dafür braucht es die Konfrontation der Sphären. Mehr als die theologische Dämonologie interessieren sich die ersten literarischen Feenerzählungen nun allerdings für die Möglichkeiten, Bedingungen und Grenzen menschlicher Entscheidungskompetenz. Gemessen an der Kürze der Texte spielen die Abbildung von Wahrnehmungsprozessen und die handlungsmotivierende Rolle von Affekten eine herausragende Rolle. Entsprechend sind die Feen nicht Subjekt der Handlung, sondern geraten zum Objekt eingeschränkter Wahrnehmung, affektverhafteten Handelns und willentlichen Verrats.

#### 4. Funktionale Ambivalenz in volkssprachigen Feenerzählungen

Mit alledem eignen sich die lateinischen Mirabilien kaum noch als Kontrastfolie für die volkssprachigen Feenerzählungen. Weder die Ambiguisierung der anderweltlichen Damen noch die daraus resultierende Problematisierung der menschlichen Handlungsträger noch die destruktive Kraft des Tabubruchs sind Besonderheiten der volkssprachigen Texte. Deren Widersprüchlichkeiten erklären sich entsprechend auch weniger als Ausdruck kultureller Hybriditäten und partiell verweigerter Rationalisierung my-

thischer Erzählstoffe, sondern als Effekt elaborierter literarischer Verfahren der Figurendarstellung. Dabei schließen die volkssprachigen Autoren erstaunlich bündig an die lateinische Erzähltradition an und schöpfen den durch sie konturierten Ermöglichungsrahmen konsequent aus.

Das gilt zum Beispiel für die perspektivische Gestaltung, die in den deutschsprachigen Feenerzählungen durchweg von zentraler Bedeutung für die Sinnstiftung ist. So hat die Forschung für die ›Melusine‹ gezeigt, dass das Erzählen durchgängig von einer Multiperspektivität geprägt ist, die immer wieder die Relation von menschlichem Beobachterstatus und anderweltlichem Auslegungsobjekt verschiebt (grundlegend Schausten 2006; zuletzt Knaeble 2019) und damit nicht nur die Figuren der Handlung, sondern auch den Rezipienten zwingt, eigenständige Schlüsse aus widersprüchlichen Beobachtungen zu ziehen. Unabhängig davon ist auch für Konrads ›Partonopier‹ eine konzeptionelle Multiperspektivität nachgezeichnet worden, deren Funktion allem voran darin gesehen wird, eine Darstellungsebene für komplexe psychologische Prozesse zu eröffnen (grundlegend Huber 2002). Eine gemeinsame Fundierung der doch sehr ähnlichen Darstellungsweisen in der lateinischen Erzähltradition wurde bisher nicht erwogen. Für eine solche spricht aber, dass auch im ›Ritter von Staufenberg‹, dem erzählerische Raffinesse tendenziell eher abgesprochen wird, verschiedene Perspektiven gegeneinander ausgespielt werden. Schon die erste Begegnung mit der anderweltlichen Dame wird gleichsam verdoppelt erzählt: Weil Peter in seiner Sorge um sein Seelenheil erst noch beten will, bevor er sich auf den Weg zum Messgang macht, reitet sein Knappe voraus und erblickt so zuerst die Schöne auf dem Stein. Zeitlich versetzt kommt dann auch er selbst an die gleiche Stelle. Die Parallelität der Ereignisse wird dabei durch redundante Formulierungen auch intratextuell markiert (vgl. z. B. ›Ritter von Staufenberg‹, V. 203–207 und V. 282–286). Schnell fällt auf, dass die beiden Männer, obwohl sie exakt das Gleiche sehen, ganz unterschiedlich auf die wundersame Erscheinung reagieren. Gegenstand des Erzählens der Begegnungen ist so das je eigene

Verhältnis von Sehen, Wahrnehmung und Reaktion. Während der Knappe sich nämlich die überirdische Schönheit der Dame als ›englischen‹ Glanz erklärt und seine brennende Sehnsucht, bei ihr zu bleiben, aus Loyalität zu seinem Herrn überwindet, vergisst Peter, von heftiger Liebe und glühendem Verlangen ergriffen, sogleich den Kirchgang, der ihm unmittelbar zuvor noch so am Herzen gelegen hatte. Er leistet stattdessen bereitwillig der Dame seinen Treueschwur und fordert sie zum sofortigen Beischlaf auf. Die beiden Begegnungen divergieren aber nicht nur im Verlauf der Handlung, sondern auch in der Darstellungsweise. Werden beim Knappen die Wahrnehmung der Erscheinung und die inneren Reaktionen auf das Gesehene über mehr als 80 – für den Handlungsverlauf weitgehend irrelevante (dazu auch Kasten 2010, S. 249) – Verse geschildert, konstatiert bei Peter lediglich der Erzähler, dass schon der Anblick der Dame ihn von all dem *truren* und *ungemach* befreit habe das ihm die Sorge um sein Seelenheil gerade noch bereitet hatte (›Ritter von Staufenberg‹, V. 285–307). In seinem Fall ist eine Introspektion offensichtlich obsolet. Einen inneren Kampf, ein Abwägen möglicher Folgen, selbst einen Versuch, das Gesehene vor dem Hintergrund des eigenen kulturellen Wissens zu deuten, gibt es schlicht nicht. Der Vergleich mit dem Knappen zeigt aber, dass dies nicht an der überwältigenden Macht der Dame liegt, sondern ganz offensichtlich in inneren Dispositionen gründet. In diesem Sinne nimmt das Vergessen des Kirchgangs auch hier den späteren Tabubruch vorweg. Ursache beider Versagemomente ist letztlich mangelnde *triuwe*.<sup>17</sup> In beiden Fällen kündigt Peter ein gegenseitiges Loyalitätsverhältnis auf, um den Verlockungen der Welt zu folgen, und in beiden Fällen tut er es *gewillechlich* (V. 984). Wie schon bei Gervasius werden dabei Verfahren perspektivischen Erzählens und intratextueller Markierung genutzt, um die Eigenverantwortlichkeit des Protagonisten zu pointieren. Das gleiche Interesse leitet auch das perspektivische Erzählen in ›Partonopier und Meliur‹. Hier desavouiert Konrad in einer mit dem Figurenerleben synthetisierten Darstellung Partonopiers vermeintlich religiöse Motivation des Tabubruchs.

Im Gestus der Beichte begründet dieser nämlich seinen Wunsch und seine Bereitschaft, Meliur gegen ihren Willen sichtbar zu machen, gegenüber dem Bischof explizit mit der Absicht, seinen Abfall von Gott zu sühnen und damit ewiger Verdammnis zu entgehen:

>[...]  
Sus habe ich lange zît vertân,  
daz ich ir nicht beschouwet hân,  
und ist mîn angest aller meist,  
daz mich betrogen habe ein geist,  
ald ungehiures eteswaz.  
sô vaste ich nie kein dinc entsaz  
noch lîhte entsitze niemer,  
sô daz ich armer iemer  
ân ende müeze sîn verlorn  
dar umbe daz ich niht verborn  
ir minne und al ir wünne hân.  
ich hân ze tôde missetân  
wider got, daz weß ich wol.  
[...]<

(>Partonopier und Meliur<, V. 7695–7707)

Doch vermögen diese Begründung und gar seine angebliche Furcht vor einem gefährlichen Dämon in keiner Weise die *snellecliche île* (V. 7801) und die Vorfreude (*sîn herze kûme des erbeit*, V. 7808) zu erklären, mit der Partonopier den Plan der Mutter und des Bischofs zur Enttarnung Meliurs in die Tat umsetzt (vgl., mit einer gegenläufigen Lektüre, Bleumer 2010, S. 222f.). In der Innensicht lässt der Erzähler denn auch keinen Zweifel daran, dass *sîn herze bran sêr unde wiel / dar ûf, daz er beschouwen / möhte sîne vrouwen* (V. 7824–7826; vgl. auch V. 7812f.: *daz er die frouwen sæhe, / dar ûf het er gedinge starc*). Die vom Erzähler in der Passage wiederholt beklagte *valsche* Partonopiers bezieht sich in diesem Sinne nicht allein auf bevorstehenden Verrat an seiner Geliebten, sondern ebenso auf die Scheinheiligkeit, in der er begangen wird. In beiden betrachteten Beispielen steht am Ende weniger die Unergründlichkeit des Anderwelt-

lichen im Brennpunkt perspektivischer Darstellung denn die Unzulänglichkeit menschlichen Handelns.

Damit setzen die volkssprachigen Feenerzählungen bei der Grundfrage der christlichen Dämonologie, der Frage nach den Ursachen für menschliches Versagen, an. Sie entwickeln im unmittelbaren Anschluss an die lateinischen Mirabiliensammlungen anspruchsvolle narrative Techniken, um diese Grundfrage differenziert zu diskutieren. Insbesondere Verfahren perspektivischer und fokalisierter Darstellung bieten dabei einen Rahmen, in dem psychische Verfasstheiten und Schwächen des Einzelnen ebenso problematisiert werden wie die begrenzte Reichweite kollektiver Deutungsmuster. Die Leistung der volkssprachigen Erzählungen liegt damit einerseits in einer poetischen Komplexitätssteigerung gegenüber den lateinischen Mirakeln. Zusätzlich aber öffnen sie die Grundkonstellation des Erzähltyps für ganz verschiedene Problemfelder menschlicher Vergesellschaftung. So korrespondiert zwar in allen Fällen der Verrat an der Geliebten mehr oder minder explizit mit fehlender *triuwe* zu Gott, doch ist dieser Zusammenhang im volkssprachigen Erzählen nicht mehr ausschließlich und nicht einmal vordergründig religiös konnotiert. Peter, Partonopier und Reymund scheitern allem voran als Liebende und Herrscher – das Versagen ist vom Religiösen ins allgemein Menschliche gewendet. Anders als ihre lateinischen Vorläufer argumentieren oder polemisieren die volkssprachigen Texte auch nicht mehr gegen die Weltbilder als häretisch geltender christlicher Bewegungen. Was sie bieten, ist demnach keine ›literarische Dämonologie‹. Möglich wird diese thematische Öffnung aber nicht etwa, weil es das kollektive Imaginäre einer laienadeligen Elite schafft, sich im Verborgenen gegen die zunehmende kulturelle Dominanz des Christentums zu behaupten, oder sich feudaladelige Interessen sogar offen gegenüber klerikalen emanzipieren. Angelegt und ermöglicht ist dieser Weg der Öffnung ganz im Gegenteil in einer christlichen Dämonologie, die den ontologischen Status anderweltlicher Erscheinungen nachdrücklich bestätigt, um aber deren Wirken als Externalisierung menschlicher Schwäche zu rationalisieren, einer Dä-

monologie also, die ihrem Gegenstand und ihrem Interesse nach eigentlich eine Anthropologie ist. Das Dämonische ist keine naturgegebene Existenzform, sondern immer Konsequenz einer willentlichen Entscheidung, die dem Triebhaften Vorzug gegenüber Vernunft und Verantwortung einräumt. Zwar gibt es Wesen, die den Menschen dazu versuchen können, aber die Entscheidung liegt ganz allein bei ihm, und auch die Existenz der Dämonen ist die Konsequenz einer Entscheidung. Bildlich verdichtet ist eben diese Konstellation in Melusines Drachenschwanz.<sup>18</sup> Was Signum dämonischer Natur scheint, ist eigentlich Verkörperlichung des Zorns. Zorn ist in der ›Melusine‹ nicht purer Affekt, sondern immer auch Resultat einer Entscheidung (vgl. dazu zuletzt Knaeble 2019, S. 182–197). In diesem Sinne prägt die Figurenhandlung die gleiche Spannung von Affektivität und Intentionalität wie schon in den lateinischen Mirabiliensammlungen. Im Zorn fließen gleich an verschiedenen Stellen der Handlung Eigenschaften des Menschlichen und des Dämonischen ununterscheidbar ineinander. Ob der Zorn Melusines nämlich auf ihr menschliches oder ihr dämonisches Erbe zurückgeht, bleibt ebenso ungeklärt wie bei ihrem Sohn Geffroy. Für die Axiologie der Handlung ist es letztlich aber auch irrelevant. Dämonisch ist Melusine nicht, weil sie von mütterlicher Seite eine Fee ist. Erst mit der Entscheidung, den Zorn auf den Vater mit einer abscheulichen Tat auch in Handlung zu dynamisieren, haftet ihr das Signum des Dämonischen an – und dieses Signum ist gleichzeitig der in Handlung dynamisierte Zorn ihrer Mutter. Melusine und Persina unterscheiden sich nicht kategorial von den menschlichen Figuren der Handlungswelt, die eine vergleichbare Entscheidung treffen. Vielleicht erklärt sich damit auch die zunächst irritierende Tatsache, dass ausgerechnet nach dem ersten Tabubruch zum ersten Mal eine wirklich intime Nähe zwischen Reymund und Melusine entsteht und diese selbst noch nach dem zweiten, nun öffentlichen Tabubruch bis in den sprachlichen Gleichklang der Abschiedsreden inszeniert wird (vgl. ›Melusine‹, 100,22–101,13 und 122,6–124,14). Jan-Dirk Müller (2007, S. 427–429) sieht darin ein dysfunktionales Motiv, mit dem das

eigentlich zurückgedrängte Faszinationspotential dämonischer Erotik quer zur Handlungslogik doch noch gleichsam ins Erzählen ›einschießt‹ und sich damit Geltung verschafft; und auch Almut Suerbaum (2012, S. 70f.) geht davon aus, dass sich die Liebe Reymunds erst richtig an der dämonischen Doppelnatur Melusines entzündet. Doch geht es in beiden Szenen nicht um triebhaftes Begehren oder entfesselte Erotik, auch wenn sich Melusine nach dem ersten Tabubruch nackt zu Reymund ins Bett legt. Von diesem Moment an müssen beide für immer die fatalen Konsequenzen ihrer Fehlentscheidungen tragen, und ich meine: daraus entsteht die zuvor nicht dagewesene Übereinstimmung und Nähe. Nun haben beide durch eigenes Verschulden die Möglichkeit preisgegeben, ihr Schicksal selbst zu bestimmen, und so bleibt ihnen beim Abschied nur noch, den jeweils anderen im völligen Gleichklang der Worte der göttlichen Gnade anzuempfehlen. Das offene Ende der ›Melusine‹, das das Versagen Reymunds bis in die Enkelgeneration perpetuiert und die willentliche Fehlentscheidung wider besseres Wissen nur noch lakonisch konstatiert (›Melusine‹, 162,18–28),<sup>19</sup> wendet die Konstellation vielleicht eher ins Anthropologische als ins Genealogische. Dass der Erzähler den Vergewaltigungsversuch von Reymunds Enkel an seiner eigenen Tante in den Horizont des sexuellen Übergriffs der lüsternen Richter auf die keusche Susanna aus dem Buch Daniel (Dn 13) stellt und damit insgesamt eine Perspektive von der alttestamentarischen Vergangenheit in die Gegenwart der Textentstehung eröffnet, spricht jedenfalls dafür. In jedem Fall betont die Enkelgeschichte mit all dem in einer kaum zu überbietenden Deutlichkeit die Verantwortlichkeit des menschlichen Protagonisten.

## 5. Fazit

Anders als es zunächst scheint, stört der verunklärte ontologische Status der Protagonistinnen in den volkssprachigen Feenerzählungen die Sinnbildung der Texte nicht, ganz im Gegenteil ist die daraus resultierende



Ambivalenz hoch funktional. Aus der Sicht der immer schon anthropologisch perspektivierten christlichen Dämonologie geht nämlich schon die Frage nach einer präzisen Verortung der Feen an der eigentlichen Problematik und dem eigentlichen Erkenntnisinteresse des Erzähltyps vorbei. Ungeachtet dessen, wer oder was diese Frauen sind, liegt die Verantwortung der männlichen Protagonisten für ihr Tun und Handeln ganz bei ihnen selbst. Indem die Menschen aber die Feen im Tabubruch dämonisieren, negieren sie ihre Eigenverantwortung und geben damit dem Bösen in sich Raum. Die Ambivalenz ihrer Partnerinnen erhöht lediglich die Anforderungen an die menschliche Wahrnehmungs-, Erkenntnis- und Entscheidungskompetenz und zwar auf der Ebene der Figurenhandlung wie auf der Ebene der Rezeption. Seit den Anfängen ihrer Literarisierung wird Erzählungen von der Begegnung von Mensch und Fee in einem weiteren Umfeld einer ›literarischen Dämonologie‹ die Funktion zugeschrieben, eben diese Kompetenzen zu schulen. Damit schließen die volkssprachigen Texte unmittelbar an die lateinische Erzähltradition an, in der diese Funktionalität nicht nur vorgeprägt, sondern auch bereits metapoetisch reflektiert ist. In diesem Sinne steht die gegenüber den lateinischen Vorläufern noch verstärkte ontologische Verunklärung in den volkssprachigen Texten ganz im Zeichen gesteigerter literarischer Komplexität. Ambivalent sind volkssprachige Feenerzählungen nicht in ihrer Haltung gegenüber dem Dämonischen, und sie folgen auch keinen alteritären Erzähllogiken oder Kohärenzprinzipien. Vielmehr fungieren ihre Protagonistinnen gerade in ihrem verunsicherten ontologischen Status – mit und nicht gegen die christliche Orthodoxie – als literarisch anspruchsvolle Figuren des Ein- und Widerspruchs gegen die allzu simple Vorstellung, das Böse käme als eine dem Menschen übergeordnete Macht von außen in die Welt.

## Anmerkungen

- 1 Vgl. die ausführlicheren Diskussionen bei Grunewald 1990; Mühlherr 1993, S. 44–47; Suerbaum 2005, S. 335–341; Fuchs-Jolie 2009, S. 63–67; 2010, S. 107–109; Kasten 2010, S. 243–245.
- 2 ›Daz mag dich wol wunder han. / ich sag dir, ritter lobesan, / wie sich hett gefuget daz, / daz ich hie so einig saß: / da han ich, frúnt, gewartet din. / dir sag ich uff die truwe min, / das ich dir bin mit truwen mitte, / sid du pferd ie úber schritte, / so han ich, ritter, din gepflegen; / bede an straßen und an stegen, / in stürmen und in striten / hût ich din zú allen ziten, / alß ein frúnd des andern sol. / in turnern hût ich din vil wol, / daz dir leides nie geschach. / wa man ze hofe stechen sach, / da pflag ich, ritter milte, / din mit dinem schilte; / öch one alle wider habe / by dem fronen gottes grabe, / da dir wurde, ritter wert, / alß din herze hat begert. / wie manger da erschlagen wart, / da hût ich din, frúnt so zart, / mit miner fryen hende / hût ich din in ellende. / da von din lob ward wit erkant / in Swaben, Peyern, Ungerland. / öch hût ich din in Prussen / vor Valwen und vor Russen; / in Engellant und Frankenrich / pflag ich din gar meisterlich; / ze Tuskan, in Lamparten / kund ich din wol gewarten; / ich hût in allen landen / din vil wol vor schanden, / und war ie gestúnd dins herzen gir, / da waz ich alle zit by dir, / daz du mich doch gesehe nie; / min frúnd, nun schowest du mich hie, / wan ich din ye mit truwen pflag‹ (›Ritter von Staufenberg‹, V. 325–365).
- 3 öch hatt sy an ein wyß gewant / daz also schöne luhte, / daz den knaben duhte, / sy wer von hymelriche komen / ald uß dem paradys genomen / und fúre in der engel schar (›Ritter von Staufenberg‹, V. 224–229).
- 4 Sy sprachent all gemeyne: / ›so ist sy nût ein rehtes wip.‹ / ›ir verlyeret sele und lip‹, / sprach ein alter cappelan, / ›nun sind ir doch ein krysten man, / wie sind ir so besynnet, / daz ir den tûfel mynnet / fur alle reyne frowen zart? / waz gûtes ye uff erden wart / gesprochen oder gesungen, / da von sind ir vertrungen, / von leyen und von pfaffen. / der tûfel sich geschaffen / hett zú einem wibe; / die sel in uwer m libe / müß eweclich sin verlorn, / wan ir hand reyne wip versworn: / der tûfel in der helle / ist úwer schlaf geselle‹ (›Ritter von Staufenberg‹, V. 960–978).
- 5 von palmat sydîn wunekar / so waz ir wunecliches cleyt, / dar uff von golde was geleit / vil manig tier erhaben, / von gold wol durch graben. / von dem richen cleyd erschein / manig wunnenclich edel stein / waz meysterlich gewúrk dar in, / [...] / dar inne ein karfunkel: / die naht wart nie so dunkel, / man gesehe wol da von. / der steine was so lobesan, / daz er gab wuneclichen

*schin, / und waz geleit da mitten in. / den umbe fieng vil manger stein, / bede groß und ðch klein, / der besten, so man iena fand* (›Ritter von Staufenberg‹, V. 230–259).

6 *mit im wart gesprochen vil; / die red ich hie bekürzen wil. / Die pfaſſheit hat in über rett, / [...] / der künig tet im ðch helfe schin / und gab cleynoten gar vil* (›Ritter von Staufenberg‹, V. 979–989).

7 *›da vor behüte uns min Christ, / der unser aller helfer ist, / daz daz iht hie geschehe / [...] / es sol dich nit verdriessen; / du sitz reht wider uff din pfert / und scheid von mir, ritter wert. / du bist uff gotz verte, / er sündete, wer dirs werte; / der sünd will ich entladen sin. / [...] / für war ich dir, liep, sagen sol: / du solt varn hören messe, / durch daz got vergesse / alle dine missetat* (›Ritter von Staufenberg‹, V. 431–467).

8 Einige dieser und der folgenden Überlegungen zum ›Ritter von Staufenberg‹ habe ich bereits in einem anderen Zusammenhang (vgl. Benz/Reuvekamp 2019) angestellt.

9 Drittenbass (2006, S. 107–109) interpretiert den Drachenschwanz als »Un-Zeichen« (S. 107), als eigentlich verfängliches Körperzeichen, das eine diabolische Provenienz Melusines suggeriere, aber – wie eine ganze Reihe anderer vermeintlicher Markierungen des Dämonischen auch – in einem virtuos literarischen Spiel zur Auszeichnung umgedeutet sei. Gerade in der auf diesem Weg ermöglichten positiven Konnotation des potenziell Teuflischen liege die nachhaltige Faszinationskraft des Romans und damit die Ursache für seinen außergewöhnlichen Erfolg.

10 Während Müller (1977, S. 66f.) die physischen Abnormitäten der Söhne Melusines primär als Auszeichnung adeliger Identität versteht und in ihren selbst erzielten Erfolgen eine Rückkehr zur Normalität nach dem zeitlich begrenzten Wirken der Fee repräsentiert sieht (vgl. Müller 2007, S. 96–100), betont Kellner (2004, S. 443–448 und 465), dass die Male der Söhne den ambivalent bewerteten dämonischen Ursprung Melusines dauerhaft zur Anschauung brächten. Mühlherr (1993, S. 24–26) schließlich hält die Abnormitäten für doppelt semantisiert, gleichzeitig als Zeichnung wie Auszeichnung. Wie die physiognomischen Auffälligkeiten dabei aber immer auch zum interesseliciteten Auslegungsobjekt der verschiedenen Figuren der Handlung werden und Ambivalenz damit auch ein Effekt von Perspektivität ist, zeigt Schausten (2006, S. 168–171). Eine keinesfalls bei allen Söhnen auf dem gleichen Weg verlaufende Umcodierung der Körperzeichen vom »Makel zum Charakteristikum« beobachtet Störmer-Cayusa (1999, S. 161). Die zunächst gleichgerichteten Versuche, der nach außen sicht-

baren Dämonie des eigenen Selbst zu entgehen, bringen lauter unvergleichliche Sonderfälle hervor, die dann wiederum in den jeweils unterschiedlichen Erscheinungen gespiegelt seien. Dass vor allem Geffroys großer Zahn auch auf das väterliche Erbe verweist und die Zeichnungen der Söhne auch in diesem Sinne ambivalent erscheinen, hebt zuletzt Linden (2016, S. 72–75) hervor.

- 11 Als in ihrer Sinnkonstitution wenig gestörte, christlich fundiert moralisch-belehrende Erzählung über den Umgang mit weltlichen Gütern liest den ›Ritter von Staufenberg‹ Suerbaum (2005). Diskrepanzen und Ambivalenzen in der Figurenkonzeption beobachtet dagegen Kasten (2010), Unschärfen der Sinngebung infolge systematischer Übercodierung von Zeichen sowie eine fehlende Korrelation kausaler und finaler Logiken konstatiert Fuchs-Jolie (2009; 2010).
- 12 Dabei ist in der Forschung besonders intensiv über die implizite Bewertung der veränderten Beziehungsqualität diskutiert worden. Auf der einen Seite stehen Positionen, die die Paarbeziehung in der Ehe von einem unheilbaren Bruch sowie einem Verlust weiblichen Selbstbewusstseins als defizitär gezeichnet sehen (vgl. z. B. Kasten 1995; Kasten 1998). Auf der anderen Seite wird der Weg von der Heimlichkeit in die Öffentlichkeit gerade nicht als Verlustgeschichte verstanden, sondern als durchweg positiv konnotierte Herstellung von feudaler und partnerschaftlicher Ordnung (so z. B. Eming 1994; Meyer 1994; Wawer 2000; Müller 2007, S. 285–290; Schulz 2008, 409–455). Gerok-Reiter (2006, S. 247–290; 2013) harmonisiert letztlich beide Lektüren, indem sie das Erzählen von Partonopier und Meliur zwar als sukzessive Dekomposition einer individuellen Liebe beschreibt, die jedoch durch thematische, motivliche und handlungslogische Reminiszenzen auch in der Regression ständig präsent gehalten werde. Auf diesem Weg würden Intimität und gegenseitiges inneres Erkennen des anderen, welche nur in der Unsichtbarkeit und Heimlichkeit hätten entstehen können, zur unabdingbaren Voraussetzung für die spätere öffentliche Beziehung und damit auch nach dem Tabubruch zu ihrem integrativen Bestandteil.
- 13 Zur problematischen Axiologie in der ›Melusine‹ vgl. zuletzt die eingehenden Diskussionen von Dimpel (2014) und Linden (2016). Die verunsichernde Wirkung gegenläufiger Tendenzen der Zeitgestaltung und Perspektivierung von Zukunft in Text und Bild beschreibt in jüngerer Zeit Knaeble (2019) und weist vor diesem Hintergrund die Ambivalenz der Melusinenfigur als ein durchgängiges Erzählprinzip aus, das explizit auch die Autorität der Erzählerfigur einschränkt.
- 14 Besonders eindrücklich ist die Schilderung, wie Partonopier seiner nichtsahnenden Geliebten im nächtlichen Angriff mit einer Zauberlande ihre Unsichtbarkeit nimmt: *zwô kerzen kamen aber sît / die rîlich gar in dûhten. / ze bette*

*si dâ lûhten / dem ungetriuwen gaste, / der alsô rehte vaste / an sîner frouwen  
missefuor. / swaz er gehiez und ouch geswuor / ie dem wibe keiserlich, / daz  
brach er unde leite sich / nider an der zîte sô, / daz von im ûf dem bette dô / diu  
lucerne wart verholn. / er hete sich dar an gestoln / durch sîne valsche vulter. /  
und dô daz rîche kulture / was gedecket über in, / dô giengen ûz die kerzen hin, /  
sam si dicke tâten ê. / waz touc hie langiu rede mê? / sîn frouwe kam geslichen. /  
lîs unde tougenlichen / leite sich das reine wîp / an das bette, ir sûezer lîp / was  
vil herzelichen dô / Partonopieres künfte frô, / der sîne triuwe an ir verschriet /  
und âne schulde si verriet. / Nu waz tet er dô mit ir? / dô sich mit reines herzen  
gîr / diu schoene zim geleite, / dô stiez er vil gereite / ab hin daz deckelachen. /  
ir lîp begunde er machen / betalle nackent unde blôz. / daz lieht von zouberie  
grôz / der ungetriuwe zôch her für, / durch daz er schouwet unde kûr / daz wîp  
nâch wunsche wol getân. / nu mohte er sehen oder lân, / wan si vor im  
entdecket lac (›Partonopier und Meliur‹, V. 7828–7867).*

- 15 Zumeist wurden die allenthalben beobachteten Ambivalenzen, Hybriditäten, Brüche, Leerstellen oder Übercodierungen textspezifisch erklärt. So gilt Konrads ›Partonopier‹ der Forschung als Strukturexperiment, das Erzählschemata und narrative Logiken unterschiedlicher Provenienz (u. a. Feenmärchen, Liebes- und Abenteuerroman, Chanson de geste, Artusroman) kombiniere. Diskutiert wurde dabei vor allem, wie konsistent die Integration des ausgesprochen heterogenen Materials in ein neues übergreifendes Konzept gelinge oder inwieweit eine solche überhaupt intendiert sei. Simon (1990) erkennt lediglich eine lose Verkettung der Textwelten des Feenmärchens und der Chanson de geste ohne integrierenden Anspruch. Eming (1994) konstatiert demgegenüber, dass das Erzählprogramm des Feenmärchens im Sinne einer Überwindung von dem des Liebes- und Abenteuerromans abgelöst werde – mit den entsprechenden Konsequenzen für die implizite Bewertung der Figurenhandlung. Zugespitzt scheint diese Beobachtung bei Meyer (1994), der die Feenmärchen-Struktur lediglich mit dem Ziel anzitiert sieht, sie mit vehementer Konsequenz zurückzuweisen. Auch Schulz (2000) bestätigt eine Dominanz der narrativen Prinzipien des Minneromans zwar insofern, als das Feenmärchen im Gestus der Rationalisierung lediglich in einem Status des ›Als ob‹ realisiert werde, arbeitet dann aber vor allem gegenläufige Tendenzen heraus, die aporetischen Konstellationen, in die eine letztlich inkonsequente Rationalisierung immer wieder führe. Ein weiterer Erklärungsansatz führt die Ambivalenzen und Unbestimmtheiten in der Figurenhandlung auf Konrads Interesse an einer psychologischen Plausibilisierung zurück (vgl. u. a. Haug 1992, S. 344–365; Kasten 1995; Rickl 1996). In

diesem Zusammenhang hat Huber (2002) eindrucksvoll gezeigt, dass sich nicht wenige vermeintliche Widersprüche und Inkonsistenzen auflösen, wenn man die konsequente perspektivische Gestaltung des ›Partonopier‹ als intendiertes Verfahren zur Etablierung einer eigenständigen Textschicht erkennt, die es ermöglicht, innere Vorgänge zu thematisieren. Einen ausführlichen Forschungsüberblick zu beiden hier lediglich skizzierten Forschungstraditionen bietet Gerok-Reiter (2006, S. 247–254). Die Erklärungsansätze, die für die Ambivalenzen in der ›Melusine‹ in Anschlag gebracht worden sind, sind grundlegend anderer Natur. Als Schwellentext wurde der Prosaroman vor allem auf die virulenten Diskurse der beginnenden Frühen Neuzeit bezogen und Brüche oder Inkonsistenzen in der literarischen Gestaltung entweder auf deren spezifische Denkformen zurückgeführt oder als Reflexe von grundlegenden Wandlungsprozessen im Denken der Zeit erklärt. Mit Blick auf das genealogische Denken zeigt Kellner (2000; 2001; 2004, S. 397–481), dass die unklare Positionierung Melusines zwischen Mensch, Tier und Gottheit und damit eine Entdifferenzierung kultureller Ordnung von zentraler Bedeutung für die im Zentrum des Romans stehende Inszenierung des Ursprungs eines Adelsgeschlechts sind. In diesem Sinne erscheinen ihr auch die Aporien, die daraus resultieren, dass Melusine zwar als Dämon ausgestoßen, als Ahnfrau aber geschätzt werde, konstitutiv für die Sinnbildung in den volkssprachigen Melusinenromanen. An diese Überlegungen anknüpfend hat Quast (2004) den ambivalenten Rationalisierungsprozess in der ›Melusine‹ im Zusammenhang des frühneuzeitlichen Fortuna-Diskurses interpretiert. Zwar gerate Melusine zur braven Christin, gleichsam als Gegenbewegung dazu sei aber zu beobachten, dass der das Geschehen steuernden Fortuna dämonische Züge verliehen würden. Nicht zuletzt bringt Schausten (2006) die von ihr minutiös aufgedeckte perspektivische Gestaltung des Prosaromans in Verbindung mit Veränderungen im *Curiositas*-Diskurs an der Schwelle zur Frühen Neuzeit. Das Erzählen inszeniere nämlich nicht nur die ganz unterschiedliche Wahrnehmungs- und Erkenntnisfähigkeit der einzelnen Figuren, sondern problematisiere letztlich die Bedingungen kultureller Bedeutungsproduktion insgesamt.

- 16 Zu den literarischen Reflexen des 4. Laterankonzils und der theologischen Auseinandersetzung mit häretischen Strömungen vgl. u. a. Ernst 2000 und Aertsen/Speer 2018.
- 17 Bereits der Prolog stellt *triuwe* als zentralen Wert der christlichen Lebensordnung aus: *Wer het bescheidenheit so vil, / das er afenture wil / gerne merken und verstan / und im lat in sin herze gan / zucht, triuw und bescheidenheit / und*

*im unfüg lat wesen leit / in herzen und in müte, / von himel got der gûte / der getruwes herze nie / mit der hilfe sin verlie / in ðch niemer wil gelan; / ich red es gar on allen won, / wan ich sin gûten glöben han* (›Ritter von Staufenberg‹, V. 1–13). Der erste Straßburger Druck stellt der Erzählung sogar ein *argumentum* voran, das den Treubruch Peters auch explizit als Handlungskern ausweist und eine kausale Verbindung zum Tod des Protagonisten herstellt: *Die gantz warlich legend von dem türen vnd strengen aventürlichen Ritter genant Herr Peter Diemringer geborn von Stoufenberg usz der ortenowe / was eren vnd wunders er sein tag in vil landen erholt vnd volbracht hat / auch besunder wie er vnd ein merfeye sich in grosser lieb vnd trüw zú ein verpflicht haben / wie wol er irem trüwen rat nit vervolgt vnd seiner verheisung an ir trüwbruchlich worden ist desz halb er in dryen tagen glich dar nach vnd vorgesatzter zeit natúrlichs sterbens in blügender jugent erstorben ist* (Text zitiert nach der Transkription von Suerbaum 2005, S. 335).

- 18 Zur metapoetischen Dimension der ›Melusine‹ vgl. Keller 2005 und Kiening 2005.
- 19 Am Ende erscheint die Problematik des Tabubruchs insofern noch deutlich verschärft, als Reymunds Enkel Gys im Gegensatz zu ihm mehrfach, durch verschiedene Autoritäten und überdeutlich über alle Hintergründe des Tabus und seiner Erlösungsaufgabe sowie über die fatalen Konsequenzen eines möglichen Scheiterns für alle Beteiligten informiert ist und trotzdem seiner momenthaften sexuellen Begierde Vorzug gegenüber all diesem Wissen einräumt.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Aurelius Augustinus: Fünfzehn Bücher über die Dreieinigkeit, aus dem Lateinischen übers. und mit einer Einleitung versehen von Michael Schmaus, Kempten/München 1935 (Des heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus ausgewählte Schriften Bd. 11–12; Bibliothek der Kirchenväter, 2. Reihe, Bd. 13–14).
- Aurelius Augustinus: Der Gottesstaat. De civitate dei, hrsg. und in deutscher Sprache von Carl Johann Perl, 2 Bde., Paderborn [u. a.] 1979.
- Caesarius von Heisterbach: Dialogus Miraculorum. Dialog über die Wunder, eingeleitet von Horst Schneider, übers. und komm. von Nikolaus Nösges, 5 Bde., Turnhout 2009 (Fontes Christiani. Zweisprachige Neuausgabe christlicher Quellentexte aus Altertum und Mittelalter 86).

- Conciliarum oecumenicorum decreta. Dekrete der ökumenischen Konzilien, Bd. 2: Konzilien des Mittelalters. Vom ersten Laterankonzil (1123) bis zum fünften Laterankonzil (1512–1517), im Auftrag der Görres-Gesellschaft ins Deutsche übertragen und hrsg. von Josef Wohlmuth [u. a.], Paderborn [u. a.] 2000.
- Gervase of Tilbury: *Otia Imperialia. Recreation for an Emperor*, hrsg. und übers. von Shelagh E. Banks/James W. Binns, Oxford 2002 (Oxford Medieval Texts).
- Gervasius von Tilbury: *Kaiserliche Mußestunden*, eingeleitet, übers. und mit Anmerkungen versehen von Heinz Erich Stiene, Stuttgart 2009 (Bibliothek der mittellateinischen Literatur 6).
- Giraldus Cambrensis: *Opera*, Bd. 2: *Gemma ecclesiastica*, hrsg. von J. S. Brewer, London 1891 (Rerum Britannicarum medii ævi scriptores 21,2).
- Giraldus Cambrensis: *Opera*, Bd. 8: *De principis instructione*, hrsg. von George F. Warner, London 1891 (Rerum Britannicarum medii ævi scriptores 21,8).
- Kongregation für die Glaubenslehre in Rom: *Christlicher Glaube und Dämonenlehre*, 2. Aufl., Stein am Rhein 1984.
- Konrad von Würzburg: *Partonopier und Meliur*, aus dem Nachlasse von Franz Pfeiffer hrsg. von Karl Bartsch, mit einem Nachwort von Rainer Gruenter, Berlin 1970 (Deutsche Neudrucke).
- Walter Map: *De nugis curialium*, edited by Montague Rhodes James, Cambridge 2010 (Cambridge Library Collection – Literary Studies).
- Walter Map: *Die unterhaltsamen Gespräche am englischen Königshof. De nugis curialium*, eingeleitet, übers. und komm. von Elmar Wilhelm, Stuttgart 2015 (Bibliothek der mittellateinischen Literatur 12).
- Thüring von Ringoltingen: *Melusine*, in: *Romane des 15. und 16. Jahrhunderts*, nach den Erstdrucken mit sämtlichen Holzschnitten hrsg. von Jan-Dirk Müller, Frankfurt a. M. 1990 (Bibliothek der Frühen Neuzeit 1), S. 9–176.
- Der Ritter von Staufenberg, hrsg. von Eckehard Grunewald, Tübingen 1979 (ATB 88).

### **Sekundärliteratur**

- Auffarth, Christoph: *Die Ketzler. Katharer, Waldenser und andere religiöse Bewegungen*, 3. durchgesehene Aufl., Originalausgabe, München 2016.
- Baisch, Martin/Koch, Elke (Hrsg.): *Neugier und Tabu. Regeln und Mythen des Wissens*, Freiburg i. Br. 2010 (Rombach Wissenschaften/Reihe Scenae 12).
- Benz, Maximilian/Reuvekamp, Silvia: *Mittelhochdeutsche Erzählverfahren und theologisches Wissen. Bausteine einer historisch spezifischen Narratologie*, in: *Poetica* 50 (2019), S. 53–82.
- Bleumer, Hartmut: *Entzauberung des Wissens. Ästhetik und Kritik in Konrads von Würzburg ›Partonopier und Meliur‹*, in: Baisch/Koch 2010, S. 207–235.
- Borst, Arno [u. a.]: *Die Katharer*, Wien 2016.



- Bradnick, David: *Evil, Spirits, and Possession. An Emergenist Theology of the Demonic*, Leiden/Boston 2017 (Global Pentecostal and Charismatic Studies 25).
- Buschinger, Danielle/Spiewok, Wolfgang (Hrsg.): *Die Welt der Feen im Mittelalter. Le monde des fées dans la culture médiévale*, Greifswald 1994 (Wodan. Recherches en littérature médiévale 47).
- Dimpel, Friedrich Michael: *Tabuisierung und Dunkelheit. Probleme der Sympathiesteuerung in der ›Melusine‹ Thürings von Ringoltingen*, in: Hillebrandt, Claudia/Kampmann, Elisabeth (Hrsg.): *Sympathie und Literatur. Zur Relevanz des Sympathiekonzeptes für die Literaturwissenschaft*, Berlin 2014 (Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften 19), S. 205–235.
- Drittenbass, Catherine: *unde fabulatur a quodam Melusina incuba – ein Blick durch die dämonologische Brille auf Begegnung und Bund zwischen Reymund und Melusine*, in: Schnyder, André/Claude, Jean (Hrsg.): *550 Jahre deutsche Melusine – Coudrette und Thüring von Ringoltingen. 550 ans de Mélusine allemande – Coudrette et Thüring von Ringoltingen. Beiträge der wissenschaftlichen Tagung der Universitäten Bern und Lausanne vom August 2006*, Bern [u. a.] 2008, S. 83–110.
- Eming, Jutta: *Geliebte oder Gefährtin? Das Verhältnis von Feenwelt und Abenteuerwelt in ›Partonopier und Meliur‹*, in: Buschinger/Spiewok 1994, S. 43–85.
- Ernst, Ulrich: *Die Auseinandersetzung mit häretischen Strömungen in der deutschen Literatur des 13. Jahrhunderts*, in: Aertsen, Jan A./Speer, Andreas (Hrsg.): *Geistesleben im 13. Jahrhundert*, Berlin 2000 (Miscellanea Mediaevalia 27), S. 362–392.
- Friedrich, Udo/Quast, Bruno (Hrsg.): *Präsenz des Mythos. Konfigurationen einer Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Berlin/New York 2004 (TMP 2).
- Fuchs-Jolie, Stephan: *Von der Fee nur der Fuß. Körper als Allegorien des Erzählens im ›Peter von Staufenberg‹*, in: DVjs 83 (2009), S. 53–69.
- Fuchs-Jolie, Stephan: *Finalitätsbewältigung? Peter von Staufenberg, Undine und die prekären Regeln des Feenmärchens*, in: Haferland, Harald/Meyer, Matthias (Hrsg.): *Historische Narratologie. Mediävistische Perspektiven*, Berlin/New York 2010 (TMP 19), S. 99–117.
- Gerok-Reiter, Annette: *Individualität. Studien zu einem umstrittenen Begriff*, Tübingen 2006 (Bibliotheca Germanica 51).
- Grunwald, Eckhard: *Der tîfel in der helle ist úwer schlaf geselle. Heidnischer Elbenglaube und christliches Weltverständnis im Ritter von Staufenberg*, in: Dinzelsbacher, Peter/Bauer, Dieter R. (Hrsg.): *Volksreligion im hohen und späten Mittelalter. Dokumentation der Wissenschaftlichen Studententagung ›Glaube und Aberglaube. Aspekte der Volksfrömmigkeit im Hohen und Späten Mittelalter‹*, 27.–30. März 1985 in Weingarten (Oberschwaben), veranstaltet von

- der Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart, Paderborn [u. a.] 1990 (Quellen und Forschungen aus dem Gebiet der Geschichte 13), S. 129–143.
- Huber, Christoph: Brüchige Figur. Zur literarischen Konstruktion der Partonopier-Gestalt bei Konrad von Würzburg, in: Meyer, Matthias/Schiewer, Hans-Jochen (Hrsg.): Literarische Leben. Rollenentwürfe in der Literatur des Hoch- und Spätmittelalters, Tübingen 2002 (Festschrift Volker Mertens), S. 283–308.
- Huber, Christoph: Mythisches erzählen. Narration und Rationalisierung im Schema der ›gestörten Mahrtenehe‹ (besonders im ›Ritter von Staufenberg‹ und bei Walter Map), in: Friedrich/Quast 2004, S. 247–273.
- Kasten, Ingrid: Vorstellungen und Verstellungen. Zum Problem der Subjektivität im höfischen Roman, in: Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik 43 (1995), S. 273–284.
- Kasten, Ingrid: Subjektivität im höfischen Roman, in: Fetz, Reto Luzius [u. a.] (Hrsg.): Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität, Berlin [u. a.] 1998 (European cultures. Studies in literature and the arts 11), S. 394–413.
- Kasten, Ingrid: Tabu und Lust. Zur Verserzählung ›Der Ritter von Staufenberg‹, in: Baisch/Koch 2010, S. 235–252.
- Keller, Hildegard Elisabeth: Die ›Melusine‹ und ihre Vertikale. Deszendenz und Subjektivität im genealogischen Roman, in: Baisch, Martin [u. a.] (Hrsg.): Inszenierungen von Subjektivität in der Literatur des Mittelalters, Königstein im Taunus 2005, S. 200–212.
- Kellner, Beate: Aspekte der Genealogie in mittelalterlichen und neuzeitlichen Versionen der Melusinengeschichte, in: Heck, Kilian/Jahn, Bernd (Hrsg.): Genealogie als Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit, Tübingen 2000 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 80), S. 13–38.
- Kellner, Beate: Melusinengeschichten im Mittelalter. Formen und Möglichkeiten ihrer diskursiven Vernetzung, in: Peters, Ursula (Hrsg.): Text und Kultur. Mittelalterliche Literatur 1150–1450. DFG-Symposion 2000, Stuttgart/Weimar 2001 (Germanistische Symposien. Berichtsbände 23), S. 268–295.
- Kellner, Beate: Ursprung und Kontinuität. Studien zum genealogischen Wissen im Mittelalter, München 2004.
- Kiening, Christian: Zeitenraum und *mise en abyme*. Zum ›Kern‹ der Melusinengeschichte, in: DVjs 97 (2005), S. 3–28.
- Knaeble, Susanne: Zukunftsvorstellungen in frühen deutschsprachigen Prosa-romanen, Berlin/Boston 2019 (Literatur – Theorie – Geschichte 15).
- Knapp, Fritz Peter: ›Wahre‹ und ›erlogene‹ Wunder. Gervasius von Tilbury und der Höfische Roman, in: PBB 132 (2010), 230–244.
- Lienert, Elisabeth: Einleitung, in: Dies. (Hrsg.): Poetiken des Widerspruchs in vormoderner Erzählliteratur, Wiesbaden 2019 (Contradiction Studies), S. 1–19.

- Linden, Sandra: *Fair is foul, and foul is fair*. Zur Erosion des Werturteils in Thürings von Ringoltingen ›Melusine‹, in: Literaturwissenschaftliches Jb. 57 (2016), S. 61–86.
- Meyer, Matthias: Wilde Fee und handzahmer Herrscher? Ritterliche und herrscherliche Identitätsbildung in Konrads von Würzburg ›Partonopier und Meliur‹, in: Buschinger/Spiewok 1994, S. 109–124.
- Müller, Jan-Dirk: Melusine in Bern. Zum Problem der ›Verbürgerlichung‹ höfischer Epik im 15. Jahrhundert, in: Kaiser, Gert (Hrsg.): Literatur, Publikum, historischer Kontext, Bern [u. a.] 1977 (Beiträge zur älteren deutschen Literaturgeschichte 1), S. 29–77.
- Müller, Jan-Dirk: Kommentar [zur ›Melusine‹], in: Romane des 15. und 16. Jahrhunderts, nach den Erstdrucken mit sämtlichen Holzschnitten hrsg. von dems., Frankfurt a. M. 1990 (Bibliothek der Frühen Neuzeit 1), S. 1012–1087.
- Müller, Jan-Dirk: Höfische Kompromisse. Acht Kapitel zur höfischen Epik, Tübingen 2007.
- Mühlherr, Anna: ›Melusine‹ und ›Fortunatus‹. Verrätseltes und verweigerter Sinn, Tübingen 1993 (Fortuna Vitrea 10).
- Oberste, Jörg: Der ›Kreuzzug‹ gegen die Albigenser. Ketzerei und Machtpolitik im Mittelalter, Darmstadt 2003.
- Quast, Bruno: *Diß kommt von glückes zuovalle*. Entzauberung und Remythisierung in der ›Melusine‹ des Thüring von Ringoltingen, in: Friedrich/Quast 2004, S. 83–96.
- Quensel, Stephan: Ketzer, Kreuzzüge, Inquisition. Die Vernichtung der Katharer, Wiesbaden 2017.
- Rothmann, Michael: *Mirabilia vero dicimus, quae nostrae cognitioni non subiacent, etiam cum sint naturalia*. ›Wundergeschichten‹ zwischen Wissen und Unterhaltung. Der ›Liber de mirabilibus mundi‹ (›Otia Imperialia‹) des Gervasius von Tilbury, in: Heinzelmann, Martin [u. a.] (Hrsg.): Mirakel im Mittelalter. Konzeptionen, Erscheinungsformen, Deutungen, Stuttgart 2002 (Beiträge zur Hagiographie 3), S. 399–432.
- Schausten, Monika: Suche nach Identität. Das ›Eigene‹ und das ›Andere‹ in Romanen des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit, Köln [u. a.] 2006 (Kölner germanistische Studien N.F. 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: Spaltungsphantasmen. Erzählen von der ›gestörten Mahrtenehe‹, in: Haubrichs, Wolfgang [u. a.] (Hrsg.): Erzähltechnik und Erzählstrategien in der

- deutschen Literatur des Mittelalters. Saarbrücker Kolloquium 2002, Berlin 2004 (Wolfram-Studien 18), S. 233–262.
- Schulz, Armin: Schwieriges Erkennen. Personenidentifizierung in der mittelhochdeutschen Epik, Tübingen 2008 (MTU 135).
- Schulz, Armin: Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive, hrsg. von Manuel Braun [u. a.], Berlin/Boston 2012.
- Simon, Ralf: Einführung in die strukturalistische Poetik des höfischen Romans. Analysen zu deutschen Romanen der *matière de Bretagne*, Würzburg 1990 (Epistemata/Reihe Literaturwissenschaft 61).
- Smits, Joshua B.: *Walter Map and the matter of Britain*, Philadelphia 2017 (The Middle Ages series).
- Störmer-Caysa, Uta: *Melusines Kinder bei Thüring von Ringoltingen*, in: PBB 121 (1999), S. 239–261.
- Suerbaum, Almut: *St. Melusine? Minne, Mahrtehe und Mirakel im ›Ritter von Staufenberg‹*, in: Andersen, Elizabeth [u. a.] (Hrsg.): *Texttyp und Textproduktion in der deutschen Literatur des Mittelalters*, Berlin/New York 2005 (TMP 7), S. 331–345.
- Suerbaum, Almut: *Wissen als Macht. Figurendarstellung in Thürings von Ringoltingen ›Melusine‹*, in: Jappe, Lilith [u. a.] (Hrsg.): *Figurenwissen. Funktionen von Wissen bei der narrativen Figurendarstellung*, Berlin/Boston 2012 (linguae & litterae 8), S. 54–74.
- Wawer, Anne: *Tabuisierte Liebe. Mythische Erzählschemata in Konrads von Würzburg ›Partonopier und Meliur‹ und im ›Friedrich von Schwaben‹*, Köln [u. a.] 2000.

### **Anschrift der Autorin:**

Prof. Dr. Silvia Reuvekamp  
Westfälische Wilhelms-Universität  
Abteilung Literatur des Mittelalters  
Stein-Haus, Schlossplatz 34  
48143 Münster  
E-Mail: [reuekam@uni-muenster.de](mailto:reuekam@uni-muenster.de)



*Matthias Meyer*

## Widersprüchliche Figuren im ›Prosalancelot‹

### Überlegungen zu Interferenzen von romanhaftem und chronikalischem Erzählen

*Abstract.* Der Beitrag vergleicht unterschiedliche Arten von Widersprüchen in der Figurenzeichnung und geht dabei von der – mit Rückgriff auf David Lodge und James Phelan – begründeten Annahme aus, dass Widersprüche immer ein Erklärungs- und Aussagepotential haben, das genutzt werden muss und nicht vorschnell als mittelalterliche Eigenart kategorisiert werden sollte. Konkrete mittelalterliche Beispiele werden einer Wiener Prosachronik des späten 15. Jahrhunderts und dem ›Prosalancelot‹ entnommen und zur These geführt, dass Widersprüchlichkeit (auch) ein Zeichen für hochrangige Adlige sein kann, deren Verhalten sich einer Begründungsnotwendigkeit entzieht und die in fiktionalen Texten auch durch physische Besonderheiten gekennzeichnet werden.

Ausgehend von drei Beispielen soll in den folgenden Überlegungen der Frage nachgegangen werden, wie man mit widersprüchlichen Figuren interpretatorisch umgehen kann – und wie es für Widersprüchlichkeit in Figuren jeweils unterschiedliche Erklärungsmuster geben kann. Dabei werden die ersten beiden Beispiele kürzer besprochen, das Zentrum meiner Überlegungen bildet der ›Prosalancelot‹, der sicher einen Spezialfall darstellt, von dem aus aber doch, so meine ich, weitergehende Schlüsse zu ziehen wären. In allen drei Beispielen finden sich Widersprüche, sie liegen aber jeweils auf anderen Ebenen.

1. »Mr. Brown, or Green as he was sometimes called, was short, but tall with it. His fair-complexioned face was swarthy. As one of his friends remarked, ›Grey is a difficult man to pin down.« Das Beispiel, es stammt von David Lodge (1966, S. 63f.), habe ich nach James Phelan (1989, S. 1) zitiert; auf den Argumentationszusammenhang, in den das Beispiel von Phelan gestellt wurde, gehe ich unten kurz ein.

2. Ein Perchtoldsdorfer Richter, so berichtet die ›Österreichische Chronik der Jahre 1454–1467‹ für das Jahr 1463, hatte Albrecht VI., dem regierenden österreichischen Landesfürsten, hebräische Briefe zugeschickt, die er einem Juden abgenommen habe, in denen etliche hochrangige Wiener Bürger dazu angestiftet werden, Albrecht zu vergiften. Diese Briefe werden dem Rat der Stadt in Gegenwart Albrechts vorgelesen. Die Beschuldigten leugnen jede Kenntnis, Albrecht gibt sich staatsmännisch und lässt sie zwar inhaftieren, garantiert aber eine gründliche Untersuchung. Wichtig ist mir die (Selbst-)Darstellung Albrechts:

Darauf tett antwürt der fürst, er wár nicht ein pluet vergiesser und wolt an in kain géch begén, sunder er wolt sich pas in den sachen erkunden. Wúrd sich dann mit genúgsamer bewárung erfinden, das sy an den sachen schuld hieten und sólh úbel wolten an seinen genaden volfürt haben, er wolt sy darumb straffen als in zúgehórt, wenn im wér sein leben als lieb als in das ír. Darauf wúrdén die vorgenanten purger zehanden genomen in vénckhnúss und von einander gesundert. (›Österreichische Chronik‹, fol. 48<sup>va</sup>)<sup>1</sup>

In der Tat lässt Albrecht die Gefangenen frei. Allerdings stirbt er bald darauf, was der Chronist wie folgt kommentiert:

Darnach erstuenden vil red in dem gemainen volk in der statt Wienn, wie man seinen genaden hiett vergeben. Darauf er durch die ertzts beschawtt und judiciert ward, im wér vergeben, das sich darnach durch dieselben értzt verwundnet und wolten nicht mer offenlich [66<sup>va</sup>] davon reden. Aber ich fürcht laider, das got der almochtig uber den gros mútigen fürsten eins solichen snellen tods verhengt hab darumb, das er an den purgern das unschuldig pluet mer durch des zeitlichen gúts, dann von verschuldung wegen lies vergiessen. Das teglich

von dem erteich zu Gott umb rach uber in geschriren hatt, wann er hett vil durstiger Swaben an seinem hof, die all genügsamleich von im wolten gesatt sein. Und hielt ainen kóstlichen hof an vermúgen. (›Österreichische Chronik‹, fol. 66<sup>rbf.</sup>)

3. Schon auf der ersten Seite wird die wichtigste Figur des Textanfangs des ›Prosalancelot‹ mit folgender Beschreibung eingeführt: *Der Claudas was ein könig und was vil gut riechter und vil wise und was ein verreter* [...]. (›Lancelot und Ginover‹ I, 10,18f.)

#### **Ad 1.**

Das erste Beispiel könnte eine Art (post)moderner Kurzgeschichte sein. Die Hauptfigur kann – das war der Sinn des Beispiels, als es von David Lodge entwickelt wurde – auf keinen Fall mimetisch sein, sie sollte zeigen, dass literarische Figuren nur aus Worten bestehen und dass ihnen keinerlei Restriktionen auferlegt sind. Das ist, das hat James Phelan herausgestellt, falsch: denn einige Informationen über Mr. Brown etc. sind bereits nach den kurzen drei Sätzen des Beispiels nicht mehr widerspruchsfrei möglich. Wenn Mr. Brown etc. nun plötzlich eindeutig würde und sein proteisches Wesen verlöre, dann wäre das zumindest ein Ereignis, das interpretiert werden müsste. Das Beispiel zeigt, dass die Schilderung jeder literarischen Figur Restriktionen erzeugt, denen man in der Regel folgt; werden sie gebrochen, erzeugt das eine Zäsur, die interpretiert werden muss, und das gilt, allerdings als ein Spezialfall, auch für eine Figur, die nur aus Widersprüchen besteht. Auch sind ja etliche Interpretationen dieses kurzen Gebildes möglich.<sup>2</sup> An dem Beispiel ist mir noch wichtig, dass eine einfache Erklärung der Widersprüche der Figur (typisch postmodern z. B. oder einfach als Fehler der Erzählinstanz) zu kurz greift – oder zumindest: zu kurz greifen kann. Denn es ist – und das sollen dann, auch wenn sie auf anderen Ebenen liegen, die weiteren Beispiele zeigen – zu einfach, alle Formen von Widersprüchlichkeit einzig mit spezifisch historischen Bewusstseins-Zu- und -Umständen zu erklären.



**Ad 2.**

Die ›Österreichische Chronik der Jahre 1454–1467‹ ist ein Prosatext, der Ereignisse um den Zwist der Habsburger Brüder Albrecht VI. und Friedrich III. um die Herrschaft in Österreich aus Wiener und niederösterreichischer Perspektive behandelt und mit den ersten Erfolgen des Matthias Corvinus abbricht. Ich habe das Beispiel zitiert, weil hier auf einer ganz anderen Ebene ein Widerspruch auf engem Raum aufgebaut wird. Das erste Ereignis, die angebliche Verschwörung zur Vergiftung, wird für das Frühjahr des Jahres 1463 berichtet. Anfang Dezember desselben Jahres stirbt Albrecht, und es gibt die genannten Giftmordgerüchte. Da eine Chronik ja immer eine Erzählung ist, die auch nach narrativen Gesetzen geformt wird, ergeben sich hier mögliche Bezüge zu anderen Episoden: zum einen als Gegenbild zur ausführlichen Darstellung des angeblichen Giftmords an Ladislaus Postumus, der die erste große Passage der Chronik abschließt, zum andern aber zu der kurz vorher geschilderten Passage mit dem angeblichen Giftmordplan. Hier nun handelt sich der Chronist Widersprüchlichkeiten ein: Warum das Giftmordthema einerseits präludivieren, wenn man es andererseits emphatisch leugnet? Immerhin ist die Passage, die Albrechts Tod als Strafe Gottes interpretiert, die einzige, in der der Chronist ›ich‹ sagt,<sup>3</sup> also seine eigene Sicht der Dinge ausdrücklich in den Vordergrund stellt. Der Hinweis, dass das eben ein Ereignis ist, das stattgefunden hat und das erzählt werden muss, trägt nur begrenzt, denn es gibt in diesen extrem krisengeschüttelten Jahren mehr Ereignisse, als erzählt werden könnten, der Chronist hat ausgewählt. Warum er aber gerade dieses, in der finalen Äußerung zu Albrecht deutlich konterkarierte Ereignis aufnimmt, bleibt dunkel, wenn man vom Primat einer konsistenten Figur ausgeht. Vorher gab es bereits genug Szenen, die in das negative Bild Albrechts passen – warum also eine solche Ausnahme zulassen oder konstruieren?

Dies ist jedenfalls in der Chronik kein Einzelfall eines Widerspruchs durch Ereignisse, die über eine Person berichtet werden. So wird der Tod

von wichtigen Figuren – Albrecht ist da die auffällige Ausnahme – immer ausführlich und immer heroisch dargestellt. Ein Musterbeispiel ist der Tod des Wolfgang Holzer, eines umstrittenen Bürgermeisters, der sich einerseits gegen Friedrich III. mit Albrecht verbündet, andererseits gegen Albrecht intrigiert, indem er Söldner Friedrichs in die Stadt lässt. Der Plan fliegt auf, Holzer und einige Mitverschwörer werden zum Tode durch Vierteilen verurteilt und dann erst auf dem Schafott zum Tod durch Köpfen begnadigt. Die Chronik berichtet die Hinrichtung detailliert, mit den Abschiedsreden der Bürger. Nur bei Holzer bleibt die Begnadigung aus, er muss den schmach- und qualvollen Tod erleiden.

Als es nu kom an den purgermaister, der gedacht, man wúrd im auch das swert widergén lassen, do warf der zúchtiger vor im nyder ain prétt. Der purgermaister sprach: »Wie mainstu das?« Der zúchtiger antwúrt: »Herr, ir múst anders an.« Des erkom der purgermaister [54rb] und sprach: »Nu wais got wol das ich eins sólhen tods nicht verdient hab. Sol nu mein leib den vógelnn zetail werdenn, das sei damit, wenn Gott der herr ist heut achtg an dem heiligen kreútz unschuldiklich gestorben. Also wil ich heut auch durch seinen willen gerne sterben.« Und betzeugt vor meniklich, das er wolt sterben als ein frummer khristen. Und all die weil der zúchtiger mit im umb gie und in nu aufgehackt hett untz an das hertz, do hueb er auf das haupt und schaut an sein gewaid und rúefft unser frawn an gar iniklich, untz im die seel schied von seinem mund. Und ward getailt in vier tail, [...]. (›Österreichische Chronik‹, fol. 54<sup>ra</sup>f.)

Der Chronist – der gleich darauf in Bausch und Bogen Holzers Taten verurteilt – inszeniert also ein Gott wohlgefälliges Sterben, was einen deutlichen Widerspruch zur sonstigen Charakteristik der Figur erzeugt. Und wieder erscheint der Hinweis auf die Faktizität der Ereignisse problematisch, denn es gibt einen zweiten, genau gegenläufigen Bericht über die Hinrichtung, laut dem Holzer sagt, er hätte den Tod verdient.<sup>4</sup>

Keine der Personen, die ich genannt habe, ist in der Chronik das, was man im literarischen Text eine konsistente Figur nennen würde: Albrecht und Friedrich kommen zu diversen Friedensschlüssen, die alle relativ schnell wieder von ihnen gebrochen werden. Gleiches gilt für die Wiener Politiker.

Die Widersprüche, die sich ergeben, sind aber keine im engeren Sinne logischen Widersprüche, es sind Widersprüche, die sich durch die Auswahl des Erzählten ergeben. Im Einzelfall, innerhalb der jeweils enger oder weiter zu definierenden Szene, sind die Figuren konsistent. Der Chronist (der Erzähler) hätte also diese Widersprüche glätten können, wenn er gewollt hätte. Er hätte nicht erzählen müssen, dass Albrecht den angeblichen Mordkomploteuren gegenüber Gnade walten lassen. Als Erzähler eines Romans hätte er Albrecht vielleicht die Bürger töten lassen können, als Chronist hätte er die Geschichte einfach ignorieren können. Dem Negativcharakter Holzer hätte er einen letzten negativen Auftritt gönnen können – denn diese Version der Geschichte existiert ja ebenfalls. Aber auf solche Art von Konsistenz kommt es offenkundig nicht an. Vielleicht – das wäre ein Argument – ist eine gut erzählte und einprägsame Szene manchmal wichtiger; gut erzählt (jedenfalls auf dem Niveau der Chronik) ist der Tod Holzers – und ein guter Satz ist auch der, mit dem Albrecht seine gnädige Stimmung anklingen lässt. Dennoch, so scheint es mir, wird hier auch ein Prozess des Abwägens stattgefunden haben: Der Erzähler setzt dann zwar manchmal recht drastische Mittel ein (den Wechsel in die erste Person), um seine finale Perspektive auszudrücken, Mittel, die er nicht einsetzen müsste, wenn er einige Episoden einfach ausgelassen hätte. Er geht also, aus welchen Gründen auch immer, das ›Risiko‹ der Widersprüchlichkeit ein.

Eine letzte Anmerkung zur Chronik: Häufig werden in dem Text (der insgesamt oft recht langweilig ist) Artikel von Landtagen ausführlich zitiert; manchmal auch in gleicher Ausführlichkeit, durch welche ›Pendeldiplomatie‹ sie entstanden sind. Dann heißt es oft nur: *Daselbs aber gueter fleis getan ward, das paid herren und die von Wienn in ainikait wéren, des zu disem mal aber nicht gesein mocht, [...]*. (fol. 61<sup>va</sup>) Oder: *Wer aber solichen frid zepréch, der sol darumb von irer paider genaden nach lawtt des bemelten fürnemens gestraft und gepússt werden. Aber es ward nicht gehalten.* (fol. 78<sup>ra</sup>)

Hier wird einfach von außen lakonisch festgehalten, dass zwischen Anspruch und Ausführung ein fundamentaler Widerspruch besteht. Wem er zuzuordnen ist und wer deswegen ggf. als widersprüchliche Figur zu werten wäre, interessiert nicht. Eine Vereinbarung wird nicht gehalten, jemand legt gegen sie Widerspruch ein. Das ist etwas, das man als Chronist einfach nur zur Kenntnis nehmen kann; ob dahinter widersprüchliche Figuren oder eine unbekannte Rationalität stehen, muss oft offenbleiben.

**Ad 3.**

Was aber hat das alles mit dem ›Prosalancelot‹ zu tun? Ob die Eingangsbeschreibung von Claudas bereits einen Widerspruch enthält, kann man diskutieren. Sie enthält jedenfalls einen, wenn man das Wertesystem des vor dem ›Prosalancelot‹ mit König Artus verbundenen Artusversromans anlegt. *Wise* sein und ein Verräter schließen sich nach den ethischen Maßstäben des höfischen Romans aus. Doch selbst wenn man ihn hier noch nicht pointiert formuliert sieht, wird doch dieser Widerspruch sofort in eine Geschichte eingebettet, die Claudas – wie später andere Figuren, am prominentesten Phariens – in ein Geflecht von lehnsrechtlichen Verpflichtungen und Konflikten, die sich daraus ergeben, einordnet und in der widersprüchliches Verhalten jeweils neue Widersprüche erzeugt. Es sind hauptsächlich die lehnsrechtlichen Aspekte, die in den letzten Jahren, falls man sich in der Forschung ausführlicher mit dieser Episode beschäftigt hat, im Zentrum der Überlegungen standen. Dabei ging es vor allem um die Frage, ob eine bestimmte (typisch französische und im deutschsprachigen Bereich maximal linksrheinische) Ausprägung des Lehnswesens, nämlich die Ligesse, die Basis für diese Szenen abgibt. Dabei stellt sich dann auch die Frage, ob gerade der Anfang des ›Prosalancelot‹ ein Text ist, in dem aktuelle lehnsrechtliche Fragen verhandelt werden. Allerdings sind dabei die unterschiedlichen rechtlichen Entwicklungen in Frankreich und dem deutschsprachigen Bereich (und hier wieder die regionalen Unterschiede) zu berücksichtigen. Ursula Peters (2017, bes. S. 181–192) hat diese Thematik für den deutschen

›Prosalandelot‹ (auch in der Reaktion auf Hans-Joachim Ziegeler 2012) ausführlich behandelt und kommt zu einem eher nüchternen Fazit:

Allerdings orientieren sich diese Pflichtenkollisions-Kasus der verwickelten Claudas-Phariens-Handlung nicht unbedingt an historisch bezeugten lehnsrechtlichen Diffizilitäten der Beistandsverpflichtungen und den damit verbundenen Prozeduren der Vermeidung bzw. Lösung feudo-vasallitischer Konflikte und rufen demnach wohl auch nicht, und schon gar nicht in der deutschen Fassung, als zentralen Verständnisrahmen das ›Rechtsinstitut‹ der Ligesse mit seiner Systematik gesteigerter Treueverpflichtungen und ausdifferenzierter Vorbehaltsklauseln ab. (Peters 2017, S. 191)

Allgemein politisch als Realisation unterschiedlicher *êre*-Begriffe hatte bereits Judith Klinger (2001, S. 56–65) die Gegenüberstellung der beiden Höfe von Claudas und Artus interpretiert. Die folgende Lesart geht zwar auch von einer möglichen Anbindung dieser komplizierten Eingangsepisode an gesellschaftliche Vorstellungen aus, argumentiert aber stärker von der Figurencharakteristik her.

Claudas' Kampf gegen seinen Nachbarn, König Ban, ist eine Racheaktion gegen Artus, allerdings nicht gegen ihn persönlich, sondern eigentlich gegen Artus' toten Vater Uterpendragon, der Claudas' Länder verwüstet hatte. Da Claudas keinerlei Hass gegen König Ban hegt, würde er sofort mit dem Krieg aufhören, wenn sich Ban ihm unterwerfen und sein Land von Claudas statt von Artus als Lehen empfangen würde (vgl. ›Lancelot und Ginover‹ I, 16,25–32). Dies ist eine das Mittelalter hindurch gängige Praxis – die Chronik bezeichnet es als Verwüstung durch Huldigung, die oft mit Brandschatzen und Morden in einer Aufzählung genannt wird.<sup>5</sup> In der Realität der Chronik unterwirft man sich ihr meist – und dann muss nach Beendigung des Konflikts lange verhandelt werden, um ggf. den vorherigen Zustand wieder herzustellen. Im fiktionalen Text unterwirft sich Ban jedoch nicht – und nennt dafür zwei Gründe: 1. wäre es ein Vertragsbruch Artus gegenüber, und 2. traut er Claudas nicht zu, dass er diesen Deal wirklich einhält – zwei Argumente, die auf sehr unterschiedlichen Ebenen liegen. Im weiteren Handlungsverlauf, der sprachlich durch eine extrem hohe Präsenz des Wort-

feldes *verrat* gekennzeichnet ist, wird nun zuerst festgehalten, dass die letzte Ban verbliebene Burg nur durch Verrat einzunehmen ist, dass schließlich genau dieser Verrat funktioniert, weil Bans Truchsess sich von Claudas zu einem solchen überreden lässt, mit dem Versprechen, das Land später als Lehen zu erhalten. Der Truchsess überredet Ban, zu König Artus um Hilfe auszureiten, eine Hilfe, die Artus bereits einmal, weil in zu vielen Konflikten engagiert, abgelehnt hatte. Ban hofft dagegen, wenn nur er, seine Ehefrau, sein kleiner Sohn (Lancelot) und ein Diener am Artushof erscheinen, Mitleid auszulösen und ein Hilfsangebot zu provozieren (20,14–26). Der Verrat des Truchsessens wird jedoch von einem Ritter Bans mit Namen Banin zumindest vermutet, so dass der Plan der Eroberung der letzten Burg nur teilweise gelingt – Banin verschanzt sich mit Getreuen in einem Turm. Dies allerdings nur so lange, bis sie zu verhungern drohen, denn, so wird argumentiert, wenn die Alternative der Hungertod ist, kann man ehrenvoll aufgeben. Banin verhandelt, dass er nur aufgeben werde, wenn Claudas ihm eine Art Rechtsschutz gewährt, dass er sich ihm gegenüber als fairer Richter erweise. Claudas sichert ihm das zu und gibt nun, wie versprochen, dem Truchsess die Herrschaft über das eroberte Land Bonewig. Gegen den Truchsess wiederum klagt Banin, weil dieser seinen Herrn verraten habe, und fordert ein Kampfordal ein. Der Truchsess beschwört seine Treue Claudas gegenüber, doch der willigt in den Gerichtskampf ein (mit dem Argument, dass, wenn der Truchsess unschuldig sei, er sicher gewinnen werde, weil er doch gleich groß und stark wie Banin sei) – mit dem erwarteten Resultat, dass der Truchsess erschlagen wird. Banin erhält nun das Angebot, das wieder freie Lehen zu übernehmen und will dieses Angebot zunächst nur für so lange annehmen, wie er das Lehen haben möchte; er schlägt es aber gleich wieder aus, weil er als Lehnsmann von Claudas diesen nicht töten könne (38,15–24).

Die ganze Situation ist eine Verratskettenreaktion über mehrere Generationen, die die Schuldfrage obsolet werden lässt, weil sie in einen historisch potenziell infiniten Regress führt. Banin und Ban gehen hier scheinbar schuldlos daraus hervor – scheinbar, weil zumindest Ban sich nicht gegen

das Unrecht, das sein Lehnsherr ausgeübt hatte, stellte. Claudas aber bleibt widersprüchlich: Er siegt durch Verrat, doch er hasst Verräter; er erkennt den Wert Banins, er gerät in *zorn*, als dieser den Hof verlässt, weil er noch nie einen solch *getrúwen* Ritter gesehen habe (38,25–28).

Ähnliche Konstellationen wiederholen sich um die Kinder von Bans Bruder Bohort, Lionel und Bohort, nachdem auch dessen Land von Claudas erobert wurde. Sie werden ihrer Mutter weggenommen und von einem Ritter gefangen, der vom alten König Bohort zum Tode verurteilt wurde – eine Strafe, die durch Intervention der Königin umgewandelt wurde: Der vertriebene Ritter, wie er zunächst genannt wird, wird des Landes verwiesen und reüssiert nun bei Claudas, wo er auch eine schöne Frau heiratet. Nur wegen ihrer damaligen Intervention verspricht er der Königin, sie nicht zu verraten, zwingt sie aber dazu, die Kinder aufzugeben, und bringt sie in ein Kloster (die ganze Passage 52,1–56,29). Der Ritter erzieht heimlich die Kinder in der Hoffnung, dass sie das Land ihres Vaters übernehmen werden und er als derjenige, der ihnen dies ermöglicht, Vorteile haben wird. Gleichzeitig – mittlerweile haben wir auch den Namen des Ritters, Phariens, erfahren – verliebt sich Claudas in dessen Frau, was von Phariens entdeckt wird. Schließlich wird wiederum Phariens verraten, doch versucht sein Neffe, ihn aus der Anklage wegen Hochverrats herauszuwinden, da Phariens ja nie die Lehnsbindung an seinen alten Herrn (der ihn vertrieben hatte und der tot ist) aufgelöst habe (74,11–20). Ich breche diese Geschichte hier ab, die Ähnlichkeiten im Muster – es geht um Variationen der Frage, ob, wann und wie man Verpflichtungen priorisieren kann – sind deutlich. Dieses Muster führt aber z. B. dazu, dass Phariens, eine der positivsten Figuren des Romananfangs, eigentlich ein gerichtlich verurteilter Mörder ist. Dies ist vielleicht nicht im ›Prosalancelot‹, wie man schnell lernt, aber doch in der Logik des höfischen Romans um 1200 ein eklatanter Widerspruch. Ebenso verhält es sich auch bei einem König, der als weise und als Verräter bezeichnet wird, der nur durch Verrat siegt und diesen aktiv sucht, auch wenn er ihn technisch nicht selbst vollbringt, sondern nur vom Verrat anderer profitiert, der aber

Verrat hasst und *triuwe* liebt: Er ist eine auf der Basis der Versromanethik widersprüchliche Figur. Solche Widersprüche charakterisieren alle Handlungen des König Claudas, aber auch von Phariens (der nicht nur zwischen den Loyalitäten Bohort respektive dessen Kindern und Claudas gegenüber, sondern auch zwischen denen Claudas und seinem Neffen Lambegus gegenüber in einen Konflikt gerät, der immer wieder neu ausgehandelt werden muss). Dabei fallen häufig widersprüchliche Aussagen, die ich bereits früher als Anzeichen einer Ambivalenzen pointierenden Weltansicht interpretiert habe, die hier quasi programmatisch in einer Art epischem Prolog dem Text vorangestellt werden (Meyer 1995; vgl. auch Michel 2012). Mal ist Claudas ein Verräter, mal der beste König oder der beste König außer König Artus, dessen Status am Romananfang wiederum äußerst prekär ist, wie ja allgemein bekannt ist: Mal ist der junge König Artus ein schwacher König, der vor lauter Konflikten mit seinen nahen Vasallen seine fernen Vasallen nicht schützen kann. Der gleiche Artus ist ein Musterbeispiel von Freigebigkeit und führt einen so fantastischen Hof, dass König Claudas, der inkognito zu Artus gefahren ist, um herauszubekommen, ob er ihn besiegen könnte, um damit und danach die Weltherrschaft an sich zu reißen, so beeindruckt ist, dass er von diesen Plänen ablässt.

Diese Widersprüchlichkeiten äußern sich im Falle von Claudas auch in seinem Äußeren. Es gibt im Text eine umfangreiche *descriptio*, die sich geradezu als rhetorische Übung in impliziten Widersprüchlichkeiten lesen lässt. Zunächst scheint der Fall eindeutig: Groß, stark, mit langen schwarzen Augenbrauen und schwarzen Augen, kurzer und krummer Nase und, vor allem, rotem Bart scheint er eher mit negativen Attributen behaftet, wenn nicht schon fast ein Wut-Monster zu sein als ein möglicherweise weiser König. Doch dann folgen eine perfekte Schulter- und Brustpartie (dies wohl im bewussten Kontrast zu Lancelot, bei dem diese Partie zu groß geraten ist), und es heißt dementsprechend: *Syn syten waren beyde, gut und böse; er mynnet sere arm ritter die stolcz und kúne waren, und enwolt auch nit das úmmer rych man guot ritter were* (die Passage insgesamt ›Lancelot



und Ginover‹ I, 78,24–80,26, Zitat 78,33–80,1). Er liebt nur diejenigen Vasallen, die fern von ihm sind, aber niemand hat etwas davon, weil er zu geizig ist. Er steht gern früh auf (positiv), aber spielt kein Schach (negativ), er jagt gern, aber nur in Maßen (positiv), er gibt gern und guten Rat und Hilfe (positiv), aber wenn er keinen geben kann, verheimlicht er das (wohl negativ im Rahmen arthurischer Werte, wenn man an Kalogrenant denkt), er geht gern zur Kirche, tut aber den Armen wenig Gutes etc. Er hat nur einmal geliebt, weil Lieben zu anstrengend ist und Frauendienst zu permanentem Kampf führt, der aber ist seinem Herz zu anstrengend; gleichzeitig ist er im nächsten Satz ein perfekter Ritter, der eigentlich alle anderen Ritter im Kampf und im Turnier besiegt hat. Hier wird auch zum ersten Mal ausführlich ein zu Beginn des ›Prosalancelot‹ häufiger angewendetes Mittel verwendet: In einer längeren Rede kommt Claudas selbst zu Wort und beschreibt, wie anstrengend das für sein Herz wäre, wenn er lieben würde (80,15–26). Widersprüche werden also aus der Perspektive der Figur kommentiert und damit psychologisch erklärt. Ein ähnliches Verfahren gibt es, als Claudas auf dem Rückweg seines Besuchs bei König Artus, den er zusammen mit einem treuen Knappen inkognito durchgeführt hat, diesem gegenüber – obwohl er sich bereits zum Gegenteil entschlossen hat – behauptet, er wolle Artus angreifen. Der Knappe, eigentlich unverbrüchlich treu, stellt sich nun gegen Claudas, weil Artus der beste König sei und er Claudas vor einer Fehlentscheidung warnen möchte (die ganze lange Szene 88,24–100,7). Der benimmt sich eher wie Donald Trump und fordert unverbrüchliche Loyalität auch für die vermeintlichen Eroberungspläne – wider seinen eigenen Entschluss und wider besseres Wissen, weil er fasziniert von der Treue des Knappen ist, den er reizt: *Er ließ an mit syner rede als im vil zorn were, und dete im das sanfft und sprach zu im, als schier als er zu land kem, er deth yn ansprechen von verrettery die er dick gesprochen hett zu im.* (94,1–4)

In diese Haltung steigert er sich hinein und wäre beinahe nicht mehr herausgekommen. Er muss vor einem Eremiten und dessen Reliquien

schwören, dass das alles nicht ernst gewesen sei: *Du solt furware wißen: alles das ich herrezu gesprochen han und gethan das det ich alles zu spott, und han doch hüt gesehen die zytt. Ich wolt uber mer sin gewesen zu Kriechen off die rede das ichs mynen munt nie hett offgethan.* (98,3–6)

Man kann also das Verhalten von Claudas psychologisch erklären: Er ist fasziniert von der Treue des Knappen, und dann reitet ihn – so hätte Poe es genannt – *the imp of the perverse*,<sup>6</sup> und er verhält sich im Widerspruch zu seinem Inneren. Und auch von außen, das muss festgehalten werden, muss sein Verhalten komplett widersprüchlich wirken und bringt ihn deswegen in Gefahr: Der Knappe hätte ihn in einem Kampf, auf den die Situation zuläuft, entweder getötet oder hätte von Claudas ermordet werden müssen. In den weiteren Auseinandersetzungen zwischen Phariens und seinem Neffen Lambegus auf der einen und Claudas auf der anderen Seite finden sich immer wieder Sätze, in denen der Grundwiderspruch des Claudas – perfekter Ritter und treuloser Verräter – festgehalten wird. Mehrfach rettet ihn Phariens, weil er der beste Ritter ist. Und zitternd und seinen Tod erwartend geht Lambegus als Geisel zu Claudas und wird bestens empfangen (die letzte Szene 298,7–306,23; vgl. auch vorher die von Steinhoff in seiner Ausgabe mit ›Phariens im Konflikt der Bindungen‹ betitelte Passage.)

Phariens und Artus sind aus diesem Spiel der Widersprüche nicht ausgenommen. Und wenn Artus später im Text die ein oder andere Liebschaft hat (die natürlich als Gegenmodell die vorbildliche Treue von Lancelot und Ginover evoziert) und wenn er in der ›Mort Artu‹ keinerlei Gerechtigkeit mehr garantieren kann, ist er auch nicht frei von Widersprüchen, auch wenn es sich um deutlich mildere Beispiele handelt. Die Artus zugesprochenen Widersprüche kann man durchaus mit ihrer thematischen Funktion erklären: Artus muss am Anfang ein schlechter Herrscher sein, damit Eremiten auftreten können, die ihn warnen und belehren können, und am Schluss des Textes muss einfach der Untergang des Artusreiches stehen.

Bei Claudas ergeben sich solche thematischen Funktionen nicht in gleicher Deutlichkeit. Er ist aber ebenso widersprüchlich, erratisch und un-

berechenbar wie die Adligen in der ›Österreichischen Chronik‹. Der Chronik bleibt oft nur das resignative Statement, dass diese und jene Vereinbarung einmal mehr nicht eingehalten wurde. Es ist auffällig, dass der Erzähler des ›Prosalancelot‹ gerade in den Figuren Claudas und Phariens versucht, objektiv widersprüchliches Verhalten wenigstens streckenweise zu plausibilisieren. Dies geschieht zum einen – deswegen habe ich das Beispiel länger paraphrasiert – in einer Verkörperung: Ein Mensch mit einem solchen Körper wie Claudas kann nicht anders sein als widersprüchlich. Zum anderen aber denkt Claudas in einigen Passagen sehr rational über seine Entscheidungen nach – und dann werden uns diese Gedanken in ausführlichen Monologen präsentiert, so dass wir sie verfolgen können. Seine Überlegungen folgen dann entweder einer nachvollziehbaren Ratio, oder sein Verhalten wird psychologisiert, aber nicht im Sinne einer einsträngigen psychologischen Konsistenz (die auch nichts mit Psychologie zu tun hätte), sondern einer Laune zugeschrieben. Nach Außen aber – und oft genug auch für die Rezipienten – bleibt er eine widersprüchliche Figur.

Es ist natürlich klar, dass das, was ich über die Beschreibung von Claudas gesagt habe, *mutatis mutandis* auch für Lancelot gilt. Denn der ist, das hält der Text ja ausdrücklich fest, von perfektem Äußeren (zumindest, wenn er nicht in Zorn gerät, dann verkehrt es sich ins Dämonische, wie die dann rotglühenden Augen beweisen), nur ist, so sagen alle bis auf Ginover, seine Brust zu groß, weil sie sein großes (liebesfähiges) Herz beherbergt. Auch hier wird ein Grundwiderspruch der Figur in ihre Gestalt gelegt (vgl. ›Lancelot und Ginover‹ I, 104,1–106,15; vgl. auch Hornung 2012, S. 96–102). Der Unterschied zwischen Lancelot und Claudas ist nicht nur der zwischen Haupt- und Nebenfigur, sondern der, dass in Claudas diese Widersprüche nicht diskutiert werden, sie werden nur inszeniert. Lancelots Ausagieren seiner Widersprüche bildet das Thema des ganzen Zyklus, Claudas dagegen bleibt schlicht eine widersprüchliche Figur. Das aber ist etwas, was er mit den Adligen der Chronik gemein hat. Gleiches gilt in unterschiedlichem Maße auch für König Artus und andere Könige im ›Prosalancelot‹.

Es sind – dies ist auffällig – gerade die Herrscherfiguren in einigen literarischen Texten, die solche Widersprüche zeigen. Dies gilt für Kaiser Otto im ›Herzog Ernst‹ ebenso wie für König Marke im ›Tristan‹ und für Kaiser Otto im ›Heinrich von Kempten‹ – alles Herrscher mit Konsistenzproblemen (und Marke bei Beroul und Otto im ›Heinrich von Kempten‹ sind auch physisch markiert: Marke durch Eselsohren wie König Midas und Kaiser Otto durch seinen roten Bart; es ist ja auch kein Wunder, dass der Text in mittelalterlichen Textzeugen meist eine Überschrift trägt, die auf diesen Bart hinweist).

Mir stellt sich nun die Frage: Ist das ein weiteres Beispiel dafür, dass in der Chronik in der Darstellung der Herrscher ein literarisches Muster greift – und für die Persistenz solcher Muster gibt es viele Beispiele in der Chronik –, ein Muster allerdings, das vielleicht nicht so deutlich ist wie andere, leichter erkennbare heldenepische Muster wie der heroische Tod? Oder ist es nicht vielleicht so, dass die ambivalenten und erratisch agierenden literarischen Herrscherfiguren, an denen sich die Forschung oft relativ umständlich abgearbeitet hat (oder die, wie im Falle des ›Prosalancelot‹, größtenteils ignoriert werden), einfach einer Erkenntnis aus dem Umgang mit politischen Situationen folgen, die, von außen betrachtet, eben erratisches Verhalten zeigen; der ausgezeichnet informierte Chronist der ›Österreichischen Chronik‹ muss vergleichsweise häufig nur die erratisch-widersprüchliche Oberfläche beschreiben. Dass Höfe Orte der Intrige und Gegenintrige sind, wissen ›Tristan‹ und ›Prosalancelot‹ und auch spätere Texte wie der ›Friedrich von Schwaben‹ (dessen Held auch eine widersprüchliche Figur ist) – und in diese Welt gehören eben auch Entscheidungen, die realiter oder vermeintlich arbiträr getroffen werden, Entscheidungen, die das Leben aller beeinflussen, die aber *prima vista* zumindest für Außenstehende nicht rational nachvollziehbar sind. In fiktionalen Texten wird dann – meist jedenfalls – diesen Entscheidungen entgegengearbeitet, oder es wird zumindest ein positives Gegenbild aufgebaut, oder sie werden in mehr oder weniger erfolgreichen Versuchen psychologisiert; dies wird in der Chronik unter-

lassen. Aber auch das Verhalten von Claudas wird nicht immer psychologisiert, sondern einfach nur hingestellt, wie auch das von Kaiser Otto oder, je nach Fassung, das von Marke. Vielleicht ist aber der Grund dafür ganz einfach: Für die Rezipienten des ›Prosalancelot‹ ebenso wie für den Chronisten ist es möglicherweise selbstverständlich, dass man gerade bei Figuren aus dem Hochadel weniger erklären muss, als viele heutige Interpreten das tun – weil nämlich die Texte doch erst einmal genau das nahelegen: Willkür und widersprüchliches Verhalten sind zentrale Elemente (oder Insignien?) von Herrschaft und als solche nicht weiter erklärungsbedürftig (und rationalisierbar). Wie man auch in der aktuellen Politik immer wieder sieht.

## Anmerkungen

- 1 Die Folioangaben beziehen sich auf die Handschrift Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2908, die Leithandschrift der zitierten Edition, die von Alexander Hödlmoser im Rahmen seiner demnächst abgeschlossenen Dissertation erstellt und im FWF-Projekt zu Edition, Übersetzung und Kommentierung der ›Österreichischen Chronik der Jahre 1454–1467‹ überprüft wurde. Da der Editionstext noch nicht mit einer fixen Seitenzählung versehen ist, wird zur Überprüfbarkeit die Folierung der Wiener Handschrift, die auch in der Edition zu finden sein wird, angegeben. Die durch den FWF geförderte Neu-Edition samt Übersetzung und Kommentar wird spätestens 2021 erscheinen; am Projekt beteiligt waren Alexander Hödlmoser, Christina Jackel, Matthias Meyer, Stephan Müller.
- 2 Phelan zählt einige Interpretationen auf, die wiederum seine Arbeit deutlich einer bestimmten Zeit und Situation zuweisen – was im übrigen jede(n) Interpreten/in darauf hinweisen sollte, wie zeitgebunden die eigenen Interpretationen sind; vgl. Phelan 1989, S. 2: »it is a comment on the way the times require us to perform multiple social roles; it is a response to all those male poems about the inconstancy of women, suggesting that men are fickle through and through; it is a paean to the complexity of even the most ordinary individual.«
- 3 Für diesen Hinweis danke ich Alexander Hödlmoser.
- 4 So in Michel Beheims ›Buch von den Wienern‹, 258,7–30. Die meisten Berichte über dieses Ereignis nennen sowieso nur das Faktum des Vierteilens ohne weitere

Details, so auch der von Theodor von Karajan herausgegebene Augenzeugenbericht (›Verlauffung zu Wyenn‹, S. 22). Vgl. auch Oppl 1995, S. 192f. Es gibt für einen Chronisten schlicht keinen Grund für diese Art der Darstellung, es ist eine Entscheidung eines Erzählers.

- 5 Die erste Belegstelle dieser häufigen Formulierung bereits ›Österreichische Chronik‹, fol. 11<sup>rb</sup>: *Den sendlichen tod haben beklagt mit haissen zehernn sein getrew untertan armm und reich, edl und unedel in dem lannd zw Osterreich und nemlich in der stat ze Wienn, wenn nach seinem tod das lannd ze Osterreich mit nam, raub, prannt und huldigung nahent an allen endten also ist beschediget und verbúgst warden, das vor nye erhórt ist warden, als hernach davon geschriben ist.* – Auch literarisch ist das Motiv belegt: Der ›Daniel vom blühenden Tal‹ des Stricker nimmt es als Ausgangsmotiv für den Roman: König Matur will auf diese Weise das Artusreich unterwerfen.
- 6 Edgar Allen Poes Geschichte ›The Imp of the Perverse‹ erschien zuerst Juli 1845 in Graham’s Magazine, die Bezeichnung ist im Englischen zu einer konventionalisierten Metapher für Verhalten gegen jegliche Vernunftgründe, einfach um etwas Sinnloses zu tun, geworden.

## Literaturverzeichnis

### Handschriften

Chronicon Austriae germanicum a. 1454–1467, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2908. (Digitalisat [online](#))

### Primärliteratur

- Lancelot und Ginover I. Prosalancelot I. Nach der Heidelberger Handschrift Cod. Pal. germ. 147, hrsg. von Reinhold Kluge, ergänzt durch die Handschrift Ms. allem. 8017–8020 der Bibliothèque de l’Arsenal Paris. Übers., komm. und hrsg. von Hans-Hugo Steinhoff (Bibliothek des Mittelalters 14), Frankfurt a. M. 1995.
- Lancelot und Ginover II. Prosalancelot II. Nach der Heidelberger Handschrift Cod. Pal. germ. 147, hrsg. von Reinhold Kluge, ergänzt durch die Handschrift Ms. allem. 8017–8020 der Bibliothèque de l’Arsenal Paris. Übers., komm. und hrsg. von Hans-Hugo Steinhoff (Bibliothek des Mittelalters 15), Frankfurt a. M. 1995.
- Michel Beheims Buch von den Wienern 1462–1465, hrsg. von Theodor Georg von Karajan, Wien 1843.

- Österreichische Chronik der Jahre 1454–1467, hrsg. von Alexander Hödlmoser, Diss. Wien [noch nicht gedruckt].
- ›Verlauffung zu Wyenn, in der Karwochen geschehen‹. 1463, in: Kleinere Quellen zur Geschichte Österreichs, hrsg. von Theodor Georg von Karajan, Wien 1859, S. 11–22.

### **Sekundärliteratur**

- Hornung, Annabelle: Queere Ritter: Geschlecht und Begehren in den Gralromanen des Mittelalters, Bielefeld 2012.
- Klinger, Judith: Der mißratene Ritter. Konzeptionen von Identität im ›Prosa-Lancelot‹, München 2001 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 26).
- Meyer, Matthias: König und Verräter. Ambivalenzen, Fatalismus und Fatalität im mittelhochdeutschen ›Prosa-Lancelot‹, in: Buschinger, Danielle [u. a.] (Hrsg.): Lancelot – Lanzelet. Hier et aujourd'hui, Greifswald 1995 (Festschrift Alexandre Micha; WODAN. Recherches en littérature médiévale 51), S. 285–300.
- Michel, Servane: L'impossible identité narrative de Claudas, l'admirable méchant du ›Lancelot en prose‹, in: Questes 24 (2012), S. 96–111.
- Opll, Ferdinand: Nachrichten aus dem mittelalterlichen Wien. Zeitgenossen berichten, Wien [u. a.] 1995.
- Peters, Ursula: Die Ligesse als Problemfeld romanisch-deutscher Literaturbeziehungen im 12. und 13. Jahrhundert, in: Frühmittelalterliche Studien 51 (2017), S. 141–192.
- Phelan, James: Reading People, Reading Plots. Character, Progression, and the Interpretation of Narrative, Chicago/London 1989.
- Ziegeler, Hans-Joachim: Norm und Narration. Profilierung und Problematisierung des Feudalsystems in der Anfangssequenz des Lancelot-Prosaromans – eine Skizze, in: Brüggem, Elke [u. a.] (Hrsg.): Text und Normativität im deutschen Mittelalter. XX. Anglo-German Colloquium, Berlin/Boston 2012, S. 169–197.

### **Anschrift des Autors:**

Prof. Dr. Matthias Meyer  
Universität Wien  
Institut für Germanistik  
Universitätsring 1  
A-1010 Wien  
E-Mail: [matthias.meyer@univie.ac.at](mailto:matthias.meyer@univie.ac.at)

*Lina Herz*

## Trotziger König, treuer Wilder, guter Krimineller

### Überlegungen zur paradoxen Figuration im Prosaroman ›Königin Sibille‹

*Abstract.* Der Prosaroman ›Königin Sibille‹ nimmt nicht nur aufgrund seines Umfangs und der so ganz anderen narrativen Struktur im Textzyklus der Saarbrücker Prosaepen der Elisabeth von Nassau-Saarbrücken eine Sonderstellung ein, sondern auch aufgrund der widersprüchlichen Haupt- und Nebenfiguren. Diese sind zwar stets motivisch mit der Erzählwelt der Chanson de geste verbunden, unterlaufen diese aber vor allem durch eine fast systematisch zu beschreibende Gegenläufigkeit zur Tradition. Inwiefern diese Widersprüche der Figuren, durch die stets diskrepante und geradezu aberwitzige Figuren(verbünde) entstehen, die gesamte Erzählung strukturieren, nimmt der vorliegende Beitrag ebenso in den Blick wie die Frage, was das mit einer Erzählung macht, in der das Auflösen von Figurenwidersprüchen eben gerade nicht zum guten Ausgang der Geschichte gehört.

Beim Prosaroman ›Königin Sibille‹ handelt es sich um eine deutschsprachige Adaptation der in der französischen Heldenepik verhafteten Vorlage ›Chanson de la Reine Sebille‹.<sup>1</sup> Sie fand zwar auch Eingang ins Spanische (dazu Finet-van-der-Schaaf 1993), Italienische (dazu Raynaud 1978) und Niederländische (dazu Besamusca 1992; Finet-van-der-Schaaf 1993), ist im deutschen Sprachraum allerdings nur unikal in der Hamburg/Wolfenbütteler-Handschriftengruppe (um 1455) überliefert und – anders als die übrigen der Elisabeth von Nassau-Saarbrücken zugeschriebenen und in



Saarbrücken versammelten Prosaepen ›Herzog Herpin‹, ›Loher und Maller‹ und ›Huge Scheppel‹ – nie gedruckt worden. Allerdings lässt sich der deutsche Text auf keine der genannten europäischen Fassungen der Sibillen-Geschichte zurückführen, die fragmentarisch erhaltene französische Fassung der ›Reine Sebile‹ kann allenfalls als stoffliche Referenz gelten (dazu Tiemann 1977; Suard 2016; Bastert/von Bloh 2018, S. XV). Im Vergleich dazu sind die Abhängigkeiten zwischen ›Herzog Herpin‹ und seiner Vorlage ›Lion de Bourges‹, zwischen ›Loher und Maller‹ und den Fragmenten des ›Lohier et Mallert‹ sowie zwischen ›Huge Scheppel‹ und ›Hugues Capet‹ durchaus enger, d. h. es ist von einer gewissen Eigenständigkeit der deutschen ›Sibille‹-Fassung auszugehen und so vor allem von einem Erzählwillen im Hinblick auf eben diese bisweilen recht krude, sperrige Geschichte. So wird auf inhaltlicher, aber auch auf struktureller Ebene schnell deutlich werden, warum Jan-Dirk Müller, wohl nicht ohne Grund, den bislang nur vereinzelt beforschten Prosaroman als »ein Spätwerk kombinatorischer Phantasie des 13. Jahrhunderts« bezeichnet, in dem »der Fundus spektakulärer Erzählmotive bedenkenlos geplündert« werde (Müller 1993, S. 30). So nämlich setzt sich eine Geschichte zusammen, die auf dem Narrativ der zu Unrecht verstoßenen Ehefrau fußt, wenn Karl der Große auf die Einflüsterungen falscher Ratgeber hört und seine schwangere Frau nach einem vermeintlich begangenen Ehebruch mit einem verräterischen Zwerg vom Hof vertreibt. Für Sibille, die unterwegs den Lilienthronerben Ludwig gebären wird, beginnt eine Odyssee durch verschiedene Länder und mit einem sich ständig vergrößernden, sehr illustren Reisetross, der ihr zur letztendlichen Wiederaufnahme am Karlsruhof verhelfen wird. Parallel dazu wird noch eine Nebenhandlung am Karlsruhof erzählt, in der von einem gerichtlichen Zweikampf zwischen dem Verräter und Sibille-Verfolger Markair und einem Windhund berichtet wird.

Auch in ihrer unmittelbaren textlichen Umgebung ist ›Königin Sibille‹ ein Sonderfall; zumindest sticht sie heraus, insofern diese Erzählung eben gerade nicht wie ›Herzog Herpin‹, ›Loher und Maller‹ und ›Huge Scheppel‹

eine *Chanson d'aventures* erzählt, sondern stofflich dem *Cycle du roi* folgt, einem anderen, tendenziell früheren Register französischer Chanson de geste-Handlungen (Bastert/von Bloh 2018, S. XVIII). Gleichwohl gilt für ›Sibille‹, was auch für die übrigen Saarbrücker Texte im Hinblick auf Form und Gehalt gilt: Sie alle setzen französische Versvorlagen in Prosa um und spielen inhaltlich Variationen der immer gleichen Thematik um Verrat, Verleumdung, Vertreibung und Rückkehr der Unschuldigen durch. Diese thematischen Überschneidungsfelder erwecken den »Eindruck einer gewissermaßen programmatischen Wahl« (Haug 2002, S. 482; vgl. zum zyklischen Erzählen der Prosaepen vor allem Besamusca [u. a.] 1994; von Bloh 2002a; Bastert 2010; Bastert/von Bloh 2018, S. 381–391). Zu diesen kommen in der ›Königin Sibille‹ weitere bekannte Erzählmotive wie das des treu ergebenden Hundes, das des grobschlächtigen, aber gutmütigen Helfers sowie das des hilfsbereiten, aber listigen Zauberers hinzu; zudem finden sich über die Einblendung der Merlin-Figur auch intertextuelle Verweise zum Artusstoff, was den Text eben zu besagtem Fundus von Spektakelmotiven macht, die aber handlungstechnisch eher ungelenkt zusammenfinden.

Möglicherweise liegt darin auch der Grund für die bislang nur vereinzelt erfolgte wissenschaftliche Beschäftigung mit ›Königin Sibille‹. Auch wenn mittlerweile einige Arbeiten zu den Saarbrücker Epen insgesamt vorliegen, bleibt die ›Sibille‹ darin stets randständig. So ist sie immer derjenige Text, der schon strukturell völlig anders funktioniert, dementsprechend nur bedingt vergleichend herangezogen werden kann und daher nie wirklich den Fokus bildet (Liepe 1920; Thomas 1971; Burchert 1987; Gaebel 2002; von Bloh 2002a; Bastert 2010). Mittlerweile liegt eine Handvoll Beiträge vor, die beispielsweise nach Gender- oder Raumaspekten fragen (Gaebel 1999; Morgan 2001; Stiller 2001; von Bloh 2002b; Klug 2009; Bennewitz 2013a; Bennewitz 2013b); zudem stand die Windhund-Episode zuletzt häufiger im Fokus (Subrenat 1993; Collomp 2000; Classen 2007; Hüe 2010; Suard 2016; Bennewitz 2017; Herz 2017).

Die großen Fragen, die dieser Text aufzuwerfen vermag, werden so immer nur teilweise beantwortet. Einzelne Versuche, dies zu tun, also ›Königin Sibille‹ in ihrem eigenwilligen Plot, in ihrem besonderen Überlieferungsstand und -zusammenhang und in ihrem literarischen Wert zu analysieren, führen zu tendenziell recht unterschiedlichen Interpretationsangeboten. Walter Haugs Beitrag zur ›Sibille‹ kommt dabei fast einer Apologie gleich: So habe ›Sibille‹ doch einen deutlich wichtigeren Platz in der Literaturgeschichte verdient, wenn er in seiner Analyse aufzeigt, dass hier zwei Gattungen in ihren Strukturen miteinander konkurrieren, nämlich Artusroman und Chanson de geste, wenn über deren Konventionen der Umgang mit Gut und Böse ausgehandelt werde (Haug 2002). Ingrid Bennewitz (2013a; 2013b) erkennt den Kernpunkt der Erzählung ebenfalls im Sich-Abarbeiten am Bösen, allerdings im Hinblick auf die Legitimation von Dynastie gegen alle Widerstände – denn dies lasse sich auch für die anderen Saarbrücker Texte aufzeigen (dazu beispielsweise Herz 2017). Auch Silke Winst (2019) versucht, ›Sibille‹ vor allem vor dem Hintergrund ihrer europäischen Tradition und ihrer Überlieferungsgemeinschaft zu verstehen. So organisiere das Erzählmuster der zu Unrecht verstoßenen Ehefrau zwar den Handlungsablauf, der Fokus der Erzählung liege aber auf den politischen Handlungsmöglichkeiten und Strategien der Allianzbildung – was ihn thematisch wiederum sehr eng an ›Herzog Herpin‹, ›Loher und Maller‹ und ›Huge Scheppel‹ anbindet (Winst 2019).

All diese Ansätze haben gemein, den literarischen Eigenwert der Sibillengeschichte und ihren berechtigten Sitz im Saarbrücker Zyklus herauszustellen. Das sind alles richtige und wichtige Argumente, und sie lösen überzeugend die ›zu grell/zu grob/zu niveaulos‹ Wertungen ab, die die Chansons de geste des 13. Jahrhunderts in der Literaturgeschichte vor dem *cultural turn* häufig erfahren haben, aber es bleibt in jedem Fall auch festzuhalten, dass die deutsche Umsetzung des Sibillen-Stoffs – abseits aller Wertung – vermutlich keine breite Rezeption erfahren hat, bedenkt man den Überlieferungsstand. Gerade in Anbetracht dessen, dass alle sie

in der Handschrift umgebenden Texte schnell in teilweise hohen Auflagen und über viele Jahrzehnte gedruckt werden und sich gleichzeitig andere Erzählungen, wie Schondochs ›Königin von Frankreich‹ oder Hans von Bühels ›Königstochter von Frankreich‹ – jeweils sehr ähnliche Geschichten nach dem Muster der zu Unrecht verstoßenen Ehefrau –, hoher Beliebtheit erfreuen, ist ›Sibille‹ kein durchschlagender Rezeptionserfolg beschieden.

Haug (2002, S. 485) geht davon aus, dass Schondoch sich stärker durchsetzen konnte, weil er glatter, gefälliger und prägnanter erzähle, was vielleicht auch auf Hans von Bühels Versroman der ›Königstochter‹ zutreffen mag. Ein anderer Erklärungsversuch wäre, dass die ›Königstochter von Frankreich‹ als quasi Konkurrenzerzählung vor allem deswegen größere Verbreitung zu finden scheint, weil hier über die Geschichte einer verstoßenen Ehefrau der Auslöser des 100jährigen Kriegs erzählt wird. Sehr häufig wird dieser Text zusammen mit ›Huge Scheppel‹ (bzw. ›Hug Schapler‹, wie der Protagonist im Druck heißt) gedruckt (Hagby 2016; Hagby 2017). Dass im Zusammenhang mit ›Hug Schapler‹ also nicht ›Sibille‹ überliefert ist, sondern die ›Königstochter‹, lässt darauf schließen, dass hier wohl eher die historische Dimension dieser Texte als Übergangserzählung(en) von den Karolingern zu den Kapetingern und dann zum 100jährigen Krieg extrapoliert wird als vielleicht der poetische, literarisch-fiktionale Ausdruck der Texte (Herz 2019).

Auffällig bleibt ›Sibille‹ sowohl inhaltlich als auch überlieferungs- und rezeptionshistorisch in jedem Fall, und denkt man all dies zusammen, liegt auch die Annahme nicht mehr fern, gerade ›Sibille‹ sei ein eingepasster Brückentext, der erzählzeit- und plotmäßig die Verbindung von ›Herzog Herpin‹ zu ›Loher und Maller‹ deutlich herauszustellen vermag, also – wenn man so will – als bloßer Steigbügelhalter dient in einem Zyklus von Texten, um die es eigentlich gehen soll und die sich gattungs- und motivgeschichtlich viel näher stehen als die dort stets herausfallende ›Sibille‹. Während im ›Herzog Herpin‹ Karl der Große nur einige Male ins Geschehen eingreift, wird seine Geschichte erst in ›Königin Sibille‹ auserzählt.

Die Verbannung und Rückgewinnung Sibilles leitet über die Jugend des gemeinsamen Sohnes Ludwig dann insofern in ›Loher und Maller‹ über, als dort Ludwigs Leben und sein Tod entworfen werden. Seine Tochter Marie heiratet im finalen Text ›Huge Scheppel‹ den gleichnamigen Helden und macht so einen Bürgerlichen zum französischen König, wodurch die karolingische Zäsur den Abschluss des Zyklus bildet (Bastert/von Bloh 2018, S. 388f.). Es zeigt sich, dass die vier Saarbrücker Texte, die nur ein einziges Mal gemeinsam überliefert sind, vor allem im Hinblick auf die Figuren ›Königin Sibille‹ brauchen, um als Zyklus zu funktionieren. So ist ›Sibille‹ wohl nicht ohne Grund im Saarbrücker Zyklus derjenige Text, der im Verhältnis zu seinem geringen Umfang sehr viele direkte und indirekte Verweise auf die umgebenden Epen beinhaltet, ein vernetzender Text also. Während ›Herzog Herpin‹ bei einem textlichen Umfang von 172 Blättern der Handschrift nur einen einzigen zyklischen Verweis enthält, sind es beim ähnlich langen ›Loher und Maller‹ (143 Blätter) immerhin fünf. Der deutlich kürzere ›Huge Scheppel‹ (57 Blätter) enthält drei zyklische Verweise, die vergleichsweise kurze ›Königin Sibille‹ (19 Blätter) aber allein fünf.

Dass sie sich als Einzelerzählung nicht durchzusetzen scheint, hat dabei wohl weniger mit Qualitäten der Erzählung oder literarischem Wert zu tun (es gibt stilistisch und poetisch kaum Unterschiede zu den anderen Saarbrücker Epen), möglicherweise aber mit den Figuren.

Gerade die männlichen Figuren um die einzige Frauenfigur sind stets zerrissen und widersprüchlich angelegt und halten dadurch permanent die Schieflage der Situation und wohl auch der Erzählung insgesamt präsent: der topisch sture und verbrämte Karl, der eigentlich seine Frau wiederhaben möchte, dies aber nur unwillig tun wird, der sich treu um Sibille sorgende, aber bis zuletzt immer wieder wilde Waldmann Warakir oder der helfende und mit magischen Fähigkeiten, die er für Gutes einsetzt, ausgestattete Grymmener, seines Zeichens ständig aktiver professioneller Dieb. Es wird zu überprüfen sein, inwiefern die Widersprüche der Figuren die gesamte Erzählung strukturieren, denn dass das Auflösen dieser Wider-

sprüchlichkeiten eben gerade nicht zum guten Ausgang der Geschichte gehört, mag nur eine besondere Facette des paradoxen Erzählens in der ›Königin Sibille‹ sein.

Karl der Große wirbt erfolgreich um Sibille, die Königstochter von Konstantinopel. Nach der Hochzeit wird die schemagerecht sofort schwangere Sibille Opfer einer Intrige: Da sie den bössartigen Zwerg Syweron als Liebhaber abgewiesen hat, legt er sich heimlich zu ihr, und sie werden in dieser Situation von Karl gefunden. Blind vor Wut will Karl beide verbrennen; auf Bitten seiner hohen Räte wandelt er das Urteil gegen Sibille in Verbannung um; der Zwerg stirbt ohne vorheriges Schuldbekenntnis im Feuer. Sibille verlässt, begleitet vom Gefolgsmann Abrye und dessen Windhund als Geleitschutz, den Hof, wird aber von Markair, einem verräterischen Rat am Karlshof (von denen gibt es ja bekanntermaßen einige), verfolgt. Markair will Sibille vergewaltigen, Abrye verteidigt sie, und sie kann entkommen, während Abrye im Kampf stirbt. Sibille trifft im Wald auf den topisch grobschlächtigen und als hässlich geschilderten Waldmann Warakir, der – nach der Erkenntnis, dass es sich um die Königin handelt – sogleich seine Familie verlässt, um Sibille nach Konstantinopel zu begleiten und dort die Unterstützung ihres Vaters zu erhalten. Unterdessen hat Abryes Windhund lange bei seinem toten Herrn getrauert; dann läuft er zurück zum Karlshof und greift Markair an. Nachdem der Hund Karl zur Leiche Abryes geführt hat, wird ein gerichtlicher Zweikampf zwischen Markair und dem Windhund anberaumt, den Markair verliert; am Galgen bekennt er die Tötung Abryes und Sibilles Unschuld. Auch der Windhund stirbt – allerdings vor Trauer um seinen Herrn.

Sibille und Warakir sind derweil in Ungarn angekommen; dort wird Sibilles Sohn mit dem Königssignum des roten Kreuzes auf der Schulter geboren. Der König von Ungarn wird Ludwigs Taufpate und nimmt sich seiner Ausbildung an; die ›Kleinfamilie‹ bleibt für zehn Jahre, bevor sie weiter gen Konstantinopel zieht. In einem Wald töten Ludwig und Warakir Angreifer; sie verschonen einzig Grymmener, der ihnen fortan als Dieb

seine Dienste erweist und mitzieht. Kurz darauf treffen die Reisenden auf einen Einsiedler, der sich als Sibilles Onkel entpuppt und seine Klausen verlässt, um sich dem Tross anzuschließen. Erst jetzt erfährt Ludwig von seiner wahren Herkunft und dass nicht Warakir sein Vater ist. In Rom schließt sich – um die Gruppe noch bunter zu machen – der Papst an, nachdem er die Geschichte Sibilles gehört hat und auch er ihr wieder zu Stand und Recht verhelfen will.

In Konstantinopel kommen also eine Königin, der französische Thronfolger, ein waldmännischer Ziehvater, ein krimineller Versorger, ein ehemaliger Klausner und der Papst an. Dort wird ein Heer gerüstet und Frankreich mit Krieg überzogen. Erst nach einigem Hin und Her zwischen den gegnerischen Parteien (beispielsweise übertölpelt Warakir Karl, wird gefangen genommen, aber von Grymmener wieder befreit) wird Sibille wieder von Karl aufgenommen, und es kommt zur Versöhnung; auch Warakir wird zu seiner Familie zurückkehren.

Auffallend ist nun, dass mit Ausnahme des durchweg bösen Zwerges Syweron und der Verräterfigur Markair alle weiteren Figuren in ihrer Anlage uneindeutig sind. Als Beispiele könnte man nicht zuletzt die Protagonistin selbst heranziehen; im Fokus dieser Analyse sollen jedoch die drei genannten Figuren stehen, die die ›Schieflage‹ der Erzählung besonders deutlich werden lassen.

Da wäre zunächst der trotzige König Karl der Große. Dessen ambigue Anlage entspricht der *Chanson de geste*-Tradition; er ist dort zwar auch strahlende Herrscherfigur, aber vor allem unschlüssig, launenhaft, immer zu gutgläubig und sehr beeinflussbar (Bastert 2004; Herweg 2012). Dass der Karlsentwurf in der ›Sibille‹ bei aller schemagerechten Topik widersprüchlich ist, wird dadurch deutlich gemacht, dass sein Verhalten ziel-sicher immer das Gegenteil bildet zur allgemeinen Wahrnehmung am Hofe. Die Kommentare der Hofgesellschaft machen das Offensichtliche noch offensichtlicher, was den Kontrast zum königlichen Handeln stets noch widersprüchlicher macht. Ein Beispiel: Wenn der hässliche Zwerg nach

Paris kommt, wird er sehr ausführlich als abscheulich beschrieben, und es entspinnt sich folgende Handlung:

[...] Er hatte ouch grosse, hesselich vnd breyde füsse. Man mochte keyn heßlicher mensch erdacht han. Alle, die yne an gesehen, die meynten, es were der duffel. Als der twerch intrad in den pallas, da sprach er: »Got, der von eyner reynen megde geboren wart, der wolle den konnig vnd die konnigynne vnd die ritterschaft alle behüden!« »Ffrünt, bis myr wilküm!«, sprach der konnig. »Ich bin fro, das dü her zü myr komen byst.« (»Königin Sibille«, S. 3)

Während der gesamte Hof sogleich den rechten Eindruck vom Ankömmling hat, lädt der König ihn an seinen Tisch. Auch in der Folge wird Karl immer konsequent gegen das Richtige, das Rechtmäßige entscheiden und stets dem schlechten Rat von Verrätern folgen. Wie konsequent diese Anlage der Karlfigur ist, zeigt sich an den zwei Textstellen, an denen er plotbedingt richtig handeln muss: zunächst, wenn es um die Entscheidung geht, Sibille nicht unmittelbar zu töten, und als zweites, wenn es um ihre Wiederaufnahme am Hofe geht. [*Ich enweijs nit, weß gedencken* (S. 9f.) / *ich enweyß nit, was ich dün sal!* (S. 52)] sind Karls Repliken, wenn es darum geht, rechtmäßig zu entscheiden. Es bedarf der Fürsprache guter Räte und des Papstes, bis er letztlich das Gute bestimmen und für das Richtige eintreten kann. Die chronisch paradoxe Reaktion des Königs steht dabei interessanterweise nie im Widerspruch zu vermittelten Gefühlen. Liebesschmerz, Enttäuschung über Betrug oder ähnlich Erwartbares (in den weiteren Chansons de geste-Epen in Vergleichsstellen stets *in extenso* dargelegt) werden hier gar nicht erst thematisiert. Auch wenn die Figur affektgesteuert emotional reagiert – Karl wird beispielsweise wütend, wenn er den Zwerg in Sibilles Bett entdeckt –, bleiben Informationen über Beziehungsemotionen konsequent eine Leerstelle. Besonders deutlich wird das bei Sibilles Wiederaufnahme am Hof, die ebenso einem juristischen Akt wie einer Versöhnung gleichkommt: *Der konnig hub sie widder uff vnd slug den mantel vmb sye vnd kusete vnd halsete sie dicke vnd viel.* (S. 52)



Wenn also die sonst normbildende Instanz des Königs nicht den Handlungsrahmen sichert, in dem agiert wird, sondern selbst widersprüchlich ist, werden dadurch schon handlungslogisch begründet figurale Gegenentwürfe benötigt, die für richtiges Handeln und Mustergültigkeit stehen. Umso interessanter ist, dass genau diese ebenso widersprüchlich sind, jedoch klar an das vielleicht einzige konkrete Erzählziel der Handlung gebunden werden.

Wie stark die weiteren Figuren nämlich als Gegenfiguren zu Karl und vollständig auf das Ziel der Rehabilitation Sibilles hin inszeniert werden, zeigen Warakir, der treue Wilde, und Grymmener, der gute Kriminelle. Dass ihre grundständige Anlage schon paradox ist, liegt zunächst an den Figurenfolien des Chanson de geste-Kosmos, an denen sie orientiert sind, die freilich in der Kürze ihrer Darstellung – hier sei nochmal an die erzählzeitliche Kürze des Textes erinnert, der kaum Raum für Ausführungen bietet – und in der Vielzahl an Motiven, die zusätzlich an diese Figuren angelagert werden, kaum noch nachvollziehbar sind.

Schon die Beschreibung Warakirs zeigt auch im äußeren Erscheinungsbild der Figur seine Zerrissenheit. So heißt es, der *Gebure* sei ein *gross ungeschaffen man* (S. 14) mit einem weißen und einem schwarzen Auge, zudem trägt er nur an einem Fuß einen Schuh. Wie das zeichenhaft Ambigue seines Äußeren seine Handlungen bestimmt, zeigt sich gleich, nachdem er im Wald auf Sibille trifft. Zunächst will er sich beim Anblick der schönen Frau mit ihr *ergetzen* (ebd.); doch als er in ihr die Königin Frankreichs erkennt, verlässt er gleich seine Familie, um sich vollständig in ihren Dienst zu stellen (von Bloh 2002a, S. 228). Aber auch wenn Warakir ab diesem Zeitpunkt auf der einen Seite uneingeschränkt loyal zu Sibille und später zu seinem Ziehsohn Ludwig stehen wird, bleibt er auf der anderen Seite die sich stets an seinem Äußeren, am ›Wilden‹ zu bemessende Figur. So will Warakir als Pilger verkleidet Sibille helfen, indem er bei der Rückkehr nach Paris bei Karl vorspricht. Er gibt sich als Pferdekennner aus und verspricht, Karls wildes Pferd zu zähmen. Als ihm dieses gebracht wird, schwingt er

sich auf, droht dem König mit Krieg, wenn er nicht zur Vernunft komme und Sibille wieder aufnehme, und reitet davon. Das Wilde bricht sich hier Bahn; Warakir stiehlt Karls Pferd und wird dafür ins Gefängnis gesteckt. Auch hier läge nun erzählerisches Potenzial, die Geschichte gut aufzulösen: In der Chanson de geste-Tradition stünden nun überraschendes Erkennen, Dank für den Schutz der Ehefrau sowie Begnadigung und Versöhnung an. Nichts von diesem merkwürdigen Pferdediebstahl wird indes aufgelöst, denn Warakir wird heimlich von Grymmener befreit, und erst ganz am Schluss verlangt Ludwig seinem leiblichen Vater die Begnadigung seines Ziehvaters ab.

Betrachtet man diese Episode vor dem Hintergrund der Erzählwelt der Chansons de geste, ist sie eigentlich hochkomplex angelegt, weil hier Erzählmotive aufgerufen werden wie der falsche Pilger (Großbröhmer 2017, S. 259–261; Schmutge 1988) oder der verräterische Pferdedieb, die hier aber weder in ihrem Narrativ noch in ihrer Anwendung auf genau diese Figur verstehbar werden, sondern vielmehr verunklarenden Effekt haben, so dass eine weitere widersprüchliche Figur stehen bleibt. Auf diese Weise scheinen immer wieder Erzählpotenziale auf, die aber in Anbetracht der Kürze des Textes nie auserzählt werden und dementsprechend in ihrer Reihung nicht kohärenzstiftend sind, sondern tendenziell eher Gegenteiliges bewirken.

Auch Grymmener bleibt wie Karl und Warakir bis zum Schluss widersprüchlich. Grymmener, Teil einer Räuberbande, wird von Warakir und Ludwig verschont, weil er ihnen seine fragwürdigen Dienste anbietet: Zum einen ist er ein Dieb, und zum anderen hat er magische Fähigkeiten, die ihn Menschen in Schlaf versetzen und jedes Schloss öffnen lassen. Grymmener wird zum Versorger der Gruppe und wird Warakir durch seine magischen Fähigkeiten später aus der Gefangenschaft befreien – also ein Dieb, der sich für Gutes einsetzt. Für den Handlungsverlauf ist er eine nur bedingt zentrale Figur, möglicherweise hauptsächlich installiert, weil Grymmener im Folgeepos ›Loher und Maller‹ zur wichtigen Helferfigur Ludwigs avanciert

und das hier schon vorbereitet wird.<sup>2</sup> Dieser voreingestellte Figurenwiderspruch wird jedoch nochmals gedreht, wenn von Grymmener eine stark von der Haupthandlung entfernte und durch ihre erzählzeitliche Länge irritierende Episode erzählt wird. So wird hier sehr ausführlich und schwankhaft geschildert, wie der als Bettler verkleidete Grymmener zunächst das Haus eines bösen Schultheiß ausraubt und diesen am folgenden Tag sogar noch vor der erleichterten, weil aus der drangsalierenden Hand des Schultheiß befreiten Gemeinde verspottet. Auf dem Rückweg nimmt er jedoch einem armen Mann seinen Esel ab und lässt ihn ohnmächtig zurück (S. 35f.), wodurch das Motiv vom Dieb, der Böse bestiehlt, um für die Guten zu sorgen, wiederum gebrochen wird. Zugespitzt gesagt, wird in Grymmener topischer Widerspruch widersprüchlich.

Gerade im Hinblick auf Warakir und Grymmener wird deutlich, dass das Universalziel der Sibille-Helferfiguren so direktional bzw. teleologisch unstrittig ist, dass sie regelrechte »Symbolfiguren für den Übergangsprozeß« (Haug 2002, S. 488) zwischen Hof und Exil, Exil und Hof werden. Diese einzige Figurenprämisse trägt dann nicht mehr zu kohärenter Geschichte und linearem Plot bei, vielmehr mäandert der Handlungsverlauf durch mehr oder weniger zusammenhanglose Episoden und Szenenwechsel. So wie der eigenwillige Reisetross durch Europa irrlichtert, wird auch die Geschichte erzählt. Wie stark dies von den paradoxen Figurenhandlungen abhängig ist, zeigt sich bis in die Randfiguren, die zwar als Handlungsträger unterminiert bleiben, aber dennoch diese Tendenz des regelmäßig Gegenläufigen, d. h. dass immer genau das passiert, was weniger zu erwarten ist, vollständig unterstützen:

Da wäre die Nebenfigur Emmerich von Nerbon, guter Rat und fester Bestandteil der Figuren um Karl in den späten Chansons de geste, der nur in wenigen Zeilen der Sibillen-Geschichte auftritt. Sein Bataillon wird von Ludwig auf dem Feldzug von Konstantinopel nach Paris angegriffen. Schemagerecht und der Chanson de geste-Tradition folgend würden sich Scharmützel, ggf. Belagerung und Gefangennahme, ggf. eine sich anbahnende

Liebesgeschichte zwischen Herrschertochter und Belagerer sowie familiäres oder freundschaftlich-verbündetes Erkennen der Gegner anschließen. All das wird suspendiert, das narrative Angebot in keiner Dimension ausgeschöpft. Stattdessen hört Emmerich Ludwig zu, glaubt ihm sofort, dass er der Königssohn ist, ist hochofrenet über den Prinzen und verspricht ihm sogleich seine Tochter Wyßblume (S. 38). Das, was nach der eigentlichen Erzähltradition folgen würde, wird zugunsten einer unaufgeregten politischen Lösung und des zyklischen Verweises auf Ludwig und Wyßblume als Herrscherpaar im ›Loher und Maller‹ nicht auserzählt. Eine weitere Funktion im Handlungsverlauf nimmt diese Episode sonst nicht ein, sie macht aber etwas Zentrales für das widersprüchliche Agieren der Figuren deutlich. Über das genaue Gegenteil des Erwartbaren, ob nun Erzählmotiv oder Gattungstradition, wird mit solchen figurativen Minimaleinblendungen erzählt, um was es eigentlich geht: die alternativlose Wiederherstellung von Stand und Recht im Hinblick auf Sibilles Unschuld.

Vergleichbares kann auch für die weiteren Nebenfiguren, die zum Kernpersonal der *Chanson d'aventures* gehören, aufgezeigt werden. Da wäre beispielsweise Nymo von Bayern. Der traditionsgemäß gute und kluge Berater Karls, der sich schon für Sibilles Überleben eingesetzt hatte, ist im Fall des Windhundes wiederum die Stimme der Vernunft: Während Karl schon wieder auf die falschen Verräter hören will, entlarvt er den wahren Mörder und erzählt die Merlinparabel über wahre Freundschaft (S. 21f.). In dieser geht es um einen König, der Merlins Weisheit überprüfen will, indem er ihm aufträgt, mit seiner größten Freude, seinem treuesten Freund und seinem größten Feind zurückzukommen. Merlin kehrt mit Kind, Frau und Hund zurück und erzählt, dass sein Sohn sein Augenstern und seine Frau sein Feind sei, während sich der Hund als sein treuester Freund entpuppt. Dann aber empfiehlt Nymo einen Stellvertretergerichtskampf zwischen Mensch und Hund (von Bloh 2002a, S. 381–384). Der naheliegende Schluss aus dem Vorausgegangenen, nämlich dass man dem Hund als treuestem Freund des Menschen – und habe man ihn noch so schlecht behandelt – in

seiner übermäßigen Treue stets vertrauen kann und so bereits den Verräter stellen könnte, wird zugunsten der juristischen Alternative preisgeben. Dass hier zwei gängige Motive, also Exempelerzählung und Stellvertretergerichtskampf, in der Nymo-Figur kollidieren, macht seine Figur insofern paradox, als nicht Erwartbares geschieht und die Nymo von Beyern-Schablone des raisonhaften, politisch versierten Berater Karls hier geradezu konterkariert, zumindest aber ambig wird.

Was ist nun das Verbindende aller figureninduzierten Widersprüchlichkeiten? Es sind gerade die Widersprüche, die stets zum Guten, wohl aber vor allem zum Rechtmäßigen führen, dem über allem stehenden Ziel der Rehabilitierung der Königin. Dies scheint sich zu bestätigen, wenn man – gleichsam als Gegenprobe – darauf schaut, welche Figuren nicht diesen aufgezeigten Mustern der zuverlässig paradoxen Reaktion folgen. Abseits der schon genannten genuin bösen Figuren Syweron und Markair sind es genau die Figuren, die qua familiärer Verbindung (Sibilles Vater und Sohn) oder religiöser Aufgabe (Papst) genau dieses Recht ohnehin permanent als Handlungsziel verfolgen und einfordern.

Es zeigt sich, dass das Paradoxe der Figuren dabei auf allen Textebenen – ob nun in Erzählmotiven und Gattungstraditionen oder symbolisch im Hinblick auf kulturelle Topoi wie Liebe, Dynastie, Recht und Religion – den Handlungsverlauf bestimmt. So wird zugunsten dieser Figuren der Plot vernachlässigt; es scheint fast, als würden die Figuren, nicht die Geschichte erzählt. Lineare Handlungslogik steht einer Figurenlogik gegenüber, die in Beziehungs- bzw. Kommunikationsreaktionen in den einzelnen Episoden mit den handelnden Figuren funktioniert, aber als Gesamtnarrativ nicht mehr: Kollage statt Kontinuität (Haug 1989, S. 201). All das Widersprüchliche der Figurenanlage in der ›Sibille‹ ist natürlich nur vor dem Hintergrund der Chanson de geste-Erzählwelt und bei genauer Kenntnis der traditionellen Rollen und Funktionen von Figuren in den anderen Texten verstehbar und kann nur dann als Irritationsmoment wahrgenommen werden.

Auch vor dieser Fokussierung auf die Figurenebene ist immer wieder darauf hingewiesen worden, wie stark dieses kollagenhafte Erzählverfahren von Widersprüchlichkeiten durchzogen ist. Walter Haug (1989, S. 200) sieht in diesen Widersprüchen die Erzählmotivation des Textes insgesamt, die anstelle von Problementfaltungen in stärker linear erzählten Texten hier eine alternative Ästhetik anbietet. Wenn der noch jungen deutschen Prosa so der Widerspruch als eigenständiges narratives Programm eingeschrieben wird, würde man diesen Texten aber eine Autonomie und Selbstreferentialität zubilligen, die aufgrund der so starken Beeinflussung durch Erzählmotive sowie Gattungs-, Traditions- und Figureninterferenzen wohl nur bedingt zutrifft. Darauf, dass genau dort, wo das Vergnügen am Erzählen möglichst ausgefallener Geschichten auf das Bewältigen konkreter zeitgenössischer Denkmuster, altbekannter Vorlagen und narrativer Selbstverständlichkeiten trifft, aber eine Schnittmenge liegt, hat bereits Ute von Bloh (2002a, S. 257) verwiesen: also Problementfaltung nicht statt, sondern gerade durch Widersprüche.

Wie stark das auf ›Königin Sibille‹ zutrifft, sollte deutlich geworden sein. In dem Moment, wo der Hof als feste Bezugsgröße eines jeden höfischen Epos selbst das Problem verursacht und Karl als Stabilisator wegfällt und zum Antagonisten wird, gerät auch in der Folge jede Figur ins Wanken, jede Handlungssequenz wird zur Gegenerzählung, bis das eigentlich allgemeingültige Recht wiederhergestellt ist. Das ist kein modernes künstlerisches Figurenexperiment, der Widerspruch wird hier nicht ästhetisch überformt, vielmehr ist er erzählerische Konsequenz eines Stoffes, der in der Dichte seiner Motive und Chanson de geste-Interferenzen bei gleichzeitiger Kürze der Erzählung insgesamt nur bedingt eingelöst werden kann. Francois Suard hat für die französischen Fragmente der ›Reine Sebile‹ sogar angeregt, man solle die Geschichte als solche vergessen, wie es offensichtlich auch die Zeitgenossen getan haben, und sich nur die interessanten Einzelepisoden wie beispielsweise die Hundeepisode anschauen (Suard 2016, S. 141). Man könnte aber zumindest für die deutsche ›Sibille‹ festhalten, dass konstant

widersprüchliche Figurenhandlungen permanent auf die Schiefelage des ubiquitären Problems der Gesamthandlung hinweisen und dass dies dann nicht zuletzt in dazu passender Erzählstruktur, nämlich mehr irritierend als erklärend, mehr nicht-motiviert episodenhaft als kohärent, reflektiert wird. Inwieweit das, was die deutsche Sibillen-Geschichte am Ende vor allem komisch und humorig wirken lässt, programmatisch ist, wird nicht zu entscheiden sein.

Dass es aber nicht zuletzt wiederum die Figuren sind, über die die Aberwitzigkeit der erzählten Ereignisse transportiert wird, kann ein deutlicher Hinweis sein. Während Sibille Warakir an allen Stationen ihrer Reise selbstverständlich als ihren Ehemann ausgibt und Ludwig lange in dem Glauben gelassen wird, Warakir sei sein leiblicher Vater, wird genau an diesen Stellen Warakirs Hässlichkeitsbeschreibung im Text aktualisiert, sodass trotz aller Harmonie zwischen dem vermeintlichen Paar allein die Physis betont und so präsent gehalten wird, dass die beiden nicht zueinander gehören.

Aber Warakir, der was gar ein vngeschaffen man. Er hatt einen bart, der ginge yme herabe bitz an synen nabel. Syn beyn waren gar kromp vnd sin füsse zu male knollicht. Er hait eyn groß hare, das was krüse vnd swartze vnd daruff eynen swartzen filtz hüt. Als Ludewich gesach, das sich Warakir also bereyt, da want er sich vmb vnd begonde sere zü lachen. (»Königin Sibille«, S. 29)

Ludwigs Lachen kann hier kaum als Aus- oder Verlachen verstanden werden; die innige Beziehung zwischen Ziehvater und Sohn, wie sie bis zum Schluss, dann schon wieder am Karlshof (S. 50), besteht, bleibt unverändert gut. »Das Lachen ist hier Ausdruck einer Positivität, die quer zu aller vorgeprägter Ordnung steht und sich unreflektiert des wirklich Guten und des wirklich Bösen gewiss ist.« (Haug 2002, S. 489). Denn inwieweit hier die Erkenntnis eines heranwachsenden jungen Mannes zumindest aufkeimt, dass er, der von einer schönen adeligen Frau geboren und von einem König ausgebildet wurde, nicht der leibliche Sohn eines Warakir sein kann, wird

nicht thematisiert. Auch wenn Ludwigs Lachen, das einzige Lachen im gesamten Text, das Gute bekräftigt, führt es die Absurdität der Gemengelage deutlich vor, denn in dieser Situation bleibt es vollständig funktionslos. Gleichzeitig wird mit diesem Lachen das Zusammenfinden eines sehr besonderen Sibille-Rehabilitationskommandos eingeleitet. »Man kann Spaß machen, man kann lachen, weil man sich gegenüber den Widersprüchen an der Oberfläche stets eine letzte Sicherheit bewahrt« (Haug 2002, S. 489). So scheint es fast, als lache der Text am Ende selbst.

## Anmerkungen

- 1 Die ›Chanson de la Reine Sibille‹ ist nur fragmentarisch erhalten und stammt vermutlich aus dem 14. Jahrhundert, basierend auf der Chanson de geste ›Macaire‹ aus dem 12. Jahrhundert, ausführlich dazu zuletzt Winst 2019.
- 2 Inwieweit in dieser Figur aber auch Seiten des reisenden Narren, des Vaganten wie vollausgeprägt bei ›Eulenspiegel‹ und ›Simplicissimus‹ aufscheinen, in denen sich Schelmenhaftigkeit und (Buch-)Gelehrsamkeit vereinen, könnte zumindest in einen weiteren Horizont, abseits der Chanson de geste-Adaptation, gestellt werden. Erzählstrukturell spräche insofern dafür, dass die Schelmenromane episodisch nur lose verbunden erzählen und ebenso wie ihre Protagonisten im Leben herumschweifen. »Lose Leute, lose Texte. [...] [D]as Vagante [hat] sowohl anthropologische als auch poetologische Funktion.« (Wesche 2019, S. 20f.).

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

Königin Sibille – Hugué Scheppel. Editionen, Kommentare und Erschließungen, hrsg. von Bernd Bastert/Ute von Bloh, Berlin 2018 (Texte des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit 57) [zitierte Ausgabe].

### Sekundärliteratur

Bastert, Bernd: *der Cristenheyt als nütz als kein czelffbott*. Karl der Große in der deutschen erzählenden Literatur des Mittelalters, in: Ders. (Hrsg.): Karl der



- Große in den europäischen Literaturen des Mittelalters. Konstruktion eines Mythos, Tübingen 2004, S. 127–147.
- Bastert, Bernd: Helden als Heilige. Chanson de geste-Rezeption im deutschsprachigen Raum, Tübingen [u. a.] 2010 (Bibliotheca Germanica 54).
- Bastert, Bernd/von Bloh, Ute: Einleitung, in: Königin Sibille. Huge Scheppel. Editionen, Kommentare und Erschließungen, hrsg. von dens., Berlin 2018 (Texte des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit 57), S. IX–XXXI.
- Bastert, Bernd/Hartmann, Sieglinde (Hrsg.): Deutsch-Romanischer Literatur- und Kulturtransfer in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Bilanz und Perspektiven, Wiesbaden 2019 (Jb. der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft 22)
- Bennewitz, Ingrid [2013a]: Fragile Macht. Inszenierungen weiblicher Herrschaft und Erbfolge in der deutschen Literatur der Frühen Neuzeit, in: Le Berre, Aline [u. a.] (Hrsg.): *Le pouvoir au féminin. Spielräume weiblicher Macht. Identités, représentations et stéréotypes dans l'espace germanique*, Limoges 2013 (Collection Espaces humains 19), S. 99–109.
- Bennewitz, Ingrid [2013b]: *Ir sollen die sachen bilicher verwyßen überm nyfftelin*. Familienbeziehungen und Generationskonflikte in den Romanen Elisabeths von Nassau-Saarbrücken, in: Haubrichs/Oster 2013, S. 271–281.
- Bennewitz, Ingrid: Ein Hund, ein Sohn, eine Frau. Ziemlich beste Freunde und Feinde, in: Kasten, Ingrid/Auteri, Laura (Hrsg.): *Transkulturalität und Translation. Deutsche Literatur des Mittelalters im europäischen Kontext*, Berlin/Boston 2017, S. 253–262.
- Besamusca, Bart: Willem Vorsterman's Sibilla. The Dutch Story of Charlemagne's Repudiated Wife, in: Angeli, Giovanna/Formisano, Luciano (Hrsg.): *L'imaginaire Courtois et son Double*, Napoli 1992 (Pubblicazioni Dell'Università degli Studi di Salerno Sezioni Atti, Convegni, Miscellanee 35), S. 245–254.
- Besamusca, Bart [u. a.] (Hrsg.): *Cyclification. The Development of Narrative Cycles in the Chansons de geste and the Arthurian Romances*, Amsterdam [u. a.] 1994 (Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen. Verhandelingen, Afd. Letterkunde, Nieuwe Reeks 159).
- von Bloh, Ute [2002a]: Ausgerenkte Ordnung. Vier Prosaepen aus dem Umkreis der Gräfin Elisabeth von Nassau-Saarbrücken: ›Herzog Herpin‹, ›Loher und Maller‹, ›Huge Scheppel‹, ›Königin Sibille‹, Tübingen 2002 (MTU 119).
- von Bloh, Ute [2002b]: Gefährliche Maskeraden. Das Spiel mit der Status- und Geschlechtsidentität (›Herzog Herpin‹, ›Königin Sibille‹, ›Loher und Maller‹, ›Huge Scheppel‹), in: Haubrichs/Herrmann 2002, S. 495–515.
- Burchert, Bernhard: Die Anfänge des Prosaromans in Deutschland. Die Prosaerzählungen Elisabeths von Nassau-Saarbrücken, Frankfurt a. M. [u. a.] 1987 (Europäische Hochschulschriften I/962).

- Classen, Albrecht: The Dog in German Courtly Literature. The Mystical, the Magical, and the Loyal Animal, in: Hartmann, Sieglinde (Hrsg.): Fauna and Flora in the Middle Ages. Studies of the Medieval Environment and its Impact on the Human Mind, Frankfurt a. M. 2007 (Beihefte zur Mediävistik 8), S. 67–86.
- Collomp, Denis: *Mucho leal es el amo del can, esto oy poua*. A propos du chien d'Auberi dans ›Le Roman de La Reine Sibille‹, in: Dufournet, Jean (Hrsg.): Si a parlé par moult ruiste vertu. Mélanges offerts à Jean Subrenat, Paris 2000, S. 135–146.
- Finet-van-der-Schaaf, Baukje: Le Roman en prose néerlandais de la reine Sibille et son modele espagnol: La hystoria de la Reyna Sebilla, in: Proceedings of the Twelfth International Conference of the Société de Rencesvals, 4.–11. August 1991, Edinburgh 1993, S. 31–43.
- Gabel, Ulrike: Weibliche Krieger: Crossdressing in deutschen Chanson-de-geste-Adaptationen des 15. und 16. Jahrhunderts, in: Hartmann, Sieglinde/Müller, Ulrich (Hrsg.): Beiträge der internationalen Mediävistenkongresse in Kalamazoo (USA) und Leeds (GB) 1996-1998, Wiesbaden 1999 (Jb. der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft 11), S. 363–382.
- Gabel, Ulrike: Chansons de geste in Deutschland. Tradition und Destruktion in Elisabeths von Nassau-Saarbrücken Prosaadaptationen, Diss. FU Berlin 2002 (online: <http://www.diss.fu-berlin.de/2002/8/gabel>).
- Großbröhmer, Maren: Erzählen von den Heiden. Annäherungen an das Andere in den Chanson de geste-Adaptationen ›Loher und Maller‹ und ›Herzog Herpin‹, Berlin 2017 (Philologische Studien und Quellen 261).
- Hagby, Maryvonne: *history* oder *hübsches lesen*? Beobachtungen zu den Straßburger Drucken der ›Königstochter von Frankreich‹ und des ›Hug Schapler‹ im Jahr 1500, in: Cieslik, Karin [u. a.] (Hrsg.): Materialität und Formation. Studien zum Buchdruck des 15. bis 17. Jahrhunderts, Bremen 2016 (Festschrift Monika Unzeitig; Presse und Geschichte 102), S. 39–60.
- Hagby, Maryvonne: ›Die Königstochter von Frankreich‹ des Hans von Bühel. Untersuchung und Edition nach dem Straßburger Druck von 1500, Münster 2017 (Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit 20).
- Haubrichs, Wolfgang/Herrmann, Hans-Walter (Hrsg.): Zwischen Deutschland und Frankreich. Elisabeth von Lothringen, Gräfin von Nassau-Saarbrücken, St. Ingbert 2002 (Veröffentlichungen der Kommission für Saarländische Landesgeschichte und Volksforschung 34).
- Haubrichs, Wolfgang/Oster, Patricia (Hrsg.): Zwischen Herrschaft und Kunst. Fürstliche und adlige Frauen im Zeitalter Elisabeths von Nassau-Saarbrücken (14. –16. Jahrhundert), Saarbrücken 2013 (Veröffentlichungen der Kommission für Saarländische Landesgeschichte und Volksforschung 44).

- Haug, Walter: Huge Scheppel - der sexbesessene Metzger auf dem Lilienthron. Mit einem kleinen Organon einer alternativen Ästhetik für das spätere Mittelalter, in: Heinzle, Joachim [u. a.] (Hrsg.): Chansons de geste in Deutschland. Schweinfurter Kolloquium 1988, Berlin 1989 (Wolfram-Studien 11), S. 185–205.
- Haug, Walter: Die ›Königin Sibille‹ der Elisabeth von Nassau-Saarbrücken und das Problem des Bösen im postarthurischen Roman, in: Haubrichs/Herrmann 2002, S. 477–494.
- Herweg, Mathias: *Sô wurdet ir nie Karels sun*. Metamorphosen eines Herrscherbildes, in: Friede, Susanne/Kullmann, Dorothea (Hrsg.): Das Potenzial des Epos. Die altfranzösische Chanson de geste im europäischen Kontext, Heidelberg 2012 (GRM Beiheft 44), S. 97–126.
- Herz, Lina. Der Hund. Der beste aller Freunde. Von Menschen und Hunden in mittelalterlicher Literatur, in: Klinger, Judith/Kraß, Andreas (Hrsg.): Tiere. Begleiter des Menschen in der Literatur des Mittelalters, Köln [u. a.] 2017, S. 77–87.
- Herz, Lina: Übersetzen, Überliefern, Übertragen. Zur Rezeption der französischen Heldenepik in den Saarbrücker Prosaepen, in: Bastert/Hartmann 2019, S. 82–97.
- Hüe, Denis: Un chien dans le cycle du Roi. Le lévite d'Aubei et les enjeux symboliques du pouvoi dans l'imaginaire caolingien, in: Ders. (Hrsg.): Rémanences. Mémoire de la forme dans la littérature médiévale, Paris 2010 (Essais sur le Moyen Âge 45), S. 249–267.
- Klug, Gabriela: Intimer und öffentlicher Raum in der Burg: Raumkonstruktion und Raumfunktionen in zwei deutschen Prosaromanen des Mittelalters, in: Berzeviczy, Klára [u. a.] (Hrsg.): Gelebte Milieus und virtuelle Räume. Der Raum in der Literatur- und Kulturwissenschaft, Berlin 2009 (Kulturwissenschaften 8), S. 45–56.
- Liepe, Wolfgang: Elisabeth von Nassau-Saarbrücken. Entstehung und Anfänge des Prosaromans in Deutschland, Halle a. d. S. 1920.
- Morgan, Leslie Zarker: The ›Reine Sibille/Macario‹ Story and the Charlemagne Cycle throughout Europe. A Re-Examination of the Franco-Italian ›Macario‹, in: Italica. Journal of the American Association of Teachers of Italian 78 (2001), S. 1–17.
- Müller, Jan-Dirk: Einführung, in: Huge Scheppel/Königin Sibille. Übertragen aus dem Französischen von Elisabeth von Nassau-Saarbrücken. Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, Cod. 12 in scrinio, hrsg. von dems., München 1993 (Codices illuminati medii aevi 26), S. 7–47.
- Raynaud, Jean: Macario. Une version franco-italienne de la chanson de la reine Sebile, Montpellier 1978.
- Schmugge, Ludwig: Der falsche Pilger, in: Fälschungen im Mittelalter. Internationaler Kongreß der Monumenta Germaniae Historica München, 16.–19. September 1986, Hannover 1988 (MGH. Schriften 33), S. 475–484.

- Stiller, Frauke: Die unschuldig verfolgte und später rehabilitierte Ehefrau. Untersuchung zur Frau im 15. Jahrhundert am Beispiel der Crescentia- und Sibillen-Erzählungen, Berlin 2001. ([online](#))
- Suard, François: Les Proses de la Reine Sebile. Fortune et infortunes, in: Schoysmann, Anne/Colombo Timelli, Maria (Hrsg.): Le Roman français dans les premiers imprimés, Paris 2016 (Rencontres 147/Rencontres. Série Civilisation médiévale 17), S. 127–142.
- Subrenat, Jean: Un Héros épique atypique: Le chien d'Auberi dans Marcaire, in: Pickens, Rupert T. (Hrsg.): Studies in Honor of Hans-Erich Keller: Medieval French and Occitan Literature and Romance Linguistics, Kalamazoo 1993, S. 81–96.
- Thomas, Norbert: Handlungsstruktur und dominante Motive im deutschen Prosaroman des 15. und frühen 16. Jahrhunderts, Nürnberg 1971 (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft 37).
- Tiemann, Hermann: Einleitung, in: Der Roman von Königin Sibille in drei Prosafassungen des 14. und 15. Jahrhunderts, Hamburg 1977 (Veröffentlichungen aus der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg 10), S. 3–31.
- Tomasek, Tomas: Zu den Herrscherinnenfiguren im Werk Elisabeths von Nassau-Saarbrücken, in: Haubrichs/Oster 2013, S. 349–367.
- Wesche, Jörg: Der Narr ist ein Reisender. Frühneuzeitliche Vagantenregister im Gegenlicht der Literaturgeschichte, in: Amslinger, Julia [u. a.] (Hrsg.): Lose Leute. Figuren, Schauplätze und Künste des Vaganten in der Frühen Neuzeit, Paderborn 2019, S. 19–30.
- Winst, Silke: Allianz, Herrschaft und Verrat in den spätmittelalterlichen Bearbeitungen der Königin Sibille und der Königin von Frankreich, in: Bastert/Hartmann 2019, S. 82–97.

### **Anschrift der Autorin:**

Dr. Lina Herz  
Ruhr-Universität Bochum  
Germanistisches Institut  
Universitätsstr. 150  
44801 Bochum  
+49(0)234/32-25835  
E-Mail: [lina.herz@rub.de](mailto:lina.herz@rub.de)



*Stephan Müller*

## Siegfrieds Weg ins 18. Jahrhundert

Zur Genese einer gebrochenen Biographie besonders am  
Beispiel von Christian Wilhelm Kindleben: ›Der gehörnte  
Siegfried. Ein Volksroman‹ (1783)

*Abstract.* Der Beitrag zeigt, dass die Geschichte des Nibelungenstoffes als Geschichte einer Reaktion auf Widersprüche der Sagentradition zu lesen ist. Dabei werden die *alten mære* durch Kombination und/oder Modifikation in verschiedensten Kontexten lesbar gemacht. Ein solcher Prozess macht Widersprüche der Texte, wie sie schon das ›Nibelungenlied‹ prägen, sichtbar und zeigt, dass diese nicht nur als textinterne Erscheinungen auftreten, sondern auch als diachrone Rezeptionsspuren. Besonderes Augenmerk gilt dabei Christian Wilhelm Kindlebens ›Volksroman‹ vom gehörnten Siegfried, der als eines der letzten polemisierenden Rezeptionszeugnisse der Nibelungensage in der Aufklärung gelesen wird, bevor nach 1800 die romantische Nibelungentradition das Bild verändert. Der Volksroman modelliert die Widersprüchlichkeiten der Sage auch zu einem Medium der Kritik an einer Aufklärungspädagogik, von der sich Kindleben zynisch abwendet.

Die Widersprüchlichkeit von Figuren der vormodernen Erzählkultur resultiert, so das Tagungsprogramm, unter anderem aus »nicht-identitärer, a-psychologischer, bisweilen transtextueller Figurenkonstitution«. <sup>1</sup> All das ließe sich an der Figur, um die es in meinen Beitrag gehen soll, mit dem Blick auf nur einen Text zeigen: Siegfried im ›Nibelungenlied‹ – zwei nicht-kompatible Vorgeschichten: Königssohn und Drachentöter; psychologisch nicht begründbare Handlungen: gesitteter Höfling und amokhafte Gewalt-

ausbrüche; ein komplexer Sagenkreis, der die Konstitution transtextuell beeinflusst: konkreter Verweis auf das Vorverlöbnis zwischen Brünhild und Siegfried und/oder spontane Textgestaltung der Brünhild-Werbung. Ob im Nebeneinander und Nacheinander dieser Aspekte Widersprüche entstehen, kommt ganz auf die Perspektive an. Erwartet man einen in sich erzähllogisch stimmigen Text, dann wimmelt es von Widersprüchen. Geht man von der Spezifik »epischen Erzählens« (Müller 2017) aus, dann greifen wir mit den retrospektiv als Widersprüche zu wertenden Zügen Gattungseigenschaften der Heldendichtung, die zwar nicht im Syntagma des Plots, aber im Paradigma der Episoden Sinn abwerfen. Liest man das ›Nibelungenlied‹ als nur einen kleinen, Schrifttext gewordenen Bruchteil eines komplexen Sagenwissens, dann kann dieses potentielle Wissen alle Widersprüche aufheben, wenn etwa die Zuhörer vom Vorverlöbnis wissen, aber der Text dieses Wissen nicht explizit einführt, sondern nur implizit voraussetzt. Wir kennen die Diskussionen um diese Punkte. Im Zentrum der Diskussion stehen dabei die Regeln der »Welt des Nibelungenliedes« – so der Untertitel von Jan-Dirk Müllers Nibelungenbuch (Müller 1998).

In meinem vorliegenden Versuch will ich die Perspektive verändern; ich greife hinein in den Sumpf der Sagentradition um Siegfried und verfolge Aspekte des Weiterlebens dieses Stoffes bis hinein ins 18. Jahrhundert. Diese Tradition ist natürlich bekannt, ich möchte in meinem Beitrag an diesem Beispiel jedoch zeigen, welche heterogene und vielleicht auch widersprüchliche Eigenschaften der Figur Siegfried dabei zugeschrieben werden. Ziel ist am Ende die Lektüre eines Volksromans aus dem 18. Jahrhundert, der in der Forschung weitgehend ignoriert wurde.

Doch zuerst allgemein zur Tradition des Nibelungenstoffes. Das Lied selbst hat ja eine brüchige Geschichte. Schon schnell in verschiedenen Fassungen sich verbreitend und zum Überlieferungserfolg geworden, bricht die Erfolgsgeschichte im 16. Jahrhundert ab, und der Text wird vergessen. Er schafft es nicht, wie andere Texte, in der Druckkultur der Frühen Neuzeit weiter zu leben. Anders als bei ›Wigalois‹, ›Tristrant‹ und vielen anderen

mittelalterlichen volkssprachigen Texten gibt es keine frühneuzeitlichen Adaptionen des ›Nibelungenliedes‹ (wohl des Stoffes, aber dazu später). Vor diesem Vergessen rettete das ›Nibelungenlied‹ die beginnende philologische Forschung, die es in der Mitte des 18. Jahrhunderts wiederentdeckte und 1782 vollständig edierte. Doch – um es pauschal zu sagen – ganz hat sich das Lied von diesem Vergessen nicht mehr erholt. Denn neben der philologischen Arbeit am Lied, also einer historisch distanzierteren Rezeption, gibt es eine kontinuierliche Weiterarbeit am Stoff, die sich indes weniger am Lied, sondern mehr an einer Stofftradition orientiert, die wir aus den nordischen Quellen kennen. Das, was das Lied lapidar behandelt, Siegfrieds Jugend, der Drachenkampf, wird zum Zentrum der Vorstellung vom Nibelungenstoff – über Wagners ›Ring‹ bis zu den schrillsten modernen Verfilmungen. Der Text des Liedes hinterlässt zwar seine Spuren in dieser Tradition, doch immer neben anderen Formen des Sagenwissens, was übrigens ein sehr gutes Argument für jene ist, die das Lied von dem Hintergrund solcher Traditionen lesen und so seine Widersprüchlichkeiten erklären bzw. auflösen wollen. Darüber hinaus gibt es immer wieder Zitate des Stoffes in anderen Texten, und natürlich werden auch diese Zitate Gegenstand einer transformierenden Rezeption. Klaus Amann hat das für die Siegfriedfigur in Vigil Rabers ›Reckenspiel‹ von 1511 gezeigt: Dort warnt der Precursor das Publikum förmlich beim Auftritt Siegfrieds: *Ruckht auß dem weg stuell und penckh / Der hirnen Seyfrid ist gar ungelenck* (V. 35f.) sagt er dabei (zitiert nach Amann 2011, S. 17). Aus dem heroischen Kämpfer mit der Drachenhaut wird hier die Vorstellung eines deutlich übermotorisierten Helden, dessen Ausstattung ihn zur Gefahrenquelle und letztlich zum Gegenstand von Spott macht. Das sind zwar nur punktuelle Adaptationen, doch schon in diesen ist eine diachrone Widersprüchlichkeit der Figur zu greifen: Der herausragende Held kann auch komische Figur sein.

Das zentrale Zeugnis eines systematischen Fortlebens, in dem der Stoff im Vordergrund, der Text des Liedes im Hintergrund steht, ist natürlich der ›Der hürnen Seyfrid‹ (hier zitiert nach der Ausgabe Santoro 2003). Er



wird im 16. Jahrhundert zum Referenztext schlechthin, bis er in der Romantik kurz nach 1800 von der nordischen Tradition abgelöst wird. Der ›Hürnen Seyfried‹ aktualisiert dabei altes Sagenwissen – und das bis ins Detail, man denke nur an den Namen *Gybich* (11,7), der in Worms am Rhein herrscht und irgendwie auf den historischen Burgundenkönig Gibica zurückgeht. Er ist im ›Hürnen Seyfried‹ der Vater von *Gunther* (173,7), *Gymot* (176,1) und dem *grymmen Hagen* (175,1) – die Namen und Epitheta des Liedes (in dem Hagen der *grimme* schlechthin ist, vgl. Hödlmoser 2012) werden hier mit der nordischen Tradition harmonisiert, wo Hagen (dort Högni) ja auch der Schwager Sigurds ist. Man kann schon den ›Hürnen Seyfried‹ als Versuch lesen, auf Widersprüche des ›Nibelungenliedes‹ zu reagieren. Nehmen wir nur den Anfang. Dort heißt es:

Es saß im Niderlande  
Ein Künig so wol bekandt  
Mit grosser macht und gewalte  
Sigmund was er genant  
Der hett mit seyner frawen  
Ein sun der hieß Sewfrid  
(›Der hürnen Seyfrid‹, 1,1–6)

Hier werden die Königsabkunft Siegfrieds aus den Niederlanden zitiert und auch der Name seines Vaters, wie er sich auch im ›Nibelungenlied‹ findet: *Sigemunt*. Es fehlt dagegen in dieser Eingangspassage der Name der Mutter: *Sigelint*. Damit wird ein Kuriosum – oder sagen wir ruhig ein Widerspruch – des Liedes aufgelöst. Dass im ›Nibelungenlied‹ die Eltern Siegfrieds *Sigemunt* und *Sigelint* heißen, ist eine Art hyperkorrekte Anwendung der Regel, dass germanische Verwandtenamen oft ein gemeinsames initiales Namenselement mit Stabreim aufweisen – aber Vater und Mutter sollten ja gerade nicht verwandt sein! In der ›Völsungensaga‹ gibt es zwar in Sigurds Genealogie eine inzestuöse Verbindung, die aber gerade nicht Sigurd hervorbringt. Sigurds Vater Sigmund zeugt dort mit Signy Sinfjötli, während Sigurd erst später durch Hjördis auf die Welt kommt, also ohne stab-

reimende, verwandte Eltern (vgl. dazu Müller 2009). Richard Wagner nimmt diese Steilvorlage jedoch auf und lässt in der ›Walküre‹ durch den am Ende ganz bewussten Zwillingsinzeß von Siegmund und Sieglinde in deren Sohn Siegfried das »Wälungenblut« »blühen« (›Die Walküre‹, Ende erster Aufzug, S. 186). Der ›Hürnen Seyfrid‹ ist hier also abstinenter und unterschlägt das Problem zunächst. Erst später im Text bekommt Siegfrieds Mutter wieder einen Namen – in Str. 48 sagt der Zwerg Euglein: *Deyn mûter hieß Siglinge* – das aber steht dann nicht mehr in der stabenden Doppelformel am Anfang des Textes. Im ›Volksbuch vom gehörnten Siegfried‹ von 1726 (zitiert nach der Ausgabe Golther <sup>2</sup>1911) hat sie keinen Namen, und in Kindlebens Bearbeitung des Volksromans von 1783, über die später ausführlicher zu besprechen ist, heißt sie dann »Adelgunde Polyxene« (›Der gehörnte Siegfried‹, Bd. 1, S. 34), also völlig ohne den hyperkorrekten Stabreim.

Auch die Episode von Siegfried beim Schmied wirkt im ›Hürnen Seyfrid‹ harmonisierend. Sie verbindet und motiviert das, was im ›Nibelungenlied‹ in der 2. Aventure und in Hagens Bericht ganz unmotiviert erzählt wird. Siegfrieds heroischer Übermut führt im ›Hürnen Seyfrid‹ dazu, dass er auf Ratschlag des Hofes in die Welt geschickt wird. Im ›Hürnen Seyfrid‹ ist das die Grundlage für die Erzählung von der Drachenhaut, dem Horterwerb, der Erwerbung Kriemhilds, der Ankunft in Worms: Vom Hof in die Wildnis, von der Wildnis an den neuen Hof geht der gut motivierte Weg – und man muss sich nicht wie im ›Nibelungenlied‹ fragen, warum man sich in *Niederlanden* vor dem Wormser Hof so fürchtet; warum Siegfried alle diese Warnungen ignoriert; wann er eigentlich den Hort erwirbt und den Drachen tötet; was in der Zeit seine Gefolgsleute machen; wie die Biographien von Königsohn und Drachentöter zusammengehen. Kurz: Der Plot des ›Hürnen Seyfrid‹ findet (und vielleicht sucht er ihn ja) einen anderen Weg zu dem Punkt, an dem sich die Geschichten dann wieder kreuzen: hin zur Vorhersage von Siegfrieds Tod in Worms, der im ›Nibelungenlied‹ nicht ungeschickt oder zumindest sehr komplex begründet wird, für den im ›Hürnen Seyfrid‹ dagegen die Begründung aus der Werbungsgeschichte um Brünhild fehlt,

sodass am Ende einfach nur ein *haß der jung Künge* (›Der hürnen Seyfrid‹, 177,1f.) konstatiert wird. Es bleibt indes lediglich bei der Ankündigung eines Textes, der von Siegfrieds Tod erzählen soll, aber diese *Sewfridens hochzeyt* (179,5) ist nicht überliefert und vielleicht auch gar nicht entstanden, denn nicht nur wir wissen nichts davon, auch im 17. Jahrhundert kennt die ansonsten gut informierte Volksbuchtradition diesen Text nicht. Das trifft auch auf Hans Sachs zu, der seine ›Tragoedie‹ ›Der hürnen Seufrid‹ nicht auf Grundlage eines solchen Textes beendet, sondern ebenfalls nur Neid und Hass konstatiert und dann den Showdown in einer Mischung aus nordischer Sagentradition, dem ›Hürnen Seyfrid‹ und dem ›Nibelungenlied‹ bietet: Der eddische Sigurd wird im Schlaf ermordet, im ›Nibelungenlied‹ stirbt Siegfried auf der Jagd, im ›Hürnen Seyfrid‹ erfrischt er sich *Ob eynem prunnen kalt* [...] *Dort auf dem Otten waldt*, nachdem er *Geloffen in ein gsprech* war (177,6 und 8; 178,6). Es ist dabei unerheblich, ob man für diese Szene, wie Wilhelm Grimm (†1957, S. 350f.), an einen direkten Einfluss der nordischen Sagentradition denkt oder die Koinzidenzen anders erklärt (Drescher 1904, S. 16). Bei Hans Sachs schläft Siegfried jedenfalls und ist dabei gleichzeitig am Brunnen, da er *almal umb mitag* im Wald sich an einen *prunnen kalt* legt und dort zu *schlaffn und schlumen* pflegt (›Der hürnen Seufrid‹, S. 38). Hagen sticht dem schlafenden *Seufrid* zwischen die Schultern, und es heißt nur noch:

Sewfrid zabelt ein wenig, ligt darnach still, und Hagen, sein Schwager, spricht:

Nu hat auch ain ent dein hochmuet,

Der uns fort nit mer irren thuet.

(›Der hürnen Seufrid‹, S. 39)

Tiefer Stich, schlechter Reim, und kommentarlos geht sein Leben zu Ende. Kriemhild kennt die Täter, denn Hagen hat ungeschickter Weise seinen eigenen *tholich* verwendet und am Tatort liegen lassen (›Der hürnen Seufrid‹, S. 40), und schwört deshalb Rache, ohne auch nur andeuten zu können, wie diese geschehen könnte. Dieses Ende kann auch als eine Glättung und Kohärenzstiftung gelesen werden: entweder vor dem Hintergrund eines sich

widersprechenden Sagenwissens, das hier kombiniert und harmonisiert wird (Schlaf und Brunnen), oder einfach aus der Logik der Fastnachtspielsituation heraus, für die Hans Sachs eine gut aufführbare Variante des Endes erfindet: Der Ort des Mordes und der Ort der Auffindung sind identisch, der Leichnam wird nur zu- und wieder abgedeckt, und das Mordwerkzeug ist eine Spur zum Mörder.

Ein weiteres Beispiel: Der oben nachgezeichnete Weg: Hof – Wald – Hof wird auch bei Hans Sachs durchschritten, dies jedoch von Anfang an gut oder zumindest besser motiviert als im ›Hürnen Seyfrit‹. Der schwererziehbare *Seufrit* wird nicht einfach in den Wald geschickt. Bei Hans Sachs schlagen die *reth am Hof*, *Dietlieb* und *Hortlieb*, eine Erziehung an einem anderen Hof, etwa in *Spania* oder *Franckreich* vor (›Der hürnen Seufrid‹, S. 3). König *Sigmund* entscheidet sich in dieser Diskussion für den Hof in *Wurmes*, an den *Seufrid* mit Geld und Geleit ziehen soll. Auf all dieses verzichtet *Seufrid* aber bewusst und beginnt ohne diese Mittel seine Reise, die ihn zunächst zum Schmied führt (S. 4f.). Wieder ist es der Weg Hof – Wald – Hof, aber dieses Mal von vorneherein zielgerichtet, mit dem Zweck, eine höfische Erziehung zu erreichen, und ohne jede Spur einer Zurückhaltung gegenüber dem Wormser Hof.

Und sieht man sich die Szene im ›Volksbuch‹ ›Eine wunderschöne Historie von dem gehörnten Siegfried‹ an, das vorgibt, aus dem Französischen übersetzt worden zu sein, dann greift auch dieser Text, der wohl noch im 17. Jahrhundert entstand, von dem wir aber erst einen Druck von 1726 besitzen, die Fäden seiner Vorlagen auf und spinnt sie an ein neues Ende. Hier bekommen der König und die Königin den Rat, Siegfried in die Welt zu schicken, damit *vielleicht noch ein braver Held aus ihme* werde, da er bislang nämlich *nur allezeit damit umgieng, wie er sein eigen, und wie man sagt, ein Freyherr werden möchte*. Doch Siegfried wartet nicht darauf, sondern ergreift die Initiative: *Siegfried kunte die Zeit nicht erwarten, biß ihn der Vater ausmundiret hatte, sondern er zog ohne Urlaub davon, sein Ebentheuer zu versuchen* (›Volksbuch vom gehörnten Siegfried‹, S. 64). Er

selbst macht also den hier nicht zielgerichteten Schritt hinaus in die weite Welt und verfolgt einen eigenen Plan. Es ist eine Suche aus eigenem Antrieb auf Grund einer individuellen Ungeduld und der Sehnsucht nach Abenteuern.

Im ›Hürnen Seyfrid‹ findet sich das Wegschicken des Sohnes in Form einer fast hilflosen Entledigung, bei Hans Sachs als Wechsel an einen anderen Hof, im ›Volksbuch‹ als autonomer Schritt in ein selbstbestimmtes Leben. Siegfried ist einmal eine Störung, einmal ein Objekt der höfischen Erziehung und einmal ein Subjekt, das seine eigene Entwicklung organisiert. Alle drei Ausgangsszenarien lassen Siegfried beim Schmied landen und könnten daraufhin befragt werden, welches historische Verständnis von Erziehung oder Entwicklung sie widerspiegeln. In jedem Fall aber arbeiten sie, so meine These, an einer Plausibilisierung der Stofftradition. Was in der älteren Tradition dabei nicht gelingt, ist, das Ende des ›Nibelungenliedes‹ plausibel zu erzählen. Beim ›Hürnen Seyfrid‹ bleibt es bei der Ankündigung und dem Verweis auf ein vielleicht nie entstandenes Werk. Bei Hans Sachs ist es eine einfache Tat aus Neid und Hass, deren Konsequenzen – die Rache Kriemhilds nämlich – nur angedeutet wird. Erst dem ›Volksbuch‹ gelingt es, den Untergang einigermaßen kohärent zu erzählen. Auch das ist wieder eine Arbeit am Stoff, hier konkret am ›Nibelungenlied‹ selbst, das dabei durch die Bearbeitung des ›Volksbuchs‹ in seiner Widersprüchlichkeit nochmals deutlich wird.

Am Ende des ersten Teils mutet uns das ›Nibelungenlied‹ ja einiges zu. Es ist schon eine seltsame Konstellation! Kriemhild bleibt bei den Mördern ihres Mannes und lässt sich dann auch noch den Hort abnehmen, ungeschickt ist das zumindest.<sup>2</sup> Ihren Schwiegervater und vor allem ihr Kind schickt sie in die *Niederlande* zurück. Dies alles wird in der 18. Aventure aufwändig und reichlich bemüht erklärt (in C beginnt das schon am Ende von Aventure 17 wenn etwa *Sigemunts man* feststellen, dass man Worms schnellstens verlassen müsse, Str. C 1083): *Sigemunt* fordert Kriemhild auf, mit ihm nach Hause zurückzukehren, da man in Worms offensichtlich

nicht willkommen sei (›Nibelungenlied‹, Str. 1070f.) und bietet ihr *allen den gewalt* an (1072,1), der Siegfried zur Verfügung stand. Durch ein ähnliches Angebot wird sie später zur Hochzeit mit Etzel überredet, und auch an dieser Stelle scheint alles klar zu sein. Man macht sich *mit michel gâhen* (1073,2) reisefertig. Kriemhild will natürlich weg aus Worms – und diese Handlungsoption liegt ja auch auf der Hand! Als die Brüder sie beknieen zu bleiben, erwidert sie lapidar und eindeutig: *daz kunde niemer ergân* (1074,4). Doch die Brüder legen nach: Sie solle bei der Mutter bleiben, ein Argument, das bei ihrem ersten Aufbruch und den folgenden zehn Jahren keine Rolle spielte, und folgerichtig kontert Kriemhild nochmal: *jâne mag es niht geschehen* (1076,3). Nun verspricht Giselher Kriemhild zusätzlich, sich um sie zu kümmern, und auch Ute und Gernot stimmen ein und sagen, dass sie in den *Niderlanden* keine Verwandten habe. Dieses Argument trägt Kriemhild nun an Sigemunt weiter, der es aber für abwegig hält (1083,1) und sie daran erinnert, dass aber immerhin noch das *kindelîn* da sei, das kein *weise* werden sollte (1084,1 und 2). Doch darauf geht Kriemhild nicht ein, und so unmöglich erst das Hierbleiben war, so unmöglich ist jetzt plötzlich der Aufbruch: *jâne mac ich rîten niht* und *ich muoz hie belîben* (1085, 1 und 2). Von dieser Haltung ist sie nicht mehr abzubringen, die Männer Sigemunts *weinen al gelîche* (1088,2), Sigemunt flucht *So wê* und schwört, dass man sie nie mehr im Reich der Burgunden sehen werde (1089,1 und 4). Wie die Reise dann verlaufen ist, kann der Erzähler *niht gesagen* (1096,1), nur dass Brünhild, die vorher in der Aventure nie intervenierte, jetzt plötzlich *mit übermüete saz* (1097) – also als Gewinnerin der seltsamen Szene auf dem Thron sitzt, wobei nicht klar ist, was sie denn da gerade gewonnen hat.

Die Aventure gehört sicher zu den erzähllogischen Gequältheiten des ›Nibelungenliedes‹, und auch das ›Volksbuch vom gehörnten Siegfried‹ zeigt hier kein Verständnis. Vielmehr erzählt es so, wie man das erwarten würde und wie es auch *Sigemunt* im ›Nibelungenlied‹ erwartet hat: Nach dem Tod Siegfrieds stirbt *Gilbaldus*, der Vater seiner Mörder – die hier *Hagenwald*, *Ehrenbertus* und *Walbertus* heißen – aus Trauer darüber,

dass seine Tochter ob des Verlustes ihres Gatten *in eine grosse Kranckheit* verfällt, *daß auch die Aertze an ihr verzagten* (›Volksbuch vom gehörnten Siegfried‹, S. 98). Auch seine Gattin *legte sich ebenmäßig zu Bette, und starb an einem viertägigen Fieber / und wäre kein Wunder gewesen, wann die schöne Florigunda* [so heißt Kriemhild hier] *auch vor Leid gestorben, aber Siegfrieds Tod musste erst gerochen werden* (S. 98). Und das tut sie auch, und zwar so, wie es sich anbietet. Nachdem es ihr *etwas besser worden* (S. 98f.), zieht sie zu ihrem Schwiegervater *Sieghardus* in die Niederlande, der ob der Geschichte *ergrimmet*, und zwar *über die maassen* (S. 98). Mit ihm und ihrem Sohn *Löwenhardus* beginnt sie einen Krieg, in dem zuerst *Hagenwald* [...] *schändlich um sein Leben* kommt und *Ehrenbertus* und *Walbertus* später von *Löwenhardus* gestellt werden (S. 98f.). Auch wenn Florigundas Krankheit etwas unmotiviert einfach kommt und geht, löst das ›Volksbuch‹ damit die erzähltechnische Zumutung des Liedes insofern auf, als es implizit auf *Sigemunts* Angebot an Kriemhild aus dem ›Nibelungenlied‹ eingeht und damit das erzählt, was erzähllogisch auf der Hand liegt.

Ein Zwischenfazit: Was ich in einem ersten Schritt zeigen wollte, ist, dass in der Texttradition der Nibelungensage der Text des ›Nibelungenliedes‹ immer wieder interferiert. Wir haben aber dabei nicht nur die Arbeit an nur einem mittelalterlichen Text vor uns, sondern das amorphe Fortleben einer Sagentradition. Die Transformationen der Sage im Prozess dieses Fortlebens sind dabei auch eine Reaktion auf Fragen, Probleme, Zumutungen und durchaus auf Widersprüche, die die Sagenbildung und auch das ›Nibelungenlied‹ mit sich brachten, und diese Reaktionen verändern Plot und Figuren. Kriemhilds nicht gut erklärte Reaktion, nach Siegfrieds Tod am Hof der Burgunden zu bleiben und ihr machtpolitisches Potential als Königin der *Niderlande* nicht auszuschöpfen wird im ›Volksbuch‹ korrigiert. Dort wird die im Lied abgewiesene Alternative aufgegriffen und den Mördern ein erzähllogisch kohärentes Ende beschert. Was das ›Nibelungenlied‹ um

seines Endes willen der Erzähllogik zumutet, wird zu einer stimmigen Reaktion.

Für die Siegfriedfigur sahen wir, dass sie nach dem ›Nibelungenlied‹ eine Jugendgeschichte erhält, dass seine heroische ›Wildheit‹, die im Lied mal da ist, mal nicht, – ob nun der nordischen Sagentradition folgend oder selbst erfunden – bis in seine Kindheit zurückverfolgt wird. Dabei wird sein Heroismus zum Problem erhoben, zu einem Problem, das verschiedene Lösungen hervorbringt: Aussetzung, höfische Erziehung im Ausland, Eigeninitiative und Bewährung. Vom Störenfried gehen die Bewertungen bis hin zur Nobilitierung als Selfmademan. Die widersprüchlichen Setzungen der Sagentradition und des ›Nibelungenliedes‹ gerinnen in alternative Biographiemodelle, die aber kein stimmiges Bild ergeben, sondern eine ›gebrochene Biographie‹ – also so eine, wie man sie früher einmal für Joschka Fischer konstruierte, um für seine Person den Spagat zwischen ›Steinwerfer‹ und Außenminister zu schaffen.

Auch wenn beim Durchgang durch den Nibelungenstoff nur wenige Aspekte einer komplexen Entwicklung untersucht werden konnten, stehen sie doch exemplarisch für einen Prozess, der auch als produktive Arbeit an den Widersprüchen der Sage und des Liedes gelesen werden kann. Dieser Prozess schreibt sich im 18. Jahrhundert in Texten fort, die in der Germanistik nicht hoch in der Konjunktur stehen. Golther (1889, S. XXXIV) bezeichnete den Roman, um den es im Folgenden gehen soll, und eine weitere, nach 1805 erschienene Geschichte als »sehr schlimme Entartungen« (was er in der zweiten Auflage – Golther <sup>2</sup>1911, S. LIII –immerhin in »sehr schlimme Bearbeitungen« abmildert). Wie immer man die Qualität jedoch einschätzt, sie geben einen weiteren und neuen Blick auf Siegfrieds Weiterleben frei, und zwar unter sich radikal verändernden Prämissen der Romantradition und im Kontext der Aufklärung. Es ist ein Weiterleben im Spiegel eines vorromantischen Mittelalterbildes, in dem Siegfried in seiner ganzen Widersprüchlichkeit eine neue Karriere macht.



Ich möchte das an meinem Beispiel ausführlicher demonstrieren: 1783 erschienen zwei Bände eines ›Volksromans‹ mit dem Titel ›Der gehörnte Siegfried‹ eines Christian Wilhelm Kindleben, der sich auf dem Titelblatt als »der Weltweisheit Doktor und der freyen Künste Magister« bezeichnet, ein Titel, zu dem er im April 1779 in Wittenberg »creirt« wurde (Muncker 1882, S. 766). Kindleben stammte aus einfachen Verhältnissen und schaffte es durch vielerlei Förderung zu einer akademischen Laufbahn, die ihn allerdings nie an ein glückliches Ende führte. Daneben war er Schriftsteller, ein Vielschreiber, dessen Werke keinen Erfolg hatten. Kurze Zeit war Kindleben Assistent Basedows am Philanthrophinum in Dessau, im Kontext also der aufklärerischen Pädagogik, aber dort etablierte er sich so wenig wie nach seiner Promotion in Wittenberg, und so tingelte er in seinen letzten Lebensjahren als Schriftsteller herum. Er blieb dabei seinen aufklärerischen Erziehungsidealen nicht treu. Im Gegenteil, nach seiner Dessauer Zeit suchte er jede »Gelegenheit gegen Basedow's Pädagogik zu polemisieren« (Muncker 1882, S. 766). Etwas bekannter ist er nur als Lexikograph studentischer Sprache und vor allem als Editor studentischer Lieder; die jetzige Fassung des ›Gaudeamus igitur‹ wurde von ihm erstmals abgedruckt, und er legte dabei so weit Hand an, dass man ihn als Autor des Liedes ansehen kann (Kindleben 1781). Er wusste dabei genau, wovon er schrieb, und zwar so genau, dass er kaum über das Stadium des »iuvenis« hinauskam – denn, wie es in Wikipedia heißt: »Als Liebhaber des ältesten Gewerbes und der klassischen Genussmittel starb er mit 37 Jahren.«<sup>3</sup> Was seine Lebensführung angeht, ist man sich einig. Grübel (2009, S. 409) konstatiert »seine[n] Ruf als Lüstling u. Sittenverderber«, und Muncker (1882, S. 766) sagt ihm »ein ausschweifendes und gemeines Leben« nach, aber entschuldigt ihn insofern, als dass »der früher so strenge und ordentliche Mann« nur »durch sein heiteres Naturell« sich zu so einem »dissoluten Leben« »hatte verleiten lassen«.

Dieses heitere Naturell prägt auch seinen Siegfriedroman, dessen Komik allerdings nicht nur für den heutigen Leser sehr gesucht wirkt. Schon

Heinrich August Ottokar Reichard (1786, S. 31) urteilt im 13. Band seiner ›Bibliothek der Romane‹ im Vorwort seines Abdrucks des Volksromans ›Eine wunderschöne Historie von dem gehörnten Siegfried‹ mit ethischen Vorbehalten: »Kindleben versündigte sich an einer Umarbeitung desselben«.

Der ›Gehörnte Siegfried‹ ist eines der letzten Werke Kindlebens, und vieles spricht dafür, dass seine Bearbeitung des oben genannten – sehr erfolgreichen – ›Volksbuches‹ in einem Kalauer seinen Auslöser hat. Das ›Volksbuch‹ brachte Siegfried nämlich etwas ein, das Kindleben offensichtlich sehr amüsierte, seine Hörner. Diese stammen nicht aus der Texttradition, sondern rühren von den Holzschnitten her. Das betont etwa Heinrich August Ottokar Reichard:

Diesen Beynamen hat er keineswegs, wie etliche meynen, von Hörnern, die er auf seinem Helm soll geführt haben, und wie ihn auch der Kunstmeister der schönen Holzschnitte in diesem Büchlein dreist abgebildet hat, ohne diese mosaische Ähnlichkeit mit etwas anders zu beweisen zu können, als mit seiner Phantasie. (Reichard 1786, S. 34)

Tatsächlich finden sich die Hörner auf den Holzschnitten des Volksbuchdruckes, die auch nachgeschnitten wurden. Die Hörner sind dabei in der Regel auf Siegfrieds Helm angebracht, sie stehen aber manchmal auch eher ikonisch als Signum Siegfrieds oder sind auch zu sehen, wenn Siegfried seinen Helm abgenommen hat, wie auf den Holzschnitten, die Siegfried zeigen, wie ihm ein Riese den Weg zum Drachenstein weist. Siegfried teilt tatsächlich, wie Reichard es andeutet, das Schicksal Mose, dem ja Michelangelo in San Pietro in Vincoli (Rom) durch einen Übersetzungsfehler Hörner aufgesetzt hat.



Abb. 1: ›Eine Wunderschöne Historie von dem gehörnten Siegfried‹ (Braunschweig/Leipzig 1726): Ein Riese weist dem gehörnten Siegfried den Weg.<sup>4</sup>



Abb. 2: ›Eine Wunderschöne Historie von dem gehörnten Siegfried‹ (Nachdruck, o. O., o. J. [ca. 1750], S. 35): Die im ersten Holzschnitt angedeuteten Hörner werden noch deutlicher.<sup>5</sup>

Kindleben radikalisiert nun den Gedanken an Siegfrieds Hörner, indem er seinen Roman widmet – und zwar: »an alle Hörnerträger hohen und niederen Standes die in der ganzen Welt zerstreut sind«. Diesem Motiv widmet er auch einen der vielen elend langen Exkurse des Buches, der »von Hörnern, ihren verschiedenen Gattungen und ihren mannichfaltigen Gebrauch« (>Der gehörnte Siegfried<, Bd. 1, S. 21) handelt und sich besonders den »Ehstandshörnern« (Bd. 1, S. 26) zuwendet. Der Tenor ist dabei schon in einer Einleitung (Bd. 1, S. \*3–\*6) ausgeführt, dass nämlich den heutigen Kavalieren unentwegt Hörner aufgesetzt werden, während das im Mittelalter niemand wagte – und schon gar nicht bei Siegfried. Dieses zweideutige Lob des Mittelalters wird im Text jedoch wiederholt mehr oder weniger subtil unterlaufen. Zwei Beispiele: Siegfrieds Mutter kann nicht schwanger werden, bis am Hof ein fremder Ritter namens Ehrenfried erscheint, der über die Gabe der Prophetie verfügt und der Siegfrieds Vater, dem König von Utopien und Potalirien, Sieghard, voraussagt, dass seine Frau in Jahresfrist niederkommen werde. Der König und die Königin sind so erfreut, dass sie den Ritter mit ihrer Tochter belohnen würden, wenn sie nur eine hätten. So aber muss auch ein Ring reichen, ein magischer natürlich, der unsichtbar macht, aber auch »wider heftiges Kopfweg, und bei großen Gliederschmerzen die ersprißlichsten Dinge leistete« (Bd. 1, S. 43). So kommt es auch: Am 8. September 1404 erblickt Siegfried das Licht der Welt. Zunächst rätselt man noch über einen Namen. Im Raum stehen »Rupertus, Wigoleis, Treuhard«, aber alles wird verworfen, bis man darauf kommt, ihn nach dem zu benennen, der seine Geburt voraussagte, nämlich »Ehrenfried« (Bd. 1, S. 50). Doch dieser winkt bescheiden ab und nennt den Namen, der dann auch vergeben wird, nämlich »Siegfried« (Bd. 1, S. 51). Und Ehrenfried wird für Siegfried wie ein Vater. Ein Ehebruch wird nicht expliziert, aber diese eine Möglichkeit, wie Ehrenfried zum Wissen um die baldige Geburt kommen könnte, nämlich indem er Sieghard Hörner aufsetzt, steht deutlich im Raum, zumal Ehrenfried bei der Erziehung Siegfrieds förmlich die Vaterrolle einnehmen wird.

Ein zweites, eindeutigeres Beispiel soll auch dazu dienen, den Charakter des Romans weiter kennen zu lernen, denn über Siegfrieds Beziehung zu Florigunda (wie Kriemhild hier heißt) wird ein solches Schwert des Damokles gehängt. Eine Liebesgeschichte zwischen ihnen kommt erst ganz am Ende des Buches zur Sprache und zwar recht lapidar. Nachdem Florigunda vom Drachen entführt wurde, lässt sich Siegfried ganze vier Jahre Zeit, bevor er zur Befreiung aufbricht, vorher verbringt er ein spektakuläres Leben am Hof. Als er sich dann zur Rettung aufmacht, trifft er auf eine sehr entspannte, lustwandelnde Florigunda, denn der Drache ist gerade unterwegs. Nur deshalb plaudern die beiden ein wenig, und Florigunda erinnert sich vage, Siegfried am Hof ihres Vaters einmal gesehen zu haben. Bei diesem Plausch wird man vom zahlreichen Personal des Drachen gut mit Wein bedient – und zwar, wie Kindleben betont, »auf Kosten des Drachen« (›Der gehörnte Siegfried‹, Bd. 2, S. 301) – der also auch noch dafür bezahlt, dass Siegfried mit seiner Frau anbandelt. Aber auch Siegfried darf sich nicht sicher fühlen: Einem besonders hübschen Bediensteten des Drachen namens Grisaldo wird in der Szene eine Stellung angeboten, da er nach der folgenden Tötung des Drachen ja arbeitslos sein wird – und gerne sagt der schöne südländische Jüngling seine Dienste zu. Nach dem Tod des solchermaßen gehörnten Drachens wird auch noch dessen ›Garage‹ ausgeräumt, und im Stall des Drachen stehen kurioser Weise »drei Kamele«, von denen eines den Hort tragen wird, einen Florigunda und eines den »italienischen Knaben« Grisaldo, nebst »zwei niedlichen Brünetten« (Bd. 2, S. 313f.). Es ist eine zwanglose Atmosphäre, in der Sagenstoffe, Galanterie und kurioser Humor (auf Kosten des Mittelalters) Hand in Hand gehen.

Aber nicht nur im übertragenem Sinne, auch konkret werden die Hörner Siegfrieds genannt. Anfangs sind sie weiß und so klein, dass er sie unter der Kopfbedeckung verschwinden können. Als sie größer werden, sind sie derart weich und geschmeidig, dass Siegfried sie mit den Haaren zurückkämmen kann. Im Kampf gegen den Drachen wird es dann so heiß, dass die Hörner zu

schmelzen drohen, womit Siegfried seine Stärke verlieren würde (Bd. 2, S. 309).

Schon diese wenigen Szenen verraten uns den Charakter dieses Textes. Das Grundgerüst der Siegfriedgeschichte wird aufgenommen, aber an der Oberfläche radikal verändert und aufs Redseligste erweitert. Siegfried stammt aus Utopien und bekommt einen Urgroßvater aus altem und königlichen Geschlecht mit dem Namen »Erich mit den wächsernen Zehen« (›Der gehörnte Siegfried‹, Bd. 1, S. 34). Siegfried wird in die Fremde geschickt, und dort verläuft alles etwas zivilisierter, aber auch deutlich dekadenter, als das im ›Hürnen Seyfried‹ der Fall war. Er verirrt sich, findet keine Gasthäuser, muss sich in einem Dorf ein Empfehlungsschreiben des Bürgermeisters und des Pastors ergaunern; aus Geldnot arbeitet er bei einem Schmied, der den starken, wilden Siegfried wegschickt, in der Hoffnung, dass er einem Drachen zum Opfer fällt. Doch diesen Drachen, der ein verwandelter Übeltäter ist, besiegt er, bekommt so seine hörnerne Haut und geht weiter in die Lehre. Er wird Schuster und kommt am Ende auf Ratschlag eines Kaufmanns an den Hof nach Worms. Dort etabliert sich Siegfried in einer Zeit galanter Geselligkeiten und befreit schließlich – u. a. nach der Tötung eines Ritters, eines zweiköpfigen Löwen und eines Riesen – Florigunda, die von einem Drachen entführt wurde.

Sein Schwiegervater wird König Gibald – also relativ nah an der alten Namensform *Gibich* –; seine Schwäger Erdmund, Genserich und Wilibald haben dagegen ganz neue Namen. Genserich und Wilibald werden, weil sie auf Siegfried eifersüchtig sind, ins Ausland geschickt und nur zur Tötung Siegfrieds nochmal eingeladen. Auch Kindleben erzählt also von Siegfrieds Tod und findet einen ganz eigenen Weg: Der älteste Sohn, Erdmund, stirbt – wenig heroisch – an einer »starken Erkältung« (›Der gehörnte Siegfried‹, Bd. 2, S. 334), sodass Siegfried zum Thronfolger wird; dabei werden die beiden jüngeren Söhne übergangen, die damit einen guten Grund bekommen, Siegfried später bei einer Jagd an einem Brunnen von hinten zu töten. Florigunda rächt sich darauf mit Hilfe ihres Schwiegervaters – also

ganz so, wenn auch viel knapper erzählt, wie im oben genannten Schluss des ›Volksbuchs vom gehörnten Siegfried‹.

Diese Geschichte ist von zahllosen Exkursen und inserierten Anekdoten durchsetzt, darunter auch Seitenhieben auf zeitgenössische Texte und vor allem den galanten Adel. Ein Hofdichter etwa ringt mit dem herrschaftlichen Auftrag, einen Text in Reime zu bringen, an dem er dann scheitert. Die Verzweiflung des Poeten wird wie folgt beschrieben: Er befand sich »in einem ärgeren Drange, als Werther, tragischen Andenkens, bey seiner Lotte und bey dem Vorsatz des Erschiessens« (›Der gehörnte Siegfried‹, Bd. 1, S. 142f.).

In Reime zu bringen waren dabei Geschichten, die Siegfried in einer Brieftasche fand und dem König schenkte. Unter diesen Brieftaschentexten ist ein Traktat, in dem der galante Adel dazu animiert werden soll, in ein Land unter dem Nordpol zu reisen, wo ein halbes Jahr die Sonne nicht zu sehen ist, während sie die andere Zeit immer scheine. Der Grund dafür ist »weil hier zu lande die tage unserem großen Adel nicht lang genug zum schlafen, und die Nächte zu kurz zum Schwärmen sind« (Bd. 1, S. 138).

Kindleben bewertet die Handlung der Sage auch kritisch reflektierend. So sagt er etwa über den Schmied, der Siegfried in den Tod schicken will:

Das wäre nun so eine Aufgabe für die Herren Kasuisten und Modephilosophen, zu untersuchen, woher bey dem Schmidt eine so schleunige Veränderung kam, und wie diese Arglist, welche ihn bewog, den jungen Siegfried, um seiner nur los zu werden, der Todesgefahr auszusetzen, mit seiner gerühmten Frömmigkeit und Gewissenhaftigkeit bestehen könne. (›Der gehörnte Siegfried‹, Bd. 1, S. 166f.)

Es geht ihm also so wie unsereinem, wenn wir moderne psychologische Maßstäbe an die Figuren der Sage anlegen: pure Ratlosigkeit und impliziter Spott für jene, die die Texte trivial-psychologisch zu lesen versuchen! In Kindlebens Fall sind das darüber hinaus auch Seitenhiebe auf die zeitgenössische Philosophie und Pädagogik. Einen solch kalkuliert anachronistischen Blick wirft Kindleben nun auch auf die Siegfriedfigur, und man sieht dabei den verbitterten Aufklärungspädagogen am Werk.

Man kann wohl mit einigem Recht sagen, dass der Aufklärung die Figuren der Nibelungensage fremd und eher unangenehm gewesen waren. Das ›Volksbuch‹ von 1726 war – auch mit der vermutlich früheren Entstehungszeit des Textes – noch ganz ein Text des Barock (gut beschrieben bei Lohse 1972, S. 509–511). Kindlebens Bearbeitung trägt den Stoff nun hinein in die Aufklärung, wo er nicht unbedingt willkommen geheißen wurde. Das zeigt schon eine zeitgenössische Reaktion auf Kindlebens Siegfriedroman. In einer Anzeige in der ›Allgemeinen deutschen Bibliothek‹ von 1783, ist der Rezensent sehr irritiert über die Wahl des Stoffes:

In unserm erleuchteten Zeitalter darf man sich über nichts mehr wundern, sonst möge es freylich unglaublich scheinen, dass im 18ten Jahrhundert noch neue Ausgaben solcher jämmerlichen alten Märchen wieder an das Tageslicht kommen. Bald wird man vermutlich die neue Melusine, die schöne Magelone, Hercules und Herculus mit anderen unsterblichen Werken dieser Art nachkommen. (›Allgemeine deutsche Bibliothek‹ 1783, Bd. 56, 1. St., S. 140f.)

Dabei wird Kindlebens Buch so hingenommen, als wäre es ein mittelalterliches Werk, denn der Rezensent ist nicht sicher, wo das Original eigentlich modifiziert wurde, was aber keine Rolle spielte, da Kindleben »vollkommen so viel Unsinn zu sagen versteht als jener alte Verfasser« (S. 140).

Auch für Kindleben muss die Geschichte Siegfrieds ›finsterstes Mittelalter‹ gewesen sein, aber er macht das zum Ausgangspunkt einer produktiven Irritation, indem die alte Figur und ihre Geschichte aus der Perspektive des 18. Jahrhunderts gelesen werden, wobei er sich einerseits über seine Zeitgenossen lustig macht, aber dabei auch (ob nun intentional oder einfach nebenbei) die Widersprüchlichkeiten der mittelalterlichen Figuren einfängt, wie beispielsweise bei der oben zitierten Bewertung der Figur des Schmieds. Und auch Siegfried selbst kommentiert er ausgiebig. In einem Exkurs stellt er fest, dass Siegfried, anders als viele behaupten, kein Handwerkersohn war:



Es hat Leute, unbesonnene und scharfsüchtige Leute gegeben, welche behaupteten, Siegfried, der edle Ritter, um dessen Gunst Königstöchter sich bewarben, sey eines gemeinen Handwerkers Sohn, und habe sonach eine schlechte, pöbelhafte Erziehung genossen. Dies sind Verleumdungen, die von Uebelgesinnten und von Feinden des Heroismus ohne allen Grund behauptet werden, und auf die man folglich eben so wenig, als auf das dumpfige Geschrey der Krähen, zu achten hat. (›Der gehörnte Siegfried‹, Bd. 1, S. 33)

Kindleben betont vielmehr, dass Siegfried von adeliger Herkunft gewesen sei, und richtet seine Invektiven damit gegen jene Schicht, die auch Absolventen des Philanthropinums in Dessau gewesen sein könnten. Im Hintergrund mag hier das Sagenwissen um Siegfrieds Erziehung beim Schmied stehen, das ihn als Handwerkersohn erscheinen lassen könnte. Auf der Oberfläche geht es aber auch um die Behauptung einer adeligen Erziehung für Siegfried, die eine gewisse Fallhöhe für die folgende Geschichte etabliert und so ein fragwürdiges Licht auf die (auch zeitgenössische) adelige Erziehung wirft. Tatsächlich wird Siegfried nämlich zum Opfer eines pädagogischen Experiments. Frisch auf die Welt gekommen, begeht er schon eine Unart, indem er auf seine Amme »des Überflusses seiner Blase entschüttete« (Bd. 1, S. 46), was dadurch entschuldigt wird, dass »er noch nicht Campens Sittenbüchlein gelesen« hatte (das 1777 in Dessau erschien). Er sei »wie jener überweise Pastor in B\*\* von seiner Tochter sich ausdrückte, noch ganz Tier« (Bd. 1, S. 46) gewesen. Es ist unklar, wer hier explizit kritisiert wird, aber Kindleben schlägt sich damit auf die Seite jener, die betonen, dass ein Mensch, egal in welchem Alter – wie Schiller sagt – »niemalen nur Thier gewesen seyn« kann (›Über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen‹, S. 17). Außerdem – so weiter im Roman – sei er noch nicht einmal getauft, sondern wurde von den »Räthen« am Hof unter der Führung des Ehrenfried »in Wein gewaschen« (›Der gehörnte Siegfried‹, Bd. 1, S. 53). Diese kuriose Abweichung vom Taufritual, die vielleicht auch ein Seitenhieb auf Basedows Vorstellungen von »natürlicher Religion« sein mag, ist der Anfang eines weitgehenden Einflusses, den jener Ehrenfried, der seine Geburt voraussagte, mit seinen Erziehungsratschlägen

nimmt: Statt lateinische Grammatik zu pauken, solle Siegfried lieber auf die Jagd gehen, denn die Wissenschaften und fremden Sprachen würden ihm nicht helfen, »Wildpret oder ein vielköpfiges Ungeheuer« (Bd. 1, S. 72) zu zerlegen. Wichtig sei auch: »Alles Frauenzimmer von dem jungen Prinzen zu entfernen, weil er durch den Anblick und durch den Umgang desselben sich weichlich und weibisch gewöhnte.« (Bd. 1, S. 72) Diese Erziehungsmethode kommentiert Kindleben nun:

Diese natürliche Erziehungsart, ob sie gleich nicht allgemein zu empfehlen ist, ist doch nicht ohne Beispiel. Denn wir haben in neueren Zeiten große Kriegshelden gesehen, die ohne allen Unterricht, sich selbst und ihrem Genie, überlassen, wie die Pilze, aufgewachsen sind. Der König Sieghard, der des Ritters Meinung, sowenig sie ihm anfänglich gefallen wollte, für gut und untrüglich hielt, folgte seinem Rath, und ließ den jungen Siegfried ohne allen Unterricht aufwachsen; Siegfrieds Mutter aber, der dieses rohe Wesen durchaus nicht in den Kopf wollte, lies ihn heimlich im Lesen, Schreiben und Rechnen unterrichten, und brachte ihm selbst, weil es ihr nicht an Verstand, Einsicht und Belesenheit fehlte, manche gute Grundsätze bey, so daß er eines Informators allenfalls entbehren konnte. Vieles errieth und lernte der junge Siegfried von selbst. (›Der gehörnte Siegfried‹, Bd. 1, S. 144f.)

Wenn man die Erzählung ernst nimmt, kann man hier ein Beispiel sehen, wie Hofmanieren und Natürlichkeit in der Aufklärungspädagogik in einen Konflikt geraten (Scharloth 2005, S. 323). Aber auch wenn man – wie mir scheint – diese Kalauer nicht als erziehungsgeschichtliche Quelle zu ernst nehmen sollte, im Modus des Komischen entsteht so ein Erziehungshybrid, das die Widersprüchlichkeit der mittelalterlichen Figur mit den Registern der Aufklärung beschreibt: Siegfried handelt einmal nach der einen, einmal nach der anderen Ausbildung. Wild haut er drauf – um dann auf seinen Reisen, eifrig in Büchern wie »Vermischte und ausserlesene Seelenspeise für denkende Köpfe, die ihre Kenntniß und ihre Sprache berichtigen wollen« (›Der gehörnte Siegfried‹, Bd. 2, S. 45) zu blättern; wobei Kindleben selbst Herausgeber solch erbaulicher Schriften war, wie in seinen ›Vermischten Aufsätzen für das denkende Publikum‹ von 1779.

Wirksam wird das Hybrid dann besonders in Szenen wie der folgenden: Siegfried ist kein Christ, da Utopien nicht missioniert ist. Einen Jesuiten, der eine Mission versuchte, hielt man für einen Spion und verjagte ihn. Gerne aber will Siegfried am Wormser Hof Christ werden, und dazu wird der sehr katholische (und wie natürlich auch korrupte und alkohollaffine) Hofpfarrer aktiv. Er nimmt sich Siegfried vor und verarbeitet sein Schicksal zu einer elend langen Predigt (›Der gehörnte Siegfried‹, Bd. 1., S. 100–124). Darin vergleicht der Pfarrer Siegfried mit Josef: Wie Josef von seinen Brüdern in den vermeintlichen Tod geschickt wurde, so auch Siegfried, den der Schmied zum Drachen und also in den gewünschten Tod schickte. Von diesem Lehrstück, wie man schlicht alles zu einer Predigt ausbauen kann, zeigt sich Siegfried wenig beeindruckt. Er lässt alle katholischen Belehrungen über sich ergehen, aber voll Misstrauen greift er dann selbst zur Heiligen Schrift, um sie zu studieren. Und nicht nur im Sinne von *sola scriptura* bildet er sich, sondern auch in langen Selbstgesprächen in der Natur; »wenn er schon in keinem Philantropin erzogen war« (›Der gehörnte Siegfried‹, Bd. 2, S. 125), findet er auf diese Weise eine Möglichkeit, autonom nachzudenken.

Kindleben zerlegt die Figur also und ordnet die widersprüchlichen Charaktereigenschaften verschiedenen Formen der Erziehung zu: Der Heros ist also Produkt einer ›Nicht-Erziehung‹, in das aber die mütterliche Sorgfalt zusätzlich eine Bildung einpflanzt, die ihm dann hilft, sich auch selbst zu bilden. Auf diese Weise integriert Kindleben in der Figur mehrere Aspekte, die im 18. Jahrhundert mit Siegfried verbunden werden. Zum einen nämlich wird er als unkontrollierte und eigensinnige Figur bewertet, wobei – zum anderen – auch die Herausgehobenheit und Singularität seines Heroismus zu greifen ist. Letzteres wird in der romantischen Rezeption in den Vordergrund rücken, aber steht doch auch im Hintergrund von Aufklärungspolemiken, die sich dabei sicher auf eine volkstümliche Siegfriedverehrung stützen, wie sie auch im nicht abreißen Erfolg des barocken ›Volksbuches‹ zum Ausdruck kommt.

Zwei Beispiele dazu: Heroisch, wenn auch in einem ironischem Kontext, sieht ihn Johann Gottwerth Müller in seinem ›Siegfried von Lindenberg‹ von 1779 (in zweiter Auflage 1784): Als der Protagonist, der pommersche, plattdeutsch sprechende Siegfried von Lindenberg, die Geschichte des »kecken und mannhaften Ritters Siegfried, mit dem Beynamen des Hörnern« hört, ist er sofort der Überzeugung, dass sein Geschlecht von diesem »tapfern und mannlichen Ritter« (›Siegfried von Lindenberg‹, S. 77) abstamme, und versucht, in seine Fußstapfen treten. Siegfried ist hier Vorbild, auch wenn sein Nachfolger, der Siegfried von Lindenberg, eine komische Figur ist, mit der Müller seine zeitgenössische Adelskultur verspottet; doch diese komische Brechung ist nur möglich, wenn ein Bild zirkuliert, auf das die Komik zielt.

Ebenfalls in einem ironischen Gestus begegnet Siegfried aber auch als eine schwererziehbare und eigensinnige Figur, wie folgendes Beispiel zeigt: Samuel Gotthold Lange verfasst 1747 ›Eine wunderschöne Historie von dem gehörnten Siegfried dem Zweyten‹. In dieser Streitschrift richtet er sich gegen die Herrnhuter Brüdergemeine, genauer gegen deren Gründer Nikolaus Ludwig Graf von Zinzendorf und Pottendorf. Die böhmische Brüdergemeine hatte unter dem Namen ›Siegfried‹ (wahrscheinlich ist das der Graf von Zinzendorf selbst) eine Erwiderung auf eine Anklageschrift vorgelegt. Diese Erwiderungsschrift greift Lange nun wiederum an und macht bei seinem Gegenangriff aus dem Herrnhuter Siegfried den »gehörnten Siegfried den Zweyten« – und dieses Mal haben wir sicher keinen tapferen Ritter vor uns. Analog zum gehörnten Siegfried wächst der Herrnhuter nämlich wie folgt auf:

Der Knabe ward groß und starck, darum er auch weder auf seine Vorgesetzten noch Freunde etwas gabe, sondern nur allezeit damit umgieng wie er was besonderes, das ist, ein berühmter Herr werden möchte. Darob die Seinigen grosse Sorge hatten. Von seiner ersten Kindheit war ihm die Zucht seiner

Lehrer zu wider, welche er selbst lieber unterrichten wollte, und dieses setzte er fort, bis alle Schul-Jahre vorbey waren, in welchen er mehr gelehrt als gelernt hatte. (›Eine wunderschöne Historie von dem gehörnten Siegfried dem Zweyten‹, S. 20)

Dabei schreibt Lange eine oben zitierte Stelle des ›Volksbuch‹ aus, wo es heißt:

Der Knabe ward groß und stark, darum er auch weder auf Vatter noch Mutter etwas gabe, sondern nur allezeit damit umgieng, wie er sein eigen und wie man sagt, ein Freyherr werden mochte. (›Volksbuch vom gehörnten Siegfried‹, S. 64)

Der gehörnte Siegfried ist hier der Inbegriff eines ignoranten, unbelehrbaren und behelrenden Wichtigtuers, den Lange so gerne in den Wald schicken würde, wie das Sigmund im ›Hürnen Seyfrid‹ getan hat. Kindlebens Text gehört im weitesten Sinne in dieses Feld der Siegfried-Parodien, die einen mittelalterlichen Heroismus aufs Korn nehmen. Diese Reaktionen auf die Siegfried-Figur im 18. Jahrhundert werden dann schnell ergänzt und eine lange Zeit ersetzt durch das Siegfried-Bild der Romantik. Diesen Schritt ins 19. Jahrhundert markieren Friedrich de la Motte Fouqué und Ludwig Tieck. In den Siegfried-Romanzen von 1804 verarbeitet Tieck nicht das ›Nibelungenlied‹, sondern das ›Volksbuch vom gehörnten Siegfried‹, aber kennt nun dezidiert auch die nordische Tradition. Sein Siegfried handelt in ›Siegfried´s Jugend‹ zwar aus »Trutz« und »frevlem Mut« (›Gedichte‹, S. 377, V. 2) und zeigt beim Schmied »viel bösen Sinn« (S. 378, V. 22), nur aber, um dann im Drachenkampf zum »kühnen« »Jüngling« und »jungen Ritter« zu werden (S. 379, V. 45 und 51). In ›Siegfried der Drachentödter‹ ist er dann schon *semper idem* der »kühne Siegfried« (S. 380, V. 3).

Aktiver noch arbeitet de la Motte-Fouqué an seinem Siegfried. Noch bevor er mit der Dramentrilogie ›Der Held des Nordens‹ ab 1808 die nordischen Quellen bearbeitet und – vor allem für Richard Wagner – populär macht, und etwa zeitgleich mit Tiecks Siegfried-Romanzen versucht er sich am gehörnten Siegfried im zweiten Band von Schlegels Zeitschrift ›Europa‹

von 1805. Anders als Tieck wertet er nicht einfach, sondern bewertet die den Aufklärern suspekten Haltungen nun aktiv im romantischen Geiste neu. Siegfried wird nun förmlich zum Virtuosen der Selbstbestimmung, wenn er sagt:

Ich bin nun ganz mein eigner Herr und Meister.  
Wo mir es schlimm ergeht, trag´ ichs alleine,  
Und was ich Schönes thu´, ist gänzlich meine.  
(Der gehörnte Siegfried in der Schmiede, S. 84)

Der Weg dorthin führt ihn über Stationen, die die Sage will, die aber für die Beteiligten eine Zumutung ist. Da ist Siegfried der ›Böse‹, wie bei Tieck. Aber auch das bindet de la Motte-Fouqué in einen Handlungsverlauf und an eine Bewertung auf Ebene der Figuren, wenn er sein Fragment mit einem Stoßeufzer aus dem Munde von Siegfrieds Lehrherrn, des Schmiedes, enden lässt: »Hohl ihn der Satan! Es wird niemals ein tüchtiger Schmidt aus ihm«. (S. 87)

Da hat der Schmied recht, die Karriere Siegfrieds sollte eine andere werden, aber das ist eine andere Geschichte – die im Geiste der Romantik die Widersprüchlichkeiten der Figur ganz neu fortschreibt und die Kritik und Spöttelei der Aufklärung in einen neuen Heroismus zurückführt, der dann in der späteren Rezeption sehr unselig wirken sollte.

## Anmerkungen

- 1 So im Exposé und in der Ankündigung der Tagung. Ich behalte den Vortragston bei und verweise nur auf die wichtigste Literatur.
- 2 Eine Interpretation der Aventure bereiten Astrid Lembke und ich vor.
- 3 [https://de.wikipedia.org/wiki/Christian\\_Wilhelm\\_Kindleben](https://de.wikipedia.org/wiki/Christian_Wilhelm_Kindleben) (9.3.2020).
- 4 Exemplar: SUB Göttingen, Signatur: 8 FAB VI, 1150 RARA. [PURL online](#) (Scan Nr. 39, Ausschnitt).
- 5 Exemplar: BSB München, Signatur: P.o.gall. 1057 e#Beibd.2. [PURL online](#) (Scan Nr. 35, Ausschnitt).

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Kindleben, Christian Wilhelm: Der gehörnte Siegfried. Ein Volksroman. Erster Teil. Neue, ganz umgearbeitete und vermehrte Ausgabe, o. O. 1783.
- Kindleben, Christian Wilhelm: Der gehörnte Siegfried. Ein Volksroman. Zweiter Teil. Neue, ganz umgearbeitete und vermehrte Ausgabe, o. O. 1783.
- Kindleben, Christian Wilhelm: Studenten-Lexicon: aus den hinterlassenen Papieren eines unglücklichen Philosophen Florido genannt, Halle a. d. S. 1781.
- Lange, Samuel Gotthold [ermittelt]: Eine wunderschöne Historie von dem gehörnten Siegfried dem Zweyten, Das ist: Wohlverdiente Züchtigung einer Schandschrift, Welche die sogenannte Evangelische Kirche Mährischer Unität durch ihren würdigen Vorfechter Albinus Sincerus ausgehen lassen, Dem beleuchtenden Siegfried und heimleuchtenden Alb. Sincerus statt einer Laterne verehret von dem, Der Sich Richtet nach Sprüch. Sal. XXVI, 5. Antworte aber dem Narren nach seiner Narrheit, daß er sich nicht weise lasse düncken, Braunschweig/Leipzig 1747.
- Das Lied vom Hürnen Seyfrid nach der Druckredaktion des 16. Jahrhunderts. Mit einem Anhang >Das Volksbuch vom gehörnten Siegfried< nach der ältesten Ausgabe (1726), hrsg. von Wolfgang Golther, 2. Aufl., Halle a. d. S. 1911.
- de la Motte-Fouqué, Friedrich: Der gehörnte Siegfried in der Schmiede, in: Europa. Eine Zeitschrift, hrsg. von Friedrich Schlegel, 2. Bd., 2. Heft, Frankfurt a. M. 1805, S. 82–87.
- Müller, Johann Gottwerth [ermittelt]: Siegfried von Lindenberg. Eine komische Geschichte, Hamburg 1779.
- Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Nach der Handschrift B, hrsg. von Ursula Schulze, ins Neuhochdeutsche übers. und komm. von Siegfried Grosse, Stuttgart 2010.
- Das Nibelungenlied nach der Handschrift C, hrsg. von Ursula Henning, Tübingen 1977 (ATB 83).
- La ricezione della materia nibelungica tra Medioevo ed Età moderna: Der hürnen Seyfrid, hrsg. von Verio Santoro, Salerno 2003 (Schola Salernitana. Studi e Testi 8).
- [Sachs, Hans:] Der hürnen Seufrid. Tragoedie in sieben Acten [...], hrsg. von Edmund Goetze, 2. Aufl., Tübingen 1967.
- Schiller, Friedrich: Über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen, in: Schillers sämtliche Werke in zwölf Bänden, Bd. 10, Stuttgart/Tübingen 1838, S. 5–48 [zuerst als: Eine Abhandlung, welche in

- höchster Gegenwart Seiner Herzöglichen Durchlaucht während den öffentlichen akademischen Prüfungen verteidigen wird Johann Christoph Friedrich Schiller, Kandidat der Medizin in der herzoglichen Militär-Akademie, Stuttgart 1780].
- Tieck, Ludwig: Gedichte, hrsg. von Ruprecht Wimmer, Frankfurt a. M. 1995 (Ludwig Tieck Schriften, Bd. 7).
- Wagner, Richard: Die Walküre (WWV 86 B), hrsg. von Christa Jost, London [u. a.] 2009.
- Eine Wunderschöne Historie Von dem gehörnten Siegfried, Braunschweig/Leipzig 1726.

### **Sekundärliteratur**

- Amann, Klaus: *Der hürnen seyfrid ist gar vngelenck*. Zur Bearbeitung des ›Rosengartens zu Worms‹ in Vigil Rabers ›Reckenspiel‹, in: Cambi, Fabrizio/Ferrari, Fulvio (Hrsg.): *Deutschsprachige Literatur und Dramatik aus der Sicht der Bearbeitung: Ein hermeneutisch-ästhetischer Überblick*, Trento 2011 (Labirinti 134), S. 9–32.
- Drescher, Karl: Noch einmal der Hürnen Seufried des Hans Sachs, in: *Euph.* 11 (1904), S. 1–22.
- Golther, Wolfgang: Einleitung, in: *Das Lied vom Hürnen Seyfrid nach der Druckredaktion des 16. Jahrhunderts. Mit einem Anhang ›Das Volksbuch vom gehörnten Siegfried‹ nach der ältesten Ausg. (1726)*, hrsg. von dems., Halle a. d. S. 1889, S. I–XXXV.
- Golther, Wolfgang: Einleitung, in: *Das Lied vom Hürnen Seyfrid nach der Druckredaktion des 16. Jahrhunderts. Mit einem Anhang ›Das Volksbuch vom gehörnten Siegfried‹ nach der ältesten Ausg. (1726)*, hrsg. von dems., 2. Aufl., Halle a. d. S. 1911, S. I–LIV.
- Grimm, Wilhelm: *Die deutsche Heldensage*, 4. Aufl., Darmstadt 1957.
- Grübel, Isabel: Art. Kindleben, Christian Wilhelm, in: *Killy Literaturlexikon*, 2. Aufl., Bd. 6 (2009), S. 409f.
- Hödlmoser, Alexander: *Fraue Grimhilde und Der Grimme Hagen*: Semantische Symbiosen im ›Nibelungenlied‹, in: Keller, Johannes/Kragl, Florian (Hrsg.): *Mittelalterliche Heldenepeik – Literatur der Leidenschaften*. 11. Pöchlarnher Heldenliedgespräch, Wien 2012 (Philologica Germanica 33), S. 39–59.
- Lohse, Gerhart: Nachahmung und Schöpfung in der Nibelungendichtung bis zum ›Gehörnten Siegfried‹ (1726), in: Rasch, Wolfdietrich [u. a.] (Hrsg.): *Rezeption und Produktion zwischen 1570 und 1730*, Bern/München 1972 (Festschrift Günther Weydt), S. 499–514.
- Müller, Jan-Dirk: ›Episches‹ Erzählen. Erzählformen früher volkssprachlicher Schriftlichkeit, Berlin 2017 (Philologische Studien und Quellen 259).



- Müller, Jan-Dirk: Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes, Tübingen 1998.
- Müller, Stephan: Sigurds Herkunft. Probleme einer Heldengenealogie in der Völsunga Saga, in: Felten, Franz J. [u. a.] (Hrsg.): Institution und Charisma, Köln [u. a.] 2009 (Festschrift Gert Melville), S. 193–201.
- Muncker, Franz: Art. Kindleben, Christian Wilhelm, in: Allgemeine Deutsche Biographie Bd. 15 (1882), S. 765–768.
- Reichard, August Ottokar: Bibliothek der Romane, Bd. 13, Riga 1786.
- [Rez.:] Der gehörnte Siegfried, ein Volksroman. Zwey Theile von Kindleben, der W.W. Doctor etc. Neue Ausgabe 1783, in: Allgemeine deutsche Bibliothek, hrsg. von Friedrich Nicolai, 56. Bd., 1. Stück, Berlin/Stettin 1783, S. 140f. ([online](#)).
- Scharloth, Joachim: Sprachnormen und Mentalitäten. Sprachbewusstseinsgeschichte in Deutschland im Zeitraum von 1766 und 1785, Tübingen 2005 (Reihe Germanistische Linguistik 55).

### **Anschrift des Autors:**

Prof. Dr. Stephan Müller  
Universität Wien  
Institut für Germanistik  
Universitätsring 1  
A-1010 Wien  
E-Mail: [stephan.mueller@univie.ac.at](mailto:stephan.mueller@univie.ac.at)