

ISSN 2568-9967

B III E

JAHRGANG 5

2022

WWW.ERZAEHLFORSCHUNG.DE



Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung

herausgegeben von
Anja Becker und Albrecht Hausmann

Jahrgang 5 (2022)

Die »Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung« 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/), d. h. die in ihr publizierten Beiträge dürfen unverändert zu nicht-kommerziellen Zwecken unter Angabe von Autor und Publikationsort weitergegeben und veröffentlicht werden.

Herausgeber: PD Dr. Anja Becker (München) und Prof. Dr. Albrecht Hausmann (Oldenburg)

<http://www.erzaehlforschung.de> – Kontakt: herausgeber@erzaehlforschung.de

ISSN 2568-9967

Inhaltsverzeichnis

Mirna Kjørveziroska

Die Spitze einer Feenerzählung. Überlegungen zur

›Königin vom Brennenden See‹ **1**

Henrike Schwab

Kleine Figuren im Personenverband. Zum gestaffelten Figurenpersonal

und einigen weniger beachteten Akteuren des ›Nibelungenliedes‹ **48**

Margit Dahm

Vereindeutigungen der Helena-Figur in der anonymen Fortsetzung

von Konrads von Würzburg ›Trojanerkrieg‹ **82**

Mirna Kjorveziroska

Die Spitze einer Feenerzählung

Überlegungen zur ›Königin vom Brennenden See‹

Abstract: Der Beitrag nimmt ›Die Königin vom Brennenden See‹ in den Blick, die seit 45 Jahren, seit Paul Sapplers Edition 1977, zumeist als bloßes Aufzählungsglied erscheint, wenn man Beispiele für mittelhochdeutsche Feenerzählungen aufsagt. Ziel ist es, nicht nur zur interpretatorischen Erschließung eines hauptsächlich rein nominell präsenten Einzeltextes beizutragen, sondern auf dieser Grundlage auch einige übergreifende Fragehorizonte zu eröffnen, die für andere Texte nach demselben Erzählmuster ebenfalls von Relevanz sein könnten. Einleitend wird eine Poetik der Deeskalation vorgestellt, um einen Einblick in die Machart dieser anonymen Feenerzählung zu gewähren. Sodann gilt es, das ungewöhnliche Berührungs- bzw. Verwundungstabu zu diskutieren: Der Mann darf die ›Fee‹ nicht blutig machen. Die Analyse kreist um die *glufe*, die Schmucknadel als Requisite des Tabubruchs, die Frage nach der Rolle von Dingen in der Dramaturgie des Übertritts aufwirft sowie poetologische, wortgeschichtliche und datierungstechnische Überlegungen zusammenschließt.

Begutachteter Beitrag, publiziert im November 2022.

Die ›Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung‹ 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/), d. h. die in ihr publizierten Beiträge dürfen unverändert zu nicht-kommerziellen Zwecken unter Angabe von Autor und Publikationsort weitergegeben und veröffentlicht werden.

Herausgeber: PD Dr. Anja Becker (München) und Prof. Dr. Albrecht Hausmann (Oldenburg)
<http://www.erzaehlforschung.de> – Kontakt: herausgeber@erzaehlforschung.de
ISSN: 2568-9967

›Die Königin vom Brennenden See‹ ist im Fluss des Vergessens versunken, der Brennende See ist in die Lethe gemündet.¹ Obwohl die Kulturwissenschaft eine Taxonomie des Vergessens ausgearbeitet (vgl. Assmann 2016, S. 30–68) und die Germanistische Mediävistik selbst den literaturgeschichtlichen ›Oblivionismus‹ (Begriff nach Weinrich 1997, S. 263–271) als Kehrseite der Kanonbildungsdynamiken zum Diskussionsgegenstand erhoben hat,² fällt es schwer, eine griffige Kategorie zu finden, die den prekären Status dieses Textes beschreibt. Von Paul Sappeler 1977 in den ›Wolfram-Studien‹ herausgegeben und 1985 mit einem Eintrag im ›Verfasserlexikon‹ bedacht, ist die knapp 3000 Verse lange Erzählung in der Forschung zwar nicht völlig unbekannt, fristet aber ihr Dasein hauptsächlich als bloßes Aufzählungsglied, wenn es darum geht, Beispiele für vormoderne Feenerzählungen bzw. Realisierungen des Erzählschemas der gestörten Mahrtehe aufzusagen.³ Von der Windeseile der *enumeratio* erfasst, auf dem Sprung zwischen anderen Titeln, ist ›Die Königin vom Brennenden See‹ ein Musterbeispiel für das rein nominelle Erinnertwerden. Dass es sich indes lohnt, sie nicht nur dem Namen nach zu kennen, versucht der vorliegende Beitrag zu zeigen: Nach einigen allgemeinen Beobachtungen über die Erzählpoetik (Abschnitt 1) soll das Verwundungstabu, ein *hapax legomenon* im Motivaushalt der überlieferten mittelhochdeutschen Feenerzählungen, in den Blick genommen werden (Abschnitt 2). Der Mann darf die ›Fee‹ nicht blutig machen, lautet diesmal der schemakonforme Kommunikationskontrakt, gegen den durch einen Schmucknadelunfall verstoßen wird. Folglich gilt es, auch über diese Schmucknadel als Exponat der Dingwelt und Hauptrequisit des Unheils im Sinne einer Phänomenologie des Stacheligen nachzudenken (Abschnitt 3). Insgesamt versuche ich, die Erzählung vom Tabu und Tabubruch her besser zu verstehen: Der Stich – der genauso gut ein Ritz sein könnte, wie später zu diskutieren ist – soll eine Einstichstelle für die Interpretation sein. Es lässt sich demnach keine Gesamtanalyse versprechen; ich konzentriere mich vor allem auf das erste Drittel der Erzählung, die den

einzigem mir bekannten Fall einer nicht einfach gestörten, sondern zerstochenen Mahrtehe bietet. Dabei müssen die im Folgenden auseinanderzufaltenden Überlegungen nicht nur als Dienst an einem vernachlässigten Einzeltext gelesen werden. Vielmehr können die Bemerkungen über das Verhältnis der ›Königin vom Brennenden See‹ zu »genügend vielen besseren Erzählungen« (Sappler 1977, S. 173) nach der gleichen Handlungsrezeptur dazu beitragen, das Feld der mittelhochdeutschen Feenerzählungen als Ganzes noch ein Stück weiter zu kartographieren, mithilfe der Distinktionsmerkmale der ›Königin vom Brennenden See‹ die Elastizität einzelner Fixpunkte auszumessen und sich erneut die, oder besser, der Frage nach der zeitlichen Distribution des Erzählmusters zu stellen.

1 Feenerzählung wider Willen

Während die Forschung ›Die Königin vom Brennenden See‹ in ihren gattungstypologischen Zettelkasten regelmäßig als Feenerzählung einordnet,⁴ setzt ihr anonymen Autor alles daran, gerade keine Feenerzählung zu schreiben. Die einzelnen Fixpunkte des Erzählmusters werden aufgerufen, ihr Konfliktpotential jedoch sogleich erstickt. Zahlreiche Irritationspartikel werden unverzüglich abgeschüttelt, die Konzentration des Numinosen sinkt, vorgegebene harte Fügungen zwischen der Menschen- und der Feenwelt weichen weitgehend auf. Der Anonymus profiliert sich somit als ›Spielverderber‹ unter den Dichterkollegen (zum Ausdruck vgl. Schulz 2004), die das Erzählmuster der gestörten Mahrtehe aufgreifen. Seine oberste Erzählprämisse ist die Entproblematisierung, sein Erzählduktus ließe sich vielleicht als Poetik der Deeskalation bezeichnen. Das Ergebnis ist eine Feenerzählung *light* oder sogar eine Feenerzählung, die keine Feenerzählung sein will und den ersten Bestandteil ihres Kompositums durchzustreichen versucht.⁵ So stößt der Held Hans, der sich schemakonform auf der Jagd im Wald verlaufen hat, auf eine unbekannte Burg – die sich jedoch nicht als

menschenleer und unheimlich erweist, sondern mit Höflingen und Personal überbevölkert ist (dazu auch Sappler 1977, S. 177f.). Es ist geradezu ermüdend zu lesen, wie Hans mit Gastfreundlichkeitsexzessen von den Höflingen empfangen, wörtlich an die Hand genommen wird und sich von diesen Hütern des Tagesablaufs vom Tisch zum Bett, vom Bett zum Tisch, vom Tisch zum Vergnügungsprogramm führen lässt. Die Burgherrin, von Anfang an zugegen,⁶ kennt Hans' Namen, aber dieses sirenengleiche vokative Signal für eine feenhaft Omniszienz, dieses divinationsverdächtige epistemische Privileg als erwartete ›feeige‹ Fähigkeit⁷ wird nüchtern mit der Vorerfahrung der Protagonistin begründet, ihn bei einem Turnier in Frankreich unbemerkt beobachtet zu haben. Dabei wird die in der visuellen Monodirektionalität anklingende Unsichtbarkeit der Fee ihrerseits durch das Gedränge im höfischen Publikum als Alltagsaxiom überschrieben, dass in der Menschenmasse der Einzelne verschwindet und nicht wahrgenommen werden kann. Eine Feenerzählung ohne Fee, energische Beseitigung von allen anderweltlichen Merkmalen – diese Strategie hat Konrad von Würzburg in seinem ›Partonopier‹-Roman virtuos vorexerziert: Meliurs Feenstatus wurde mit proto-psychologischen Mitteln als bloßer Irrtum einer Figurengruppe entlarvt, ihre Wissensüberschüsse und Kompetenzen konnte der Erzähler als weibliche Belesenheit plausibilisieren (vgl. Schulz 2000, insbes. das Unterkapitel »Ein Feenmärchen im Status des ›Als ob‹«, S. 90–92). Gleichwohl scheint mir die Figurenzeichnung des Anonymus vom Brennenden See mit Konrads Rationalisierungskunstgriffen nicht identisch zu sein. Denn während die rationalisierenden Erklärungen bei Konrad erst nach mehreren tausend Versen erfolgten und aufgrund der inneren Fokalisierung auch der Rezipient dem ontologischen Fehlschluss, es handle sich bei der Frauenfigur um einen Sukkubus, erliegen musste, ist in der ›Königin vom Brennenden See‹ vor allem die durative Dimension bemerkenswert: Die Ausdauer, die Lebenserwartung des Feenverdachts ist in der vorliegenden Erzählung erstaunlich kurz, die Erzählzeit zwischen Feenverdacht und Verdachtsauflösung ist minimal, die Aufklärung erfolgt Schlag

auf Schlag, ohne jeglichen Aufschub, der einem Spannungsaufbau dienlich sein könnte. Kostet Konrad die Problemhaftigkeit von Feenzügen reichlich aus, bevor er sie nachträglich als Scheinproblem entlarvt, lässt der Anonymus in der ›Königin vom Brennenden See‹ diese Problemhaftigkeit gar nicht aufkommen bzw. beeilt sich, die Feenzüge an Ort und Stelle, wo das Erzählmuster sie vorsieht, abzuwenden. Bezeichnend ist hier also die Geschwindigkeit, mit der der Feenstatus der Heldin aufgehoben wird, die narrative Ungeduld gegenüber dem Feenschein, die Kurzatmigkeit des Feenhaften. Das gesetzte Tabu als obligatorische Konstituente der Mahrtenehe, diesmal in Form des Imperativs, die Frau nicht blutig zu machen, wird wiederum in einer friedlichen, idyllischen Atmosphäre gebrochen, ohne Anwendung von List und Betrug. Indem sich die Frau beim Ankleiden wegen einer freundlichen ehelichen Umarmung an einer *glufe*, einer Schmucknadel, am Hals verletzt, wird der Tabubruch vom existentiellen Vorsatz zum motorischen Versehen umkodiert und als Zärtlichkeitsunfall gemildert. Nicht nur durch die Harmlosigkeit der Wunde, sondern auch lexikalisch, aufgrund der semantischen Biographie von *glufe*, die als bildliche Negationsumschreibung belegt ist, funktionsäquivalent mit mhd. *ein hâr, bône, brôt, wint, ei* (vgl. Mhd. Gr., § S 143, S. 388f.), phraseologisch für ›ein wenig‹ oder ›nichts‹ verwendbar,⁸ wird der Tabubruch als etwas Geringes, Unbedeutendes ausgewiesen. Somit bleibt der Held von sämtlichen Schuldunwägbarkeiten und moralischen Dilemmata sowie vom »Fegefeuer der Selbstreflexion« (Matejovski 1996, S. 153) verschont. Das ist ein bemerkenswerter Rückfall in die objektive Ethik: Anders als in Abaelards Gesinnungsethik spielt die Intention des Protagonisten, dass er, anders als seine Gattungskollegen, gegen das Tabu gar nicht verstoßen wollte, keine Rolle; es zählt nur das Ergebnis, der vorliegende Tatbestand. Der markante situative Rahmen des Tabubruchs, dass die Frau vor dem Spiegel⁹ steht und sich herausputzt, rückt sie kurzfristig in die Nähe der Sirenen als mittelalterliche Chiffren weltlicher Versuchung, die – gleich wie ihre ideengeschichtlichen und phänomenologischen Doppel- und Wiedergängerinnen Feen, Nixen

und andere Meerjungfrauen – in der christlichen Ikonographie oft mit diesem Requisit der Eitelkeit abgebildet werden.¹⁰ Dass die Protagonistin sich hierbei für den Kirchengang vorbereitet, stülpt indes dem ganzen Geschehen eine fromme Schutzhülle über, wozu auch die vorangehenden Erwähnungen verbindlicher Messen auf der Burg und die kirchliche Trauung des Paares beitragen. Friktionen zwischen der alten elterlichen und der neuen bloß-nicht-feenhaften Umgebung des Helden sind ebenfalls unbekannt: Zehn Jahre lang verspürt Hans weder Heimweh¹¹ noch das ritterliche Berufsbedürfnis, um *urloup* zu bitten, und als er nach dem Tabubruch widerwillig heimgeschickt wird, zeigt sich, dass seine Abwesenheit keinerlei politische Auswirkungen hatte – er findet seine Eltern wohlbehalten und das Land intakt vor. Als Hans wieder aufbrechen will, um die verlorene Ehefrau zu suchen, muss er sich nicht herausschleichen, sondern wird von seinem Vater unterstützt und prächtig ausgestattet, unter dessen Regie auch ein feierlicher Auszug stattfindet. Darauf folgt ein zweiter Teil, der nach einer langen Queste mit der Wiedervereinigung des Ehepaares und der beiden gemeinsamen Söhne im Land vom Brennenden See endet: Die Feenerzählung von der ›Königin vom Brennenden See‹ fließt in einen Liebes- und Abenteuerroman aus.

Vergegenwärtigt man sich diese Kunstgriffe der Entproblematisierung, diese narrativen Betäubungsmittel,¹² drängen sich grundsätzliche Fragen auf, inwiefern eine Erzählung spannend bleiben kann, ohne spannungsreich zu sein, ob sich problematische Fälle eines Erzählmusters beseitigen lassen, ohne erzähllogische Unfälle zu verursachen, bzw. inwieweit der Effekt einer brachialen Entproblematisierung als Defekt des Textes wahrgenommen wird. Tatsächlich entsteht eine Reibung, indem die Poetik der Deeskalation auf »das Prinzip der Selbsterhaltung der Erzählung« (Kiening 2003, S. 132) trifft: Einerseits wird der Tabubruch zum bloßen Missgeschick, zu einem zufälligen *wenkelîn* verharmlost, andererseits muss er nach wie vor die Trennung des Paares auslösen, damit die Handlung nicht einfriert und die

Erzählung weiterfließen kann, entsprechend dem »Systemdruck des Erzählmusters« (Syntagma in Anlehnung an Stephan Müller [2001, S. 474], der einmal im Zusammenhang mit dem ›Münchener Oswald‹ von einem »Systemdruck des Brautwerbungsschemas« sprach). So erklärt sich die auffällige Disproportion zwischen Vergehen und Strafe, der »Kontrast von kleinstmöglicher Ursache und größtmöglichem Leid« (Felder 2009, S. 192): »Die ›Verwundung‹ durch Stecknadeln mutet in Hinblick auf die Tragweite des Unfalls ja fast lächerlich an« (Sappler 1977, S. 179). Eine ähnliche ›Lächerlichkeit‹, eigentlich das Resultat einer nicht zu totalisierenden Entproblematisierung, ist die erstaunliche Indifferenz von Hans' Eltern gegenüber der Frage, wo er denn zehn Jahre verbracht habe – mehrmals versucht man vergeblich, sich nach dem Grund für seine Trauer und, prospektiv, dem Anlass für den zweiten Auszug zu erkundigen (V. 1241–1245; V. 1286–1299; V. 1319–1333; *dik* – V. 1243), nicht aber, mit retrospektiver Neugier, nach dem Ort und der Inhaltsgestaltung der ein Jahrzehnt langen Abwesenheit. So findet letztlich ein prächtiger Aufbruch im Scheinwerferlicht der Pariser Öffentlichkeit statt, ohne dass das Wohin des Aufbruchs bekannt wäre. Inmitten aller Harmonie ist dieser Bodensatz von Heimlichkeit eine notwendige Bedingung dafür, dass im Finale der Erzählung ein Herrschaftskonflikt ausbrechen und verhandelt werden kann – gleichsam eine erzählerische Rücklage, die man später narrativ kapitalisiert: Sobald das französische Königspaar brieflich erfährt, dass Hans eigentlich verheiratet ist und im Land vom Brennenden See zu bleiben beabsichtigt, wird die Verunsicherung manifest, wer denn über Frankreich herrschen soll. Obwohl schließlich eine diplomatische Lösung gefunden, ein genealogisches Gleichgewicht erreicht wird, indem der eine Sohn im väterlichen Frankreich, der andere im mütterlichen Land vom Brennenden See zu regieren hat, wird für einen Moment die Frage virulent, wie mit mahrteneheninduzierter Erbenlosigkeit umzugehen ist, was die Entrückung von adligen, in ihrer Heldenbiographie als geschwisterlos ausgezeichneten Männern ins dem Einzelnen fulminantes Glück bietende Feenland für die Gemeinschaft

in der realgeographischen Welt bedeutet. An der ›Königin vom Brennenden See‹ kann man also ein Äquilibrium zwischen angestrebter Entproblematisierung als Maxime des Autors und unentbehrlicher Problemhaftigkeit als Motor des Erzählens beobachten.

2 *Noli me tangere – noli me frangere*

Von dem Sichttabu bei Partonopier und Meliur nach dem Vorbild von Amor und Psyche, von dem Rühmungstabu in der französischen Lanval-Tradition und etwa im mittelhochdeutschen ›Gauriel‹ sowie von dem Fragetabu in der Lohengrin-Geschichte unterscheidet sich das vorliegende Verwundungstabu vor allem durch seine sinnliche Qualität: Es sind keine visuellen oder sprachlich-akustischen, sondern ausschließlich taktile Restriktionen, die dem Helden auferlegt werden.¹³ Ausgeschlossen wird eine spezifische Art von Berührung, nämlich eine aggressive Berührung, eine den weiblichen Körper versehrende bzw. öffnende haptische Interaktion – so könnte eine Scholie zu den folgenden Versen lauten:

die werd sprach: ›ich tuon dir kund,
mit warhait ich dir das vergich:
wie licht¹⁴ du machest pluotig mich,
so wär es so umb mich gewant,
das ich mich müst schaiden zuo hant
und als min gesind
voran fieren mit mir geswind,
darzuo was richait ist by mir.
mit warhait will ich sagen dir:
und wurden unns och kind beschert,¹⁵
es wär lind oder hert,
die fieren mit mir auch von dan
und müstest die auch hinder dir lan.
magstu davor behüten mich,
vil geren so will ich nemen dich.‹
(›Königin vom Brennenden See‹, V. 756–770)

Der schemakonforme Kommunikationskontrakt zwischen Mann und Fee ist hier also, streng etymologisch, ein Kontaktkontrakt.

Bezeichnenderweise wird im Text auf dieses Haupttabu allmählich hingearbeitet, indem ihm andere Tabus vorausgehen. Dies geschieht bei den beiden nächtlichen Besuchen der Burgherrin, in der ersten Nacht unter der strengen Bedingung, trotz der Übernachtung im selben Bett von Hans gar nicht berührt zu werden:

›für waur soltu nit rieren mich.
villücht du mich rierest an,
so macht es anderst nit ergan,
sich hieb behend ain schaiden
also zwischnan unns baiden,
das tett uns baiden wol oder we,
du gesecht mich und ich dich nie mee;
das sag ich dir sicherlich.
darumb will ich biten dich,
das du dich hapst in huot,
bis schier das es dir wirt guot
hinach, uff die trüwe min.‹

(›Königin vom Brennenden See‹, V. 405–416)

Hans hält die geforderte taktile Abstinenz ein, so schwer es ihm auch fällt:

im mecht lib und muot
wol zuo der stund verschwunden sin,
wann er sach die frawe fin
so lieplich und so wunnefar
und er mit ainer hende dar
nit gederst raichen.

(›Königin vom Brennenden See‹, V. 423–428)

In der zweiten Nacht erscheint die Auflage in etwas gelockerter Form, die die möglichen erotischen Berührungsmodi wie mit einem Zirkel umkreist und mit einem Zulässigkeitsindex versieht. Er könne sie küssen und umarmen, nicht aber penetrieren – so dürfte man vielleicht die folgenden verschlüsselten Umschreibungen verstehen:

›gesell, min red vernim:
zuo dir will ich legen mich
und dir erlauben sicherlich,
was dir guotes geschehen mag,
das ich dirs nit wör uff disen tag.
doch wiß, ain ding daz muostu laun:
das magstu selber wol verstaun.
wie lichtu nun mir muotest das,
als ich dir vor sait, du waist wol was,
so prechtest mich zuo grossem zorn
und wär din halb gar verlorn.
darzuo so wissest sonder waun,
was ich dir vor haun getaun,
da muostu gar ainig sin.‹

(›Königin vom Brennenden See‹, V. 607–620)

Was die Forschung bislang als unbeholfene ›Friedrich von Schwaben‹-Zitate (Sappler 1985, Sp. 101; Felder 2009, S. 188) und »Quasi-Erlösungsnächte« (Sappler 1977, S. 180), unmotiviert Keuschheitsproben, oder einfach als blinde Motive, ja als taube Tabus abgetan hat, wird erst dann interpretatorisch zugänglich, wenn man es im Zusammenhang mit dem Haupttabu betrachtet. Nicht nur lässt sich das in der mittelhochdeutschen Literatur sonst kaum belegte Phänomen des skalierbaren Tabus erkennen,¹⁶ eine mit absteigender Rigorosität, aber aufsteigender Gültigkeitsdauer (eine Nacht vs. lebenslang) geordnete Tabureihe, sondern es präsentiert sich auch die narrative Explorierung eines der niederen Sinne – des Tastsinns. Einerseits wird dieser im Orbit der christlichen »Philosophie und Theologie der Leibüberwindung« (Böhme 1998, S. 222; ähnlich, aber ausführlicher Böhme 1996) aufgrund seiner Materiegebundenheit disqualifiziert und dem sehenden Auge mit dessen großer Reichweite und Distanziertheit vom Wahrzunehmenden, aber auch Offenheit für transzendente Erfahrungen jahrhundertlang untergeordnet (dazu Zeuch 2000, S. 55f.). Andererseits gestanden die Erkenntnistheorie und die Physiologie der Sinne dem *tactus* immer wieder positive Exklusivmerkmale zu – Unmittel-

barkeit und Immunität gegen Täuschungen, somit auch maximale Zuverlässigkeit bei der Verifikation des Realitäts- oder Phantasmagorie-Status einer Erscheinung, »denn die Realpräsenz von Körpern hängt daran, dass sie tastbar sind. Was tastbar ist, existiert. [...] Was man nur sieht oder hört, kann ein Phantom sein« (Böhme 1998, S. 215). Als Auszeichnung hervorgehoben wurden die Großflächigkeit des ganzen Körpers als gigantisches Tastorgan mit unzähligen Rezeptoren im Unterschied zu den anderen, kleindimensionierten und nur auf dem Kopf lokalisierten Sinnen (dazu Handwerker 1996, S. 34); des Weiteren das breite Spektrum wahrgenommener Qualitäten (zur ideengeschichtlichen Karriere der Frage »Is there an unique substratum that allows us to observe such diversity?« Demasure 2007, S. 316) inklusive der »auffällige[n] Nähe zum innerseelischen Empfinden« (Benthien 1998, S. 337) sowie die Lebensnotwendigkeit des Tastsinns, nach dem Diktum von Aristoteles: »[...] es ist offensichtlich, dass das Lebewesen ohne Tastsinn nicht existieren kann« (φανερόν ὅτι οὐχ οἷόν τε ἄνευ ἀφῆς εἶναι ζῶον – »Über die Seele«, 434b,23f.), auf Mittelhochdeutsch nachzulesen bei Thomasin von Zerklære:

nu merket daz dehein man
ân den vûmften sin niht leben kan,
den wir dâ heizen gerüerde.
er mac leben ân gehoerde,
ân smac, ân wâz und ân gesiht,
aver ân gerüerd niemen geschicht
daz er müge lange leben:
er muoz dermit sînn lîp geben.
(Der Welsche Gast, V. 9483–9490)

Große Aufmerksamkeit hat auch die einzigartige Reziprozität und Simultaneität des Berührens und des Berührtwerdens als doppelte Diathese auf sich gezogen (Benthien 1998, S. 346, sowie Demasure 2007, S. 320), aber auch die affektive Aufladung bzw. die Nichtexistenz neutraler Berührungsreize (vgl. Lechtermann 2005, S. 153; Zeuch 2000, S. 8 und S. 132). Der Denkgeschichte nicht entgangen sind ferner die ontogenetisch früheste

Ausbildung des Tastsinns und seine überdurchschnittliche Leistungsfähigkeit im Kontrast zu den anderen beim Menschen nur mittelmäßig entwickelten, von den meisten Tieren übertroffenen Sinnen (Cakir 1996, S. 263). Aufgrund der von Thomas von Aquin höchstpersönlich konstatierten schwierigen und somit zivilisatorisch und ethisch hochzuschätzenden Disziplinierung des Tastsinns erscheint das Berührungstabu besonders anspruchsvoll (siehe Zeuch 2000, S. 57 und S. 69). Zugleich ist es primordial und vorsprachlich, in seiner Archaik ethnographisch belegt als Unantastbarkeit etwa von Priestern, Königen, Schwangeren, Menstruierenden, Verwitweten und Toten bei primitiven Völkern.¹⁷ Ein Berührungstabu ist ebenfalls christlich kodifiziert im Johannesevangelium, in dem sentenzartigen *Noli me tangere* (Joh 20,17), das der auferstandene Christus an Maria Magdalena gerichtet hat. Bekanntlich beschäftigte dieser Imperativ die Bibelexegeten jahrhundertlang – angesichts anderer, unproblematischer Berührungsszenen in den Evangelien zur Heilung oder Fußwaschung, angesichts der fehlenden sprachlichen Äquivalenz mit dem griechischen Original μή μου ἅπτου (*me mou haptou*), das an das Loslassen nach einer eigentlich vollzogenen Berührung appelliert, aber auch angesichts des Gegenbeispiels, dass der Apostel Thomas den auferstandenen Christus doch berühren durfte, um seinen Unglauben abzulegen (Demasure 2007; Matena 2010, insbes. S. 93; Baert/Kusters 2007, insbes. S. 259 und S. 262). Ob als Sanktion von Maria Magdalenas Unfähigkeit plausibilisiert, zwischen dem irdischen und dem auferstandenen Körper Christi zu unterscheiden (Demasure 2007, S. 324f.), ob als Vorführung einer illegitimen *curiositas* (Matena 2010, S. 102) oder als typologisches Gegenstück zur Genesis-Sequenz dechiffriert, in der die Früchte vom Baum der Erkenntnis taktil und gustatorisch tabuisiert wurden (Demasure 2007, S. 326f.) – ein Berührungstabu in einer zwischengeschlechtlichen Konfiguration wird im Neuen Testament Christus *in persona* in den Mund gelegt und in einer langen Tradition exegetisch verhandelt. Bezeichnenderweise bietet das Alte Testament seinerseits ein

weiteres prominentes Berührungsverbot,¹⁸ das mit einer Mahrtenehenerzählung viel enger zusammenhängt: Das apokryphe Tobit-Buch als Aitiologie der berühmten Tobias-Nächte erzählt, wie sich der Dämon Aschmedai in eine menschliche Frau verliebt hat und alle Ehemänner, die sie in der Hochzeitsnacht zu berühren versuchen, auf der Stelle mit dem Tod bestraft (Tob 6,15). Das Berührungsverbot ist hier an Dritte adressiert, um die – wie in der jüdischen Literatur üblich, seitens des menschlichen Partners gar nicht gewollte – Mahrtenehe vor Rivalen zu schützen, bzw. die taktilen Restriktionen beziehen sich nicht auf die Kommunikation zwischen dem Dämon und seiner Braut (zum Buch Tobit als Mahrtenehenerzählung siehe ausführlicher Lembke 2013, S. 47 und S. 228–236; zum mittelhochdeutschen Tobit-Fragment des Pfaffen Lambrecht siehe Manuwald 2017).

Das Verwundungstabu als spezifischere, aggressionshaltige Unterart des Hyperonyms Berührungstabu wird seinerseits in den Sagen von den Saligen thematisch, die als übernatürliche Frauen vom geheirateten Bauern, dessen Haushalt sie führen und aufblühen lassen, nicht geschlagen werden dürfen und nach dem Gewaltakt unwiderruflich verschwinden (dazu Röhrich 1973, S. 138f.). Es klingt des Weiteren in der ähnlichen, von Paracelsus auf den Punkt gebrachten Bedingung an, eine Wasserfee in der Nähe vom Wasser nicht zu misshandeln, was zum Verlust der Geliebten und dem Erleiden des Zorns ihrer Verwandten führen würde.¹⁹ Zum einen partizipiert also ›Die Königin vom Brennenden See‹ mit dem ungewöhnlichen Verwundungstabu an einem gegenüber der Visualität nachrangigen Sektor des sensorischen Diskurses (einige wenige weitere Thematisierungen von taktilen Idiosynkrasien in der mittelhochdeutschen Literatur, z. B. Orgeluse, diskutiert Lechtermann 2005, S. 160), zum anderen überformt sie mündlich zirkulierende Volksmotive und überträgt sie in ein höfisches literarisches Biotop. Genaugenommen ist eine gewisse Aggressivität der Gestaltung von Tabuerzählungen in diesem Biotop nicht völlig fremd und prägt, wenn gleich anders dosiert, auch einige prominentere Tabubruchszenen: Der verzweifelte Partonopier wirft die Laterne, mit der er trotz des Sichtverbots

Meliurs Körper inspiziert hatte, zornig an die Wand und richtet einen materiellen Schaden an (*gar in tötlicher hitze | wart diu lucerne dô zehant | von im geworfen an die want, | daz si ze manegen stücken brach. | mit zorne rief er unde sprach | ›nu var enwec in gotes haz!‹ – ›Partonopier und Meliur‹, V. 7920–7925*). In der analogen Situation multipliziert Psyche die Beschädigungen und Verletzungen: Zusätzlich mit einem Rasiermesser zur Verteidigung bewaffnet, nachdem sie sich in der Erregung mit dem neben dem Bett liegenden Pfeil ihres Gatten in den Daumen gestochen hat, fügt sie dem schlafenden Amor mit tropfendem Lampenöl aus Versehen sogar eine Brandwunde zu, versengt ihm die rechte Schulter, die seine Mutter Venus sodann medizinisch behandeln muss (›Amor und Psyche‹, V,22,1–23,6). Markant ist auch Reymunds Zerstörungsverve, mit der er, in Zorn entbrannt und doch zu kurzem Überlegen fähig, die Tür von Melusines Kammer durchbohrt, um eine Erklärung für ihre Samstagsabwesenheiten zu finden (›Melusine‹, S. 70f.; dazu Linden 2016, S. 76–80). Sind in den aufgeführten Parallelbeispielen diese Gewaltausbrüche eine (systematisch noch nicht aufgearbeitete) Begleiterscheinung des eigentlichen Tabubruchs, indem der Körper oder ein Requisit in der Dramaturgie des Übertritts geschädigt bzw. *materialiter* zerbrochen wird, fällt in der ›Königin vom Brennenden See‹ die Verwundung mit dem Tabubruch zusammen, die Verwundung i s t der Tabubruch, das Herzstück und nicht eine Zwiebelschale des Verstoßes.

Dennoch lässt sich diese Verwundung nicht näher bestimmen; der Text verweigert eine Präzisierung, ob die Wunde gestochen, geritzt oder gequetscht wurde. Zum Einsatz kommt das Verb *begrifen* (*die ain [glufe] begriff die werde do | under der kelen vil klaine*, V. 992f.), das, vor der Entrückung ins Abstrakte, mit seiner konkreten Bedeutung ›befassen, betasten, fassen, erfassen, erreichen‹ (BMZ, Bd. I, Sp. 570b, Punkt 1 und 3) einerseits die haptische Durchdringung der Episode, ja der Mahrtenehe insgesamt, vorzüglich zum Ausdruck bringt, andererseits aber die Art des Berührungsreizes offenlässt und in seiner konnotativen Neutralität gar

nicht zu erkennen gibt, dass es sich um eine schmerzverursachende, negative Berührung handelt.²⁰ Minimal abgewandelt, mit abgeworfenem Präfix, kommt dieses Verb auf engstem Textraume noch einmal vor,²¹ indem das Opfer, so die erste erzählte Reaktion, die Wunde instinktiv betastet und Blut entdeckt: *by stund uff der selben fart | graiff si mit ainer hende dar* (V. 996f.)²² – eine haptische Verifikation der hand-greiflichen Katastrophe, ein zaghaftes Ertasten des Unglücks.

Richtet man den Blick auf das hervorspritzende Blut, erscheint der Verstoß gegen das Verwundungstabu zugleich als eine wörtliche Offenlegung genealogischer Hintergründe. Bekanntlich ist das Blut als Träger der Familienvorgeschichte und aller geerbten Qualitäten semantisiert, sei es unter dem Signum der mittelalterlichen Zwei-Samen-Lehre (Kellner 2004, S. 104–107; vgl. Knust 2010, S. 219) oder im idiomatischen Futteral der Gegenwartssprache etwa als ›Stimme des Blutes‹ oder ›Blutsverwandtschaft‹. Tatsächlich zeichnen sich im vorliegenden Text die Konturen eines abgewandelten Fragetabus ab, indem Hans die Antwort auf die Frage nach dem Namen und der Abstammung der Protagonistin explizit verweigert wird und auch dem Rezipienten bis Ende der Erzählung vorenthalten bleibt:

›vil raine fraw, und mûg es sin,
so tuond mir eurn namen schin.‹
sie sprach: ›für waur ich wil dir sagen,
das mag nit gesein zuo disen tagen.
doch sag ich dir zuo diser fart,
ich bin von künglicher art
und adel und darzuo guot.
mir dienen vil in miner huot.‹

(›Königin vom Brennenden See‹, V. 296–303)

Der Schmucknadelunfall, bei dem der *sanguis* zum *cruor* wird,²³ liest sich dementsprechend als außersprachliche, performative Enthüllung geheim gehaltener Genealogie. Vielleicht handelt es sich darüber hinaus um ein subkutanes ontologisches Misstrauen, um eine – freilich unbeabsichtigte und urheberlose – Stich-Probe des menschlichen Status der Figur: Hexen,

Geister und andere transzendente Wesen bluten nicht.²⁴ Insgesamt ist das Tabu in der ›Königin vom Brennenden See‹ also multipliziert, zusammengebündelt werden verschiedene Tabustufen und Tabuarten, wobei sich die grundsätzliche Frage stellt, wie viele Tabus eine Feenerzählung absorbieren, miteinander verzahnen, tragen und ertragen, enthalten und aushalten kann. Das Tabu ist nach den narrativen Deklinationsregeln des Textes, anders als in den meisten überlieferten mittelhochdeutschen Feenerzählungen, kein *singulare tantum*.

3 Die *glufe*: Das Odium der Kleinodien oder Stachelige Datierungen

Dass der zentralen Tabubruchszene als situatives Passepartout ein Ankleideritual unterlegt ist sowie dass der Verstoß gegen das Verwundungstabu mit einem vestimentären Requisit vonstattengeht – ist nur konsequent, wenn man die textile und farbliche Fülle der erzählten Welt berücksichtigt, also die Dichte an Kleiderbeschreibungen und das intensive Interesse am Kolorit des adligen Lebens, die den ganzen Text durchsetzen. Es handelt sich um einen monochromen höfischen Kosmos,²⁵ in dem die farbliche Übereinstimmung der Gewänder der Figuren ihre Zusammengehörigkeit anzeigt, sodass die Farbparallelen – man denke an die klassische Szene bei Gottfried von Straßburg, als Tristan und Isolde zum Gerichtstag in Wexford beide in *brûn* erscheinen, lange bevor die Liebesbeziehung ihren Anfang nimmt – Figuren visuell einander zuordnen und als Auspizium der Allianzbildung dienen.²⁶ So tragen am ersten Tag von Hans' Aufenthalt auf der Burg sowohl er als auch die Burgherrin weiße²⁷ Kleider:

da kam der kamrer und pracht behuot
dem king werd und hochgemuot
ain †schin wiß von pfeller guot,
geschniten schon mit vlis,
mit mangem berlin wiß,
der vil schon geziert was;

a c h was die fraw wunnefar
mit iren junkfrawen komen dar
und hett o c h by der stunden an
ain rok von sydin als ain swan;
von berlin wiß ain kron
truog die fraw schon.

für waur pracht er im das.
was er da solt legen an,
das was wißß als ain swan.
(V. 448–456)

was sy truog an,
das was in ainer farb getan.
(V. 465–472)

Die vestimentäre Kongruenz wird am darauffolgenden Tag in Rot weitergeführt:

do kam begangen sunder swär
a b e r do der kamrer
und pracht dem küng ungemuot
ainen roten rok von syden guot,
darus vil manig rubin pran.
das lait er trucklichen an;
er was gar kostlich.
(V. 683–689)

ach was die schön fraw komen hin in
und truog ain kron fin,
das was ain liechter rubin,
und sy mocht nit kostlicher sin,
daselb gar in rötin bran
(das lobt ain ieglich man)
mit richer kost me dann vil.
(V. 695–701)

Sogar in der dramatischen Situation vor der unabwendbaren Trennung vergisst die Protagonistin in ihrer langen Abschiedsrede nicht, auf den künftigen Farbkodex einzugehen und zu versprechen, sich fortan nur in schwarzer Kleidung blicken zu lassen:

›das wiss von mir sicherlich,
das ich mich will ymer begeben,
all die wil ich ymer leben,
durch dich gentzlich min zyt,
die wil mir got das leben git,
aller wunn und frädespil
bis uff mines endes zil.
des sol urkund sin
in swartz das leben min;
darinn so muoß man sechen mich.‹
(›Königin vom Brennenden See‹, V. 1042–1051)

Dass sie dieses Versprechen eingelöst hat, berichten die Bewohner des Landes vom Brennenden See: ›*dar zuo so trait die fraw min | naintz denn swartze klaiden an*‹ (V. 231of.). Hans greift seinerseits auf die Abfolge Weiß–Rot zurück, als er sich unmittelbar vor der Wiedervereinigung eine Rüstung

für das Turnier um die Hand der Königin erbittet und konkrete Farbinstruktionen erteilt:

der künig sprach: ›du solt achten,
das mir werd schuon bereit
wisser züg mit allem klaid,
baide ros und alles das,
das ich des tages one has
sol fieren. [...]
[...]
des andern tags stat min gir,
das ir schon beraiten mir
rote klaid all uff der ban.‹

(›Königin vom Brennenden See‹, V. 2430–2441)

In dieses elaborierte Netz vestimentärer Details – nach Felder (2009, S. 191) ein Beleg dafür, »dass der Autor trotz aller Schlichtheit seines Stils doch zuweilen über ausdrücklichen Gestaltungswillen verfügte« – passt auch die ausführliche Kleiderbeschreibung der Burgherrin bei ihrem ersten Auftritt, die dementsprechend nicht als eigenzweckliche Etüde in höfischer Repräsentation, sondern im Sinne der Kohärenzstiftung als feine Vorausdeutung zu lesen ist. Die zierliche Statur der Protagonistin wird nämlich refrainartig als mit verschiedenen Accessoires zusammengebunden, festgeschnürt, umwickelt dargestellt: Ihre Haare sind mit Gold *umbwunden schon* (V. 190), ihr *kitelin* ist mit einem *schwartzen bendlin gerigen klain* bzw. *schon gerigen* (V. 208 und V. 214), zudem: *die schön hett umb sich ain kostlichen borten* (V. 220). Vor diesem Hintergrund erscheint die Befestigung des Kopftuchs mit Schmucknadeln in der Tabubruchszene als routinierte Prozedur – um nicht zu sagen, als wiedererkennbarer Stil der modebewussten weiblichen Figur.

Diese *glufe*, die recht eigenwillig²⁸ das zentrale Unheil herbeiführt, ist zweifelsohne das markanteste Ding in der erzählten Welt. Sie fügt sich nicht in das Handlungsprogramm der Protagonisten, entzieht sich ihrer Kontrolle, ja schaltet sich im Pakt mit der Providenz oder Kontingenz ohne deren

Zutun ein und übernimmt eine Funktion, die in ihrem herkömmlichen Gebrauchsspektrum nicht vorgesehen ist – zu verletzen statt das Gewand zu ordnen und zu schmücken.²⁹ Unter Bedingungen totaler Harmonie in der Figurenwelt und notorischen Mangels an menschlichen Widersachern schlüpft die *glufe* in die vakante Rolle des Gegenspielers des Paares – die in anderen Feenerzählungen die Verwandten des Mannes innehaben, indem sie ihn mit Misstrauen gegen die Fee infizieren. Somit gesellt sich die unscheinbare, kleindimensionierte³⁰ *glufe* zu anderen, prominenteren katastrophischen, mit destruktivem Potential aufgeladenen Dingen in der vor-modernen Literatur, als weiteres Exponat im Panoptikum des Unheils – neben dem Gürtel und Ring sowie dem Nibelungenhort im ›Nibelungenlied‹ (dazu Mühlherr 2009, insbes. S. 488f.) oder dem Apfel der Discordia (Huber 2016) in den Trojaromanen als Anfang einer weltgeschichtlichen *catena fatalis*. Genaugenommen eignet sich die *glufe* aufgrund ihrer physischen Beschaffenheit vorzüglich dazu, nicht eine beliebige Katastrophe, sondern eine Liebestrennung als konkreten Katastrophentypus einzuleiten und als Emblem für den das Liebespaar auseinanderreißenden Tabubruch zu stehen: Anders als Ring und Gürtel, mit denen sie (unter dem Synonym *vürspan*) oft Dingdyaden oder -triaden bildet und den Status einer topischen Liebesgabe teilt,³¹ schließt die (Schmuck-)Nadel nicht fest. Die Verbundenheit, die Zusammengehörigkeit, der Zusammenschluss ist bei einer *glufe* eher provisorisch, nicht von Dauer und weniger stark versiegelt. Indem sich die beiden Seiten eines Kopftuchs, eines Mantels oder zwei Haarsträhnen, die mit einer *glufe* zusammengeheftet werden, leicht wieder auseinanderlösen können, verdichten sich im nadelartigen Requisit der Tabubruchszene, auch jenseits der praktischen Funktionalisierung seiner scharfen Spitze, die festgefügte Einheit des Protagonistenpaares und die doch vorprogrammierte Auflösung dieser Gemeinschaft. Zugleich ist es bezeichnend, dass diese Trennung wiederum durch eine andere scharfe Spitze teilweise aufgehoben wird: Während der Suche nach dem Tabubruch lässt

sich Hans, wie Herzog Ernst, in eine Maultierhaut einnähen und von Greifen auf die andere Seite eines hohen Gebirges versetzen (V. 2043–2154).³² Das genaue Procedere des Einstechens und Einnähens, das Operieren mit einer Ahle oder mit ähnlichem denkbarem Instrumentarium sowie das Führen des Fadens, wird freilich nicht ausgefaltet, sondern nur summarisch konstatiert: *in die hutt vernayet ward | von sinem knecht der fürste werd* (V. 2133f.). Das scharfe Werkzeug für das Auftrennen der Nähte nach der erfolgreichen Versetzung wird hingegen eindeutig genannt: *sin swert zukt er zuo handt; | damit er och die hutt ertrant* (V. 2148f.). Es drängt sich die Parallele auf, dass die Greifenlist auf die Tabubruchszene paradigmatisch beziehbar sein könnte: Durch einen ungewollten Stich in die Halshaut der Frau wird die Trennung herbeigeführt, durch planvolle Stiche in die Maultierhaut hingegen die Wiedervereinigung des Ehepaares eingeleitet.

[N]un hett die fraw tugenthaft | mit glufen schon zuo stuchen behaft (V. 989f.) – diese Verse, wie bisher stillschweigend, als ›Die tugendhafte Dame hatte die beiden Seiten des Kopftuchs mit Schmucknadeln befestigt‹ zu übersetzen, ist nicht selbstverständlich. [G]lufe kann generell ›Spange‹, ›Fibel‹, aber auch konkreter ›Stecknadel, Vorstecknadel, Schmucknadel, Haarnadel‹ bedeuten, synonym mit *fürspanc*, *heftel* oder *spendel* (DWB, Bd. 8, Sp. 432). Ebenso schwierig verhält es sich mit dem Substantiv *stûche*, dessen Primärbedeutung ›der lang und weit herabfallende Ärmel am Kleid der höfischen Dame‹ ist; tatsächlich als separat zu befestigender, nicht am Kleid festgenähter Bestandteil der Garderobe anzusehen, da er als Minnepfand jederzeit abgenommen werden konnte (dazu Brüggens 1989, S. 87f. und S. 132–134, sowie im Glossar, S. 252f.). Im Unterschied zu *ermel* und *mouwe* kommt bei *stûche* indes noch eine weitere, seltenere Bedeutung in Frage: ›Kopftuch, Schleier‹ (DWB, Bd. 17, Sp. 1127f.; BMZ, Bd. II,2, Sp. 706a; im DWB findet sich auch ein kollokationstechnisch aufschlussreicher, freilich späterer Beleg, dass Frauen die *guffen* [so eine Nebenform] *in die stuchen* [übersetzt als ›schleier, kopftücher‹] *stecken, die halten inen die*

ding zesamen – DWB, Bd. 8, Sp. 433; Quellentext: Kayzersbergs ›Brösamlin‹). Trotz der bescheidenen Belegdichte ist im vorliegenden Zusammenhang gerade die letztere semantische Option zu bevorzugen (Sappler 1977, S. 213, hatte beide Bedeutungsoptionen angegeben, ohne eine Entscheidung zu treffen: »Ärmel[] oder Schleier«), wofür zwei Gründe sprechen. Zum einen ist realgeschichtlich belegt, dass verheiratete Frauen, für die ein *gebende* stets obligatorisch war, in der Kirche *a fortiori* eine Kopfbedeckung trugen (dazu Bumke 2005, S. 194f.; vgl. die sehr materialreichen Ausführungen zum Kopfputz bei Schultz 1965, S. 180–185). Zum anderen ist es textlogisch nur dann erklärbar, dass die Frau sich *under der kelen* (V. 993) verletzt, denn im Fall von Hängeärmeln wäre eine solche anatomische Position der Wunde, veristisch argumentiert, weniger plausibel.

Nicht nur der semantische Radius des Substantivs *glufe* ist komplex. Auch seine zeitliche Ausdehnung lässt sich nicht genau angeben, die Eingrenzung der sprachgeschichtlichen Lebenszeit des Wortes fällt schwer. Insgesamt handelt es sich um eine hochkomplizierte, zweistufige Wortgeschichte, die hier nur holzschnittartig nachgezeichnet werden kann. [G]lufe fehlt im BMZ, im MWB und in der Mittelhochdeutschen Begriffsdatenbank, Lexer (Bd. 1, Sp. 1040) verzeichnet seinerseits einen auffällig späten Beleg aus der ›Zimmerschen Chronik‹ (ca. 1550–1566).³³ Das Substantiv scheint – das legt dieser Negativbefund nahe – nicht dem mittelhochdeutschen Wortschatz anzugehören. Als Lemma taucht *glufe* nur im Grimmschen Wörterbuch (DWB, Bd. 8, Sp. 430–434, sowie Bd. 11, Sp. 1261 [s. v. *klufe*]) und im Frühneuhochdeutschen Wörterbuch (FWB, Bd. 6, Sp. 2438) auf. Die dort erfassten Belege nehmen spät im 15. Jahrhundert ihren Anfang, die zeitliche Distribution ist unmissverständlich. Das Bild ändert sich, wenn man die zweisprachige spätmittelalterliche Lexikographie mit einbezieht. Dort ist *glufe* um 1350/60 im Vocabularius von Fritsche Closerer belegt³⁴, dem »erste[n] lateinisch-deutsche[n] Wörterbuch des späteren Mittelalters, das Allgemeinwortschatz alphabetisch organisiert« (Kirchert/Klein 1995, S. 66*): Als Drittglosse erklärt dort *gufe*,

der *Nüschel* und *fürspang* jeweils als Erst- und Zweitglosse vorausgehen, das lateinische Substantiv *spinter* (Sp. 65); in Twingers Bearbeitung kommt *gufe* (in der Parallelüberlieferung *gluf*) zusammen mit *Nolde* als Übersetzung von *acus* hinzu (Ac 59),³⁵ das Closener seinerseits als *Nolde oder spruvern* verdeutscht hatte.

Weitere stichprobenartige Recherchen in der zweisprachigen Lexikographie des deutschen Mittelalters ergeben kein eindeutiges Bild: Im älteren ›Vocabularius optimus‹ des Johannes Kotman (um 1328) fehlt das Substantiv; an den einschlägigen Stellen (*monile* [18.024], *murenula* [18.020], *amurena* [18.022], *spinter* [18.024]) behauptet sich mit großer Dominanz *vürspan* (*fürspan*, *fürspang*, *fürspengli*), im Fall von *spinter* zusätzlich begleitet von *nüsch*, *nuscha* und *mantelschlos*. Auch im ebenfalls nach Sachgruppen geordneten ›Esse-Essencia-Glossar‹ (›Liber ordinis rerum‹ von ca. 1390) findet sich kein Beleg für die gesuchte *glufe*, nicht einmal als sporadische Lesart unter den von hoher Varianz geprägten Verdeutschungen für *fibula* (*spange*, *fürspang*, *häfftel*, *sinkele* [219,4]), *spinter* (*stegmolde*, *heftel*, *strickennadele*, *stuchnalde*, *stecknot*, *gus*, *hefte* [219,5]), *monile* (*vurspan*, *vorspang*, *pratsche*, *brasme*, *brase*, *herczspang*, *häfftel*, *armspang* [220,10]). Der ›Vocabularius Ex quo‹, der um 1410 seinen fulminanten Siegeszug angetreten hat, kennt *glufe* als Verdeutschung von *spinter* (S 916) in der Textstufe P-E (Umsetzung eines den Wortartikelbestand stark vermehrenden niederdeutschen Redaktionstextes ins Oberdeutsche).³⁶ In den nächsten Jahrzehnten, in denen sich diese lexikographische Sparte weiterentwickelt und immer neue »Wörterbücher aus Wörterbüchern« (so der Titel eines Aufsatzes von Grubmüller 1987) entstehen, stets rückwärtsgewandt und traditionsbewahrend, bleibt *glufe* präsent, so etwa im ›Vocabularius Teutonico-Latinus‹ (Nürnberg 1482) in der Aufzählungsreihe *spendel gufe glufe furspang hefftel* für *spinter*, *spintrum* oder in Wenzeslaus Bracks ›Vocabularius rerum‹ (30.10). Entsprechend ging *gluff* auch in Diefenbachs Meta-Wörterbuch der spätmittelalterlichen Wörterbücher ein, unter *acicula* (9b) und *spinter* (547b).

Wie sich dieses Doppelleben des Wortes erklären lässt, warum zwischen der ersten Erwähnung in den zweisprachigen spätmittelalterlichen Wörterbüchern und dem Erscheinen in Texten außerhalb der lexikographischen Enklave knapp zweihundert Jahre liegen, worauf der zeitversetzte Einzug von *glufe* in objektsprachliche Quellen zurückzuführen ist, bleibt unklar

und wäre in linguistischen Studien zu diskutieren. Es scheint jedenfalls nicht das perhorreszierte Szenario eines Geisterwortes vorzuliegen, das von Lexikographen eifrig abgeschrieben und mit dieser Traditionsmaschinerie immer weitergegeben wurde, ohne in der »sprachlichen Wirklichkeit« verankert zu sein (dazu Grubmüller 1987, zitiert S. 179). Die wortgeschichtliche Problematik von *glufe* ist anders gelagert, denn die Textbelege bleiben nicht vollends aus, sondern hinken den lexikographischen nach, verspäten sich – es ist eine Wortgeschichte der zwei Geschwindigkeiten. Hat erst der ›Vocabularius Ex quo‹ mit seiner immensen Wirkungsgeschichte für die Verbreitung von *glufe* gesorgt?³⁷ Oder existierte *glufe* auch davor, bloß in anderen Sektoren des Sprachgebrauchs, die außerhalb der Schriftpraxis und somit des Wahrnehmungsfeldes unserer Nachschlagewerke liegen? Bekanntlich verzeichnen die Vokabularien eigentlich längst übliche Entsprechungen.³⁸ Lässt sich eine Kontinuitätslinie zum althochdeutschen Femininum *guffa* ziehen, das als Glosse zu *vestis* auftaucht (Ahd. Wb., Bd. 4, Sp. 472), wobei dieses eine metonymische Umdeutung von ›Kleid‹ zu ›Kleidungsschmuck‹ durchlebt hat? Die unsichere Etymologie³⁹ von *glufe/gufe* eröffnet einen Freiraum für solche Fragezeichen.

Kann man nun diese turbulente Wortbiographie mit ihren markanten zeitlichen Einschnitten für die Datierung der ›Königin vom Brennenden See‹ fruchtbar machen? Ist es möglich, dass sich in *glufe* mehrere Erkenntnisinteressen verdichten und dass das in der erzählten Welt entscheidende Handlungsrequisit und Brennpunkt literaturwissenschaftlicher Aufmerksamkeit zugleich einen entstehungsgeschichtlich relevanten Hinweis abgibt? Die unikale Überlieferung erschwert die Antwort erheblich, denn es lässt sich nicht ermitteln, ob *glufe* auch in der Vorlage stand. Ich möchte drei Szenarien durchspielen. (1) Das Wort wurde erst bei der Abschrift eingesetzt, im Zuge eines ›Modernisierungsschubs‹⁴⁰ und/oder einer sprachlandschaftlichen Anpassung. Angesichts der Position im Vers wird das ein Leichtes gewesen sein, da Wörter im Versinneren weniger Immunität als Reimwörter besitzen bzw. zum formalästhetischen Gehorsam nicht so stark

verpflichtet sind und keine Folgeeingriffe nach sich ziehen müssen, wenn es um Substituierungsoperationen geht. Unter dieser Voraussetzung würde *glufe* etwas über die Entstehungsgeschichte des Textzeugen, nicht des Textes selbst aussagen. Damit ginge freilich keine neue Erkenntnis, sondern höchstens eine Bestätigung des bereits Bekannten einher: Dank zweier Kolophone ist die Handschrift Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, 2^o Cod. 170 auf 1474 genau datierbar, die Schreibsprache ist schwäbisch (vgl. den [Handschriftencensus](#)). Dass *glufe* in Texten seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts insbesondere im Oberdeutschen vorkommt, hat auch die kurze wortgeschichtliche Skizze gezeigt. (2a) ›Die Königin vom Brennenden See‹ enthielt von Anfang an das fragliche Substantiv, *glufe* ist keine spätere Erfindung der Überlieferungsgeschichte. ›Von Anfang an‹ hieß Folgendes: Zunächst hatte Sappler als Entstehungszeitraum ein Intervall von mehr als zwei Jahrhunderten erwogen, wobei er hauptsächlich mit dem Instrumentarium der Literaturgeschichte versuchte, »sich vom Thema und der Gestaltung her der Datierungsfrage [zu] nähern«: von der nachklassischen Zeit 1220–1240 als *terminus post quem* bis zur erhaltenen Niederschrift nach 1470 als *terminus ante quem* (Sappler 1977, S. 182). Im ›Verfasserlexikon‹ hat er sich acht Jahre später korrigiert und aufgrund eines heraldischen Indizes (des französischen Lilienwappens) die Datierung erheblich eingegrenzt: »nicht vor der zweiten Hälfte des 14. Jh.« (Sappler 1985, Sp. 100). Ist der Text im 14. Jahrhundert entstanden, wäre er nach diesem Szenario als der erste nicht-metasprachliche Beleg für *glufe* anzuerkennen. (2b) ›Die Königin vom Brennenden See‹ enthielt von Anfang an das fragliche Substantiv, *glufe* ist keine spätere Erfindung der Überlieferungsgeschichte. Der Text ist zu einem Zeitpunkt entstanden, als das Wort weitverbreitet war. Tatsächlich zieht Sappler im Stellenkommentar zu V. 183, im Fußnotenapparat typographisch versteckt, bezüglich des Textstoffs Atlas eine Spätdatierung in Erwägung, verwirft sie aber sogleich: »Wenn *itlos* ›Atlas‹ bedeutete (was nicht wahrscheinlich ist), spräche dies für eine Spätdatierung des Werkes ins 15. Jh.« (Sappler 1977, S. 189). Diese

Überlegung lässt sich indes nicht so leicht von der Hand weisen. An und für sich kann weder die eventuelle Bedeutung von *itlos* als ›Atlas‹ noch die nach gegenwärtiger Quellenlage unbeweisbare Annahme einer ursprünglichen Verwendung des Substantivs *glufe* die Spätdatierung tragen und plausibilisieren; wenn sie sich aber mit weiteren Indizien zusammenschließen, könnte sich der aufkeimende Verdacht durchaus erhärten. Als einschlägiges Argument erweist sich beispielsweise auch die Topologie der Überlieferung bzw. die mitüberlieferten Texte und die Kontiguitätsrelationen im Codex. Bei der Augsburger Handschrift handelt es sich um eine inhaltlich recht heterogene Sammelhandschrift, die eine Druckabschrift der ›Tütschen Cronica‹ des Heinrich Steinhöwel, Thomas Peutners ›Büchlein von der Liebhabung Gottes‹, eine deutsche ›Ars moriendi‹ und, im letzten Faszikel, neben der ›Königin vom Brennenden See‹, auch Schondochs ›Königin von Frankreich⁴¹ enthält. Dieser Sammlung kann man somit einen »Bibliothekscharakter« bzw. »den Charakter einer kleinen Bibliothek« attestieren, da sie Texte verschiedenster Provenienz miteinander vereint (Wolf 2011, S. 16). Auf den zweiten Blick lässt sich aber vielleicht doch ein gemeinsamer Nenner finden: ihre Aktualität. Alle Texte sind nämlich innerhalb von einigen Jahrzehnten vor der Niederschrift der Handschrift entstanden, ohne große Abwärtssprünge auf der Zeitachse. Steinhöwel hatte seine ›Tütsche Cronica‹ im Februar 1473 vollendet (Dicke 1995, Sp. 266f.), also nur ein Jahr vor der Erstdruck-Abschrift in der Augsburger Handschrift, Peutners zur ›Wiener Schule‹ mit »ihre[n] katechetisch-erbaulichen Schriften [...] gleichsam im Schlepptau der Melker Reform« gehörendes ›Büchlein‹ entstand zwischen 1428 und 1433 (Schnell 1989, Sp. 538 und Sp. 540), die ›Ars moriendi‹-Blütezeit ist bekanntlich ebenfalls das 15. Jahrhundert (dazu Rudolf 1957, S. 61f.), während Schondochs ›Königin von Frankreich‹ nach Konsens der Forschung um 1400 niedergeschrieben sein wird (Arnold 1992, Sp. 821). Aufgrund dieser (grobmaschigen) zeitlichen Homogenität der Sammelhandschrift müsste man einen besonderen ›Betriebsunfall‹ in der Handschriftenproduktion – eine mechanische Störung

beim Binden ist nicht festzustellen (siehe die Handschriftenbeschreibung von Spilling 1984, S. 111f.) – begründen oder eine besondere Logik der Ausnahme erarbeiten, warum gerade die interessierende Feenerzählung aus dieser Zeitspanne herausfallen sollte. Andernfalls dürfte die *glufe* mit Unterstützung der Kompositionsprinzipien des einzigen Textzeugen und Sappplers vergessener Fußnote eine Datierung der ›Königin vom Brennenden See‹ ins 15. Jahrhundert verfestigen. Und als Erzählung von der gestörten Mahrtenehe wäre ›Die Königin vom Brennenden See‹ im 15. Jahrhundert nicht alleine. Diese Tendenz zur Späterdatierung entspricht dem forschungsgeschichtlichen Schicksal des anonymen ›Friedrich von Schwaben‹, der nicht mehr um 1300 (Welz 1980, Sp. 959; Cramer 1983; Henkel 1987, Sp. 358; Kiening 1993; Ridder 1998), sondern in den Zeitraum 1400–1463/64 eingezeichnet wird (Graf 2000, S. 104f.; Janota 2004, S. 209; Herweg 2004, S. 244 mit Anm. 11; Herweg 2010, S. 32) – was alleine schon zum Überdenken der zeitlichen Einordnung auch der ›Königin vom Brennenden See‹ einlädt, wenn ›Friedrich von Schwaben‹ in seiner Funktion als ihr Prätext nicht aufgegeben werden soll (vgl. oben, S. 10). 1456 hat Thüring von Ringoltingen seine ›Melusine‹ fertiggestellt, um 1473–1487 hat Ulrich Füetrer im zweiten Teil seines ›Buchs der Abenteuer‹ (die Datierungsindizien sind zusammengefasst bei Nyholm 1980, Sp. 1002) dieses Erzählmuster mehrfach durchgespielt, ja sogar zum zusammenhaltenden Nexus seiner Binnenromane funktionalisiert (Raumann 2013 und 2019, S. 98f.). Wenn dem so ist, dann wurden innerhalb von einigen Jahrzehnten verschiedene Ansätze erprobt, mit diesem Faszinosum episch umzugehen: ›Friedrich von Schwaben‹, in Reimpaarversen, zeichnet eine aus der Tiergestalt erlösungsbedürftige, passiv leidende Opfer-›Fee‹ und statuiert eine Ubiquität des Wunders. Ringoltingens ›Melusine‹ in Prosa und nach französischer Vorlage, ohne Happyend, zeigt eine christlich erlösungsbedürftige, aus dem theriomorphen Unterleib jedoch nie gänzlich zu erlösende, exzessiv fruchtbare Fee und nimmt das Mahrteehenschema in Dienst einer »Geschlechtermythologie« (Müller 1977, S. 47). Füetriers ›Buch der

Abenteuer«, in Titurelstrophen, greift auf ältere indigene Texte zurück und befreit in seinen Bearbeitungen die Feen aus ihrer Latenz, präsentiert mit einer offensiven Haltung anstelle der Vielleicht-Feen oder Ein-bisschen-Feen der mittelhochdeutschen Vorlagen souveräne, nicht verwässerte *gotinne* oder *feine* (Laudine im ›Wein«, Titomey im ›Meleranz«, Florie im ›Wigalois«). ›Die Königin vom Brennenden See«, in Reimpaarversen, setzt hingegen die altbekannte Erzählstrategie fort, Feenerzählungen zu rationalisieren, ja zu verharmlosen, und christliche Dämonievorwürfe abzuwehren. Das ist, wenngleich nur verkürzt aufgeworfen, ein sehr dichtes zeitliches Nebeneinander, eine bestechende Synchronie oder zumindest eine Berührung von Zeitvektoren, die der Literaturgeschichte zu denken geben sollte.

Bilanzierend erweisen sich die dargelegten Überlegungen zur ›Königin vom Brennenden See« nur als tastende, vorfühlende Verständnisversuche, um im taktilen Register der Erzählung zu bleiben. Denn zum einen scheinen das Verwundungstabu und der Nadelunfall, um die die vorstehenden Abschnitte kreisten, in die Dornröschen-Tradition zu weisen und weiterer Erkundungen zu bedürfen, auch allgemein zum Märchenstatus der anonymen Erzählung. Zum anderen eröffnet die Beschäftigung mit der ›Königin vom Brennenden See« übergreifende Fragehorizonte und macht auf Forschungsdesiderata aufmerksam, die für alle Feenerzählungen von Relevanz sein könnten. Zu nennen wäre beispielsweise der Konnex zwischen Gewalt und Tabubruch, vielleicht generell die Problematik der Gewalt in Mahrtenehenerzählungen oder ihre gattungsspezifische Dingwelt, die Instrumente des Tabubruchs als Alternative zur aufzubrechenden Fixation auf die Feenfigurenzeichnung. Darüber hinaus entflammt die Neugier, inwiefern bestimmte Unterschiede zwischen den mittelhochdeutschen Feenerzählungen des 13./Anfang des 14. Jahrhunderts und jenen des (mutmaßlichen) 15. Jahrhunderts, den beiden großen Clustern der Gattung, jenseits der Dichotomie von Entmythisierung und Remythisierung, bemerkbar sind. Mithilfe der vergessenen Texte kann man etwas über die unvergesslichen Texte lernen.

Anmerkungen

- 1 Zur Kultur- und Literaturgeschichte der Lethe siehe Weinrich 1997, hierzu insbes. S. 18–20 und S. 44–46. Schaut man sich in der Weltliteratur um, stößt man auf mindestens einen Text, in dem ein Brennender See und die Lethe nicht nur metaphorisch, sondern in der Topographie der erzählten Welt tatsächlich verbunden sind: In Miltons ›Paradise Lost‹ fließen im Wasserlabyrinth der Unterwelt zum einen ein *burning lake* als Peinigungsort für die gegen Gott rebellierenden, aus dem Himmel verstoßenen Engel, zum anderen Lethe, *a slow and silent stream* (›Paradise Lost‹, II,169 und II,582–586).
- 2 Siehe den Sammelband von Busch/Reich 2014. Im Vorwort unterscheiden die Herausgeber zwischen ›verlorenen‹, ›schlafenden‹ und ›vergessenen‹ Texten und stellen eine ernüchternde Statistik vor: »Von den 5000–6000 deutschsprachigen Werken des Mittelalters werden in der altgermanistischen Forschung und Lehre grob geschätzt nur etwa vierzig bis fünfzig regelmäßig berücksichtigt« (ebd., unpaginiert). Vgl. auch die ins Leben gerufene Editionsreihe ›Relectiones‹, die das Wiedererinnern solcher vergessenen Texte anregen soll. Die Bedingungen, die das Vergessen eines Textes bzw. einer ganzen Textreihe begünstigen, diskutierte zuletzt Kragl 2019.
- 3 Neben Sapplers Einleitung zur Edition, seit der genau 45 Jahre vergangen sind, wurden nur zwei Aufsätze veröffentlicht, die ›Die Königin vom Brennenden See‹ ins Zentrum einer literaturwissenschaftlichen Interpretation stellen – Felder 2009 sowie Berindei 2016. Im Folgenden werden diese Publikationen mehrfach zur Sprache kommen.
- 4 Sappler (1977, S. 173) spricht an einer Stelle auch von »einer Art Trivialroman«.
- 5 Vgl. die Beschreibung dieses Befundes von Felder (2009, S. 193): »Es scheint lediglich, als habe der Autor eine Art Experiment versucht: ein bewährtes Erzählschema, das strukturbedingt eigentlich stark außerweltliche Züge trägt, so völlig in die höfisch-christliche Sphäre zu übersetzen, wie dies nur irgend möglich schien.« Der Dichter bemüht sich, so ließe sich die Zielsetzung nach Felder (ebd.) rekonstruieren, »einen Beitrag zu den Mahrtenerzählungen zu leisten, der zugleich die größtmögliche Distanz zu dieser Gattung einnimmt«. Sappler (1977, S. 180) spricht von »der Tendenz [...], alles zu beseitigen, was nicht mit rechten Dingen zugeht«, von »Gewaltlosigkeit« (S. 182) und einer erzählten Welt, die nur »friedlich-unblutig« funktioniert (S. 181).
- 6 Bezeichnenderweise hatte Hans einen Burgherrn vermutet, nur einem Maskulinum könne eine so schöne Burg gehören: ›*der biderman ist nit las, | dem die*

fest ist undertaun, | er gibt mir raut, so er best kan (V. 124–126). Zu »Hans' patriarchalisch geprägte[m] Denken« siehe Berindei 2016, S. 374.

7 Das Wortspiel verdanke ich Dr. Stephanie Seidl.

8 Zum Beispiel *nih̄t einen glufenspiz verdienen, eines glufenkopfes gros, es felt kein glufe* – DWB, Bd. 8, Sp. 433. Auch FWB, Bd. 6, Sp. 2438, sowie Schweizerisches Idiotikon, Bd. 2, Sp. 607. Auf diese phraseologische Komponente in der lexikalischen Vita von *glufe* weist auch Felder (2009, S. 192f.) hin.

9 Diese Textstelle könnte einen Beitrag zur umstrittenen Frage leisten, ob überhaupt und seit wann das europäische Mittelalter Wandspiegel kannte – Wackernagel 1872, S. 134. Anders Schnell 1974, S. 262, Anm. 28. Der Spiegel mit seinen negativen Semantiken als unheimlicher, Unglück bewirkender Gegenstand ist nicht nur im Aberglauben fest verankert (Bieler 1936/1937, Sp. 565–569), sondern auch in der mittelhochdeutschen Lyrik gut etabliert, wo der Spiegelraub als »Eigentopos« in Neidharts Liedern, »nie unmittelbar geschildert, [...] in zwölf Liedern rein verweisend und verkürzt zitiert«, als »Ursache des persönlichen Unglücks des Sängers, der lebenslangen Erfolglosigkeit seines Werbens« inszeniert wird, sogar mit hyperbolischer Reichweite als Auslöser des »Verfalls der höfischen Gesellschaft«, als »Ursache einer geradezu unheilsgeschichtlichen Entwicklung« (Lienert 1989, S. 4f.). Weitere Literaturhinweise zum mittelalterlichen Spiegel finden sich bei Hoffmann 2020, S. 375, Anm. 4.

10 Zu verschiedenen Realisierungsformen dieser diachron persistenten Verbindung zwischen Spiegel (und Kamm) und anderweltlichen Frauen (von den mittelalterlichen Sirenen über Loreley bis hin zu Disneys Ariel) siehe Kraß 2010, S. 128, S. 257f., S. 277, S. 415. Vgl. Ott 2005, S. 101. Allgemein zum Nexus zwischen Spiegel und Verführung (auch in der Bibel) siehe Hartlaub 1951, S. 73–77. Zur Ikonographie der Todsünde Superbia als Frau mit Spiegel Cramer 2005, S. 219 und S. 226.

11 In die noch nicht geschriebene Geschichte des Heimwehs in der mittelhochdeutschen Literatur müsste auch eine an späterer Stelle in der Handlung vorkommende einzigartige Textpassage Eingang finden, in der mit neckischem Ton über Heimweh gespottet bzw. eventuelles Heimweh als Symptom für defizitäre erotische Liebe gedeutet wird: *die fraw spoteklichen lach | und sprach: ›das sol ich wol gelaben. | ich sprich es sonder lagen, | jamert dich hin gen Frankrich | zuo diner muoter, werlich, | so hettest din mie und din arwait | wol bas ange-lait, | werist vor dahaim gesin* (V. 2723–2730).

12 Vielleicht könnte man nicht nur von einer narrativen, sondern auch von einer editionsphilologischen Entproblematierung sprechen. In dieser Hinsicht sehr inkomplex sind die Verse, in denen die Umgebung der Burg beschrieben wird, auf

der Hans nach der Jagd Aufnahme gefunden hat: *das land was umbeschlossen | mit gepirg und wieste gar, | das niemant mocht komen dar | denn durch die wüste † wunneklich* (V. 559–562). Die kollokationstechnisch problematische Substantiv-Adjektiv-Dyade *wüste wunneklich*, im Editionstext mit einer Crux versehen, versucht Sappler (1977, S. 201) im Fußnotenapparat durch einen Eingriff ins Adjektiv zu verbessern: »vielleicht ist *vraislich* zu schreiben«. Aber könnte man nicht genauso gut das Substantiv einer Konjekturen unterziehen, zumal erstens *wüste* von der Lautgestalt her für die Handschrift, die sonst im Zuge der Entlabialisierung *wieste* schreibt (vgl. V. 560/1625/1802/2323), untypisch ist, und zweitens eine Verschreibung denkbar erscheint, dass der Blick des Schreibers irrtümlich auf den früheren Vers *wieste gar* (V. 560) zurückgesprungen war? Wenn man gegen Sappers Vorschlag *denn durch die wüste vraislich* (im Text gibt es keine nicht-konjizierten Belege für *vraislich/vraise*) eher *denn durch die fraw wunneklich* liest, wäre dies eine Aussage über den topischen Handlungsradius einer Fee etwa vom Schlage Meliurs, die die scheinbar zufällige Ankunft des menschlichen Partners auf der eigenen Burg selbst organisiert hat: Niemand kann das schwer zugängliche Land betreten, außer aufgrund der Regie der Burgherrin (kausales bzw. instrumentales *durch* unter Angabe der Ursache, Veranlassung bzw. der vermittelnden Person). Nach Sappers Lesart muss man hingegen nur die wilde Gegend durchschreiten (direktionales *durch*), um ins besagte Land zu gelangen. Führt der Herausgeber somit nicht die Tendenz des Erzählers bzw. des Dichters weiter, die Protagonistin als Bloß-nicht-Fee darzustellen und sie von jeglichen übermenschlichen und entsprechend der christlichen Dämonologie überaus fragwürdigen Handlungslizenzen zu entlasten? Kommt es in dieser Entproblematierungssymphonie nicht zu einem bemerkenswerten Kurzschluss zwischen verschiedenen Instanzen, sodass der Herausgeber plötzlich dem Autor in die Hände spielt oder ihn zumindest bei der Modellierung einer unproblematischen Figur unterstützt?

- 13 Sucht man nach Indizien, ob die ganze erzählte Welt haptisch dominiert und durchstrukturiert bzw. voller taktiler Reize ist – wie Lechtermann (2005, S. 165–168) dies für den Dido-Teil des ›Eneasroman‹ nachgewiesen hat, stößt man außerhalb des Radius der Tabusetzungen und des Tabubruchs auf der Ebene des Erzählten vor allem auf das titelgebende hitzespendernde Feuer um das Land vom Brennenden See herum. Auf der Ebene des Erzählens lässt sich eine Mehrzahl an taktilen Metaphern feststellen: Beim Anblick der schönen Burgherrin wird Hans' Herz weich (*das tett im sin hertz waichen*, V. 429), die zweite Nacht auf der Burg verbringt Hans *in hörtem gedank* (V. 656), die Burgherrin droht mit unbedingter Trennung nach dem eventuellen Tabubruch, *es wär lind oder*

hert (V. 766), in der Hochzeitsnacht genießt das Protagonistenpaar eine erotische Wärme (*dem wysen salamander | ain haisser für nie ward bas, | wenn in by ainander was* – V. 868–870); nach der Abschiedsrede *sin* [Hans'] *hertz was erwarmet; | in unmuot es ser swal* (V. 1102f.) und auch nach der Heimkehr *sin hertz in truren pran | von truriklicher swer* (V. 1314f.). Allerdings muss man bedenken, dass solche Ausdrücke in die konventionelle Bildsprache der Liebe und des Leides in der mittelhochdeutschen Literatur gehören und auch in zahlreichen anderen Werken ohne taktiles Programm anzutreffen sind.

- 14 Unter der Voraussetzung, dass ein Modalsatz vorliegt (›Wie leicht/wenig auch immer du mich blutig machst...‹), wäre in *wie licht* eine Verdeutlichung zu sehen, dass das Tabu nicht quantitativsensitiv ist – selbst die kleinste verursachte Blutung würde als Tabubruch zählen. Nach diesem Verständnis wird die Szene mit der *glufe* sorgfältig vorbereitet: Tatsächlich wird es eine *lichte* Verletzung sein, ein paar Blutstropfen, die zu den genannten drakonischen Konsequenzen führen. Eine zweite Verständnisoption ergäbe sich aus der mutmaßlichen Austauschbarkeit der Schreibungen *wie licht* und *villücht* (V. 406, V. 614): Die weibliche Figur täte (in einem Hauptsatz) ihr Misstrauen kund, dass Hans das Tabu möglicherweise bräche (›Vielleicht machst du mich blutig...‹). Sappler (1977, S. 202) schlägt vor – so eine dritte Lesart –, beide Schreibungen, unter zusätzlichem Verweis auf V. 2111, als konditionale Konjunktion zu verbuchen (›Wenn du mich blutig machst...‹).
- 15 Dieser Vers spricht unter der Hand eine Einschränkung an – ausgenommen ist die Blutung bei der Defloration; das Tabu wird im Namen der adligen Prokreation suspendiert. Somit erübrigt sich Schönings (1991, S. 203) Verwunderung, dass der Text die naturbedingte Blutung in der Hochzeitsnacht nicht weiter berücksichtige.
- 16 Ein vergleichbares, aber nicht identisches Phänomen bietet die ›Melusine‹, wo sich bekanntlich (und irritierenderweise) das ursprüngliche Sichttabu zu einem Sprachtabu verschiebt: Reymund beschwört das ultimative Unheil herauf und verliert Melusine, nicht nachdem er ihre Schlangengestalt durch das Türloch gesehen, sondern erst nachdem er sein Wissen um ihr Geheimnis ausgesprochen hat. Während in der ›Königin vom Brennenden See‹ die Statuierung jedes neuen Tabus frühzeitig erfolgt und jede neue ›Spielregel‹, jede neue Klausel im Kommunikationskontrakt in direkter Rede explizit ausformuliert wird, vollzieht sich der Tabuwechsel in der ›Melusine‹ gleichsam nachträglich, indem erst dem Verstoß gegen das ›eigentliche‹ Tabu ein hastig revidiertes, zweites Tabu nachgerufen wird, als Erklärung des Erzählers für die wider Erwarten ausbleibende, über Reymund nicht hereinbrechen wollende Katastrophe: *Aber sie wußt es alles*

wol / wiewol sie nit dergleichen thet / doch thet sie es darumb / daß sie wol wust / daß er noch keinem Menschen darvon nichts gesagt hette / und die Sach ihm selbst behielte (Kap. 38, S. 74). In der ›Königin vom Brennenden See‹ hebt jedes neue Tabu das eingehaltene vorherige auf und nur das letzte, endgültige wird gebrochen – die Tabus stehen im Plural, der Tabubruch selbst bleibt im Singular. In der ›Melusine‹ folgt das neue Tabu auf den Bruch des vorherigen; den zwei Tabus entsprechen zwei Tabubrüche.

- 17 Bekanntlich hat Freud nicht nur die einzelnen Fälle katalogisiert, sondern auch eine Begründung vorgeschlagen, warum immer wieder die gleichen Personen-gruppen mit Berührungstabus belegt werden – eine ambivalente Gefühlseinstellung, eine Mischung aus Lust und Furcht: »Denn, was niemand zu tun begehrt, das braucht man doch nicht zu verbieten, und jedenfalls muss das, was aufs Nachdrücklichste verboten wird, doch Gegenstand eines Begehrens sein«, also: »Der König oder Häuptling erweckt den Neid auf seine Vorrechte; es möchte vielleicht jeder König sein. Der Tote, das Neugeborene, die Frau in ihren Leidenszuständen reizen durch ihre besondere Hilflosigkeit, das eben geschlechtsreif gewordene Individuum durch den neuen Genuss, den er verspricht. Darum sind alle diese Personen und alle diese Zustände tabu, denn der Versuchung darf nicht nachgegeben werden« (Freud 1996, S. 86 und S. 43). Allgemein zu Freuds Situierung in der Tabuforschung und zu seinem Verdienst, solche Tabuvorschriften als Grundlage sozialer Organisation und eine Art Gesellschaftsvertrag in ein »psychohistorisches Narrativ vom Ursprung kultureller Entwicklung« bzw. ins »Curriculum der Enkulturation« eingebettet und bei Zwangskranken in der Moderne als Wiedergängern der ›Wilden‹ erkannt zu haben, siehe Gutjahr 2008, S. 26 und S. 23.
- 18 Die begriffliche Entscheidung ist an dieser Stelle diffizil. Ich vermeide den Begriff ›Tabu‹, da er die Unterschiede zu den bisher behandelten Beispielen verdecken könnte: Zum einen fehlt in der alttestamentlichen Geschichte eine klare Artikulation des zu Unterlassenden, zum anderen entbehrt die Übertretungsfolge des tabukonstitutiven urheberlosen und begründungswiderständigen Automatismus. Denn der Tod der Ehemänner tritt nicht sozusagen naturhaft, irrational, von selbst ein, sondern hat sowohl einen identifizierbaren (transzendenten) Urheber als auch eine Begründung: Ein Dämon bringt die Rivalen aus Eifersucht um. Zur Abgrenzung der Begriffe ›Tabu‹ und ›Verbot‹ siehe Frenschkowski 2010, Sp. 130; Miersch 2015.
- 19 *Als einer der ein Nymphen hat zu einem Weib / der laß sie zu keim Wasser kommen / oder beleidig sie nicht auff Wassern. [...] Dann einer der ein Frau hat / die kompt von jhm nicht / allein es sey dann sach / daß auff den Wassern*

erzürnt werde / sonst mag sie nicht verschwinden / sondern sie ist zu heben. [...] So wissen darauff / so sie bein Mannen erzürnt werden / auff den Wassern vnd dergleichen / so fallen sie nicht mehr dann inn das Wasser / vnd niemands findt sie mehr. Nun last ihm der Mann gleich sein / als sey es ertruncken / dann er gesicht sie nimmer [es folgen pseudo-rechtliche Ausführungen, dass die Ehe trotzdem weiterhin bestehen bleibt und der Mann nicht wieder heiraten darf, unter Verweis auf das desaströse Schicksal des Peter von Staufenberg] – »Das Buch von den Nymphen [...]«, S. 64–66 [Seitenzählung nach dem Faksimile]. Zu Paracelsus' Ablösung von der antiken Überlieferung und seinem Umgang mit den volkläufigen Traditionen, die er in eine »systematische Weltstruktur« gleichsam mit »scholastischer Ordnungsliebe« einfügt, zu dieser »quasi Linnésche[n] Typologie« von Elementargeistern siehe Dinzlbacher 2010, S. 36–40, zitiert S. 40.

- 20 Das Partizip *gestichet*, das ein paar Verse früher fällt (*und hat schon gestichet sich*, V. 982) und somit in der nächsten graphischen Umgebung steht, ist für das lesende Auge nur eine vorschnelle Freude, denn es hat wohl kaum etwas mit dem starken Verb *stechen* zu tun. Sappler (1977, S. 213) führt die Form auf ein (in den Wörterbüchern leider nicht belegtes) (*ge*)*stiuchen* zurück, »mit *stûchen* versehen«, wohl mit hyperkorrekter Entlabialisierung, erwägt aber auch *sticken* mit der Bedeutung »heften«.
- 21 Dazu passt es vielleicht auch, dass die Hofdamen der ohnmächtigen Königin Wasser ins Gesicht schütten (V. 1002–1006), sodass sie durch einen taktilen Reiz (und nicht etwa durch akustische Signale, Schreie und Klagen der Zofen, so eine denkbare Alternative) erweckt wird. Wenn man dieses Detail so interpretieren darf, ist die gesamte Szene mit bemerkenswerter Konsequenz von haptischer Interaktion durchsetzt. Erst ab V. 1012 bahnt sich die verbale Kommunikation einen Weg.
- 22 Eine ähnliche Bewegung führt die weibliche Figur beim Wiedersehen mit Hans aus, das eigentlich als ein Wiederberühren inszeniert wird: *sy graif nach im mit ir snewisse hend, | die zart und die guot, | und band im ab, als ir was zemuot, | selber helm und darzuo schilt* (V. 2661–2664).
- 23 Zu den semantischen Unterschieden und Finessen zwischen dem lebendigen Blut im Körperinneren (*sanguis*) und dem vergossenen Blut außerhalb des Körpers (*cruor*) im Lateinischen, wofür im Deutschen nur das Substantiv »Blut« zur Verfügung steht, siehe Fricke 2010, insbes. S. 13f.
- 24 Die Wirkungsgeschichte dieses Arguments kann man an der Exegese jener berühmten Szene im Johannesevangelium nachverfolgen, in der der römische Sol-

dat Longinus Christus eine Seitenwunde versetzt, aus der Blut und Wasser tropfen, die wiederum Joseph von Arimathia auffängt: Sie wurde als Beweis für die menschliche Seite Christi, für die Existenz seines menschlichen Körpers zelebriert. Dazu Bildhauer 2006, S. 29f.; auch Toussaint 2010. Zu den geistesgeschichtlichen Voraussetzungen bzw. zur Umorientierung von der Gottesnatur im Frühen Mittelalter auf den Menschgewordenen in der Frömmigkeitspraxis des Hoch- und Spätmittelalters siehe Dinzelsbacher 2007. Zur Nadelprobe als Prozedur zur Identifizierung von Hexen Mengis 1934/35, Sp. 928.

- 25 Quast (2012, S. 181) macht auf »den konstitutiven Zusammenhang von narrativem Farb- und Ordnungsdiskurs« aufmerksam und arbeitet an ›Erec‹, dem ›Nibelungenlied‹, ›Sir Gawain and the Green Knight‹ sowie dem ›Rolandslied‹ heraus, dass die Vielfarbigkeit dem Normalzustand der höfischen Welt entspricht (»Die ideale höfische Welt ist bunt.« Ebd. S. 171), während die Monochromie Ordnungsstörungen und Bedrohungen indiziert. Auf ›Die Königin vom Brennenden See‹ ist diese These nicht ohne Weiteres übertragbar, weil Kleider der Herkunftswelt des Protagonisten nicht beschrieben werden (von denen man mit Quast annehmen könnte, dass sie vielfarbig sind); eventuell ließe sich aber argumentieren, dass die omnipräsente Einfarbigkeit um die Burgherrin herum ein Zeichen dafür ist, dass Hans eine die höfische Ordnung herausfordernde Feenwelt betreten hat.
- 26 Bereits im ›Eneasroman‹, einem der ersten mittelhochdeutschen höfischen Romane, konnte eine solche Bildung von Figurengruppen mithilfe von vestimentärer Gleichfarbigkeit nachgewiesen werden – nicht nur im Sinne von Liebespartnerschaft, sondern sogar allgemeiner im Sinne von paradigmatischen Verbindungen zwischen Figuren, die in der erzählten Welt einander gar nicht begegnen. Dazu Bußmann 2011.
- 27 Der Text nimmt keine Farballegorese vor. Ob diese chromatische Buchführung bzw. das Interesse an der Korrelation zwischen Farbe und Liebesstadium auf den Einfluss der Minnereden zurückzuführen ist, bleibt offen. Mit B372, ›Die sechs Farben‹ (früheste Überlieferung um die Mitte des 14. Jahrhunderts), wird nämlich eine besondere Subgruppe im Minneredenkorpus etabliert, die die Zuordnung zwischen Kleidungsfarbe des Minnenden und Minneverhalten/Minnestatus katalogartig vorstellt und ihren Höhepunkt im 15. Jahrhundert erreicht (zur möglichen Spätdatierung der ›Königin vom Brennenden See‹ oben S. 24–27). Jedenfalls wäre die Bedeutung von Weiß und Rot in der Minneredentradition mit der Handlung der vorliegenden Feenerzählung gut vereinbar: am ersten Tag weiße Kleider als farblich verschlüsselte Hoffnung auf Erhörung, am zweiten Tag rote Kleider als Zeichen der bereits brennenden Liebe. Die so dimensionierte

- Auslegung in den Minnereden gewinnt »eine solch klare Verbindlichkeit, daß späterhin oft das bloße Nennen der Farbe den Sinnbezug bereits mit implizieren kann« (Glier 1971, S. 106–109). Zu weiteren Beispielen für Farballegoresen im Gattungskorpus der Minnereden siehe HBMR, Bd. 1, S. 586–604 (B372–B384).
- 28 Dies wird auch syntaktisch ratifiziert, erscheint doch die *glufe* als Subjekt des den Tabubruch bezeichnenden Prädikats in der bereits zitierten unheilbringenden Umarmungsszene: *die ain [glufe] begriff die werde do | under der kelen vil klaine* (V. 992f.). Hans selbst wird dementsprechend gar nicht als Urheber des Unfalls ausgewiesen bzw. auch mit syntaktischen Mitteln entlastet.
- 29 Vgl. die einzeltextübergreifenden Beobachtungen von Valentin Christ (2015, S. 31f.): »Offenbar begreift die Erzähltheorie Funktionalität von Dingen als etwas Absolutes – Funktionieren oder (seltener) Nicht-Funktionieren. Dass Dinge ›nur ein bisschen‹, anders als erwartet oder eigenwillig funktionieren können, scheint bislang kaum in Erwähnung gezogen« – wobei die Funktionalität von Dingen je nach Raum und Figur divergieren kann.
- 30 Zur Affinität zwischen Dingen im Kleinformat und Erzählungen im Kleinformat, in denen sie eingesetzt werden, zwischen Miniaturgegenständen und Kleinepik, siehe Mühlherr 2019.
- 31 Die wohl berühmteste Realisierung der Dingdyade *vingerlîn–vürspan* findet sich in der Jeschute-Szene im ›Parzival‹. Im ›Meleranz‹ – um ein weiteres Beispiel in Erinnerung zu rufen – tritt die Vierergruppe *gürtel–vürspan–vingerlîn–schapel* auf, die Titomey ihrem Meleranz als Liebesgabenbündel durch einen Boten zukommen lässt (›Meleranz‹, V. 2721–2742). In einem beigegefügt Liebesbrief ist ihre Symbolik einzeln aufgeschlüsselt: Der Gürtel bedeutet, dass Titomey keinen anderen Mann auf der Welt *umbvâhen welle* (V. 2913), das *vürspan* soll ein *geziuc* sein, dass sie keinen anderen Mann *mit spilnden ougen* ansehen will (V. 2919), wobei anscheinend auf die glitzernde Qualität dieses Schmuckstücks, vergleichbar mit leuchtenden menschlichen Augen, abgehoben wird. Der Ring steht für ihre Ergebenheit, das *schapel* sei eigentlich die *krône* ihrer *wirdekeit*, die sie ihm anvertraut (V. 2931f.). Bei den Erwähnungen im weiteren Verlauf der Handlung werden die Liebesgaben bezeichnenderweise nie getrennt, sondern figurieren mehrfach als eine in einem Atemzug zu nennende Einheit (V. 3004–3012, V. 3614–3627, V. 3790). Auch Königin Ginover in Pleiers ›Garel‹ kennt die Dingtriade *gürtel, fûrspanc, vingerlîn* (›Garel‹, V. 20263).
- 32 Diese Greifenlist ist nicht nur motivgeschichtlich, intertextuell (die Unterschiede zwischen Ernsts und Hans' Greifenlist arbeitet Felder 2009, S. 189f., heraus) und intratextuell bemerkenswert, sondern auch editions geschichtlich relevant: Bartsch hatte sie 1869 als Parallelstelle in seiner ›Herzog Ernst‹-Ausgabe abgedruckt,

was mehr als hundert Jahre, bis zu Sapplers Edition, die einzige Existenzspur von der ›Königin vom Brennenden See‹ in altgermanistischen Kreisen war (Sappler 1977, S. 174).

- 33 Darüber hinaus verweist Lexer, der als Bereicherung gegenüber dem BMZ auch Vokabularien und Glossen auswertet (siehe Vorwort, S. VI), auf Diefenbach und auf den ›Vocabularius Teutonico-Latinus‹.
- 34 Der deutsche Wortbestand ist aufbereitet und leicht ermittelbar im sog. ›Abgründe-profundum-Glossar‹: Dieses »entstand durch Umsortierung der lateinisch-deutschen Wortgleichungen in Closeners Vokabular und kann recht eigentlich als Register angesprochen werden; den deutschen Stichwörtern wurden dabei jeweils ihre lateinischen Bezugswörter mitgegeben«. Es handelt sich also um ein Register, das nicht auf die modernen Herausgeber zurückgeht, sondern in die Textgeschichte von Closeners Wörterbuch gehört und in vier Textzeugen überliefert ist (Kirchert/Klein 1995, S. 79*–81*, zitiert S. 80*). Der Vocabularius-Beleg war den Bearbeitern des Grimmschen Wörterbuchs wohl nicht bekannt, deswegen sprachen sie von »der ersten bezeugung des wortes im 15. jh.« (DWB, Bd. 8, Sp. 430), was nun zu relativieren wäre.
- 35 Die Hinzunahme oder Substitution von Verdeutschungen zählt eigentlich gerade nicht zu den Hauptbearbeitungstendenzen Twingers: Auffälliger ist die Erweiterung des Wortartikelbestands. Wenn bei Closener bereits vorhandene Wortartikel doch überarbeitet werden, dann hat dies eher »Zuwachs an grammatischer und Sachinformation zur Folge« oder »Zunahme an lateinischen Worterklärungen« (Kirchert/Klein 1995, S. 74*).
- 36 Zur P-E-Textstufe siehe ›Vocabularius Ex quo‹, Bd. 1, S. 206f. Zur Varianz der Verdeutschungen von Redaktion zu Redaktion vgl. ebd., S. 21: »Schon mehrfach ist beobachtet und an Beispielen dargetan worden [...], daß die Verdeutschungen zu den textgeschichtlich instabilsten, weil den vielseitigsten Veränderungsmöglichkeiten ausgesetzten Bestandteilen des Vokabulartextes zählen; Schreiber und Bearbeiter haben von diesen Möglichkeiten allenthalben regen Gebrauch gemacht (die Überlieferungsgliederung stützt sich aus dem Grunde vornehmlich auf Kennzeichen des lateinischen Textes und der Wortartikelabfolge).«
- 37 Ein analoges Beispiel, wie das Wort *uranherr* dank eines ›Ex quo‹-Drucks mit seinen stattlichen Druckauflagen »zu einer gängigen Vokabel« wurde, diskutiert Schnell 1986, S. 183f., zitiert S. 184.
- 38 Vgl. Grubmüller 1967, S. 71–73. Zentral ist in diesem Zusammenhang auch Stahl 1986. Stahl vermutet den Ursprung dieser festen, konventionellen Verdeutschungen in der Unterrichtspraxis: »Ein Basiscorpus volkssprachlicher Übersetzungen, ein Doppel zum Lateinischen, ist damit aus der Unverbindlichkeit des oralen

Unterrichts an sprachgeschichtlich bedeutsamem Ort in die Verbindlichkeit der Schriftlichkeit mit ihrer ganz eigenen Dynamik übergegangen« (ebd., S. 206f.). Bereits 1854 hatte Jacob Grimm im Vorwort zum Deutschen Wörterbuch die Innovationslosigkeit der Vokabularien moniert: »das sind aber vorwiegend lauter gewöhnliche, sonsther bekannte wörter« (DWB, Bd. 1, Sp. XX).

39 Kluge setzt als Etymon das norditalienische Wort *glove* ›Astgabel‹ an, das seinerseits möglicherweise auf got. *kluba*, ahd. *klobo* ›Falle, Schlinge, gespaltenes Holz‹ zurückgeht; unter dieser Voraussetzung handelte es sich bei *glufe* um eine Rückentlehnung aus dem Germanischen (Kluge, S. 365). Unerklärt blieben dennoch der Bedeutungsunterschied zwischen *glove* und *glufe* wie auch die Alternanz *glufe/gufe*. Das DWB weist lapidar auf ein angelsächsisches *clofæ* mit der Bedeutung ›Spange‹ in frühen Glossen hin (DWB, Bd. 8, Sp. 432). Unter *klufe* als lautlicher Variante von *glufe* mit einem stimmlosen Plosiv bringt das DWB das italienische Wort *chivo* ›Keil, Nagel‹ ins Spiel: »das wort könnte mit den stecknadeln, als sie neu waren, ins land gekommen sein« (DWB, Bd. 11, Sp. 1261). Vorsichtig aufgeworfen sei noch die Frage nach einem eventuellen Zusammenhang mit dem Substantiv *gleve* (nach altfranzösisch *glaiive*) in zahlreichen Formen, darunter auch *gleve*, *glefe* für ›Lanze, Wurfspieß‹.

40 Am anderen Ende der sprachgeschichtlichen Entwicklung verzeichnet das DWB wiederum den Fall, dass Wieland 1794 die *glufen* von 1776, mit denen ein Vorhang hätte *verriegelt* werden können, als bereits antiquiert und nur noch mundartlich beschränkt durch *nadeln* ersetzt (DWB, Bd. 8, Sp. 433).

41 Die Zusammenstellung der ›Königin vom Brennenden See‹ und Schondochs ›Königin von Frankreich‹ im dritten Faszikel der Sammelhandschrift lässt sich am einfachsten mit realgeographischen Kriterien erklären: Als Klebemittel wird das Toponym ›Frankreich‹ fungiert haben (im ersteren Fall im initialen Vers vorkommend, im letzteren Fall bereits im Incipit; Sappler 1977, S. 174). Ergänzend wäre auch auf ›Paris‹ im Inneren beider Texte hinzuweisen. Gleiches für ›Königin‹ als gemeinsames Titelwort zu behaupten, geht nicht an, weil ›Die Königin vom Brennenden See‹ in der Handschrift uneingeleitet einsetzt und nachträglich mit dem uns bekannten Forschungstitel versehen wurde, während ›Die Königin von Frankreich‹ im Incipit eigentlich nur den König von Frankreich enthält: *Hie nach volgt vō ainem andern kung vō frankrich vñ von sinem wib* (fol. 85^{ra}). Mit diesem *andern* vollzieht sich ein Anschluss an das erste Verspaar aus der vorangehenden anonymen Feenerzählung: *Hie uor infrankrich was | Ain kung werd* [...] (fol. 64^r). Bezeichnenderweise wird diese Zusammengehörigkeit beider Texte auch kodikologisch unterstrichen: Während in allen anderen Fällen in der Sammelhandschrift eine leere Seite oder sogar ein leeres Blatt

zwei Texte voneinander trennt (fol. 24^v, fol. 63^v), ist die Grenze zwischen der ›Königin vom Brennenden See‹ und der ›Königin von Frankreich‹ nicht einmal durch einen Spaltenumbruch (wie auf fol. 56^{vb} zwischen Peuntners ›Büchlein‹ und der ›Ars moriendi‹) markiert (fol. 85^{ra}). Interessanterweise kommen auch in der ›Königin von Frankreich‹ explizit Nadeln vor, ernährt sich doch die weibliche Figur während des Exils von Handarbeit, wobei ihre meisterlichen Textilwerke schließlich sogar als Gnorisma fungieren werden. Das Detail der scharfen Requisiten, mit denen Kleidung produziert oder geschmückt wird, als ein weiteres, die kodikologische Zusammenstellung begünstigendes Kriterium anzusetzen, ist verlockend, wäre allerdings in zweierlei Hinsicht bedenklich: zum einen methodisch, weil das wohl hieße, die beiden Texte allzu stark nur durch das Prisma des vorliegenden Frageinteresses zu betrachten bzw. darauf zu reduzieren; zum anderen auch textkritisch, denn in der Augsburger Handschrift ist ausgerechnet der entsprechende Vers in der ›Königin von Frankreich‹ entstellt und lautet gegen die ganze Überlieferung *faden vñ schrin* (fol. 87^{ra}; nach der synoptischen Neuausgabe von Ridder/Ziegeler *nalden unde scheren* b⁵, V. 263; *nodlen vnd scheren* b¹⁰, V. 255; *nädeln vnd auch schär* f², V. 247; *nadeln vnd schere* h⁸, V. 259).

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Apuleius: Amor und Psyche, in: ders.: Der goldene Esel. Metamorphosen. Herausgegeben und übersetzt von Edward Brandt. Zum Druck besorgt von Wilhelm Ehlers, München 1958 (Sammlung Tusculum), S. 158–239, IV,28–VI,24.
- Aristoteles: Über die Seele. De anima. Griechisch–Deutsch. Übersetzt, mit einer Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Klaus Corcilus, Hamburg 2017 (Philosophische Bibliothek 681).
- Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift, Stuttgart 2016.
- Brack, Wenzeslaus: Vocabularius rerum. Untersuchung und Edition eines spätmittelalterlichen Kompendiums von Nina Pleuger, Berlin/New York 2005 (Studia Linguistica Germanica 76).
- Closener, Fritsche/Twinger von Königshofen, Jakob: Vokabulare. Überlieferungsgeschichtliche Ausgabe. Herausgegeben von Klaus Kirchert zusammen mit Dorothea Klein. 3 Bände, Tübingen 1995 (Texte und Textgeschichte 40–42).
- Die Königin vom Brennenden See. Herausgegeben von Paul Sappler, in: Wolfram-Studien 4 (1977), S. 184–270.

- Konrad von Würzburg: Partonopier und Meliur. Aus dem Nachlasse von Franz Pfeiffer herausgegeben von Karl Bartsch, Wien 1871. Mit einem Nachwort von Rainer Gruenter, Nachdruck Berlin 1970.
- Liber ordinis rerum (Esse-Essencia-Glossar). Herausgegeben von Peter Schmitt. 2 Bände, Tübingen 1983 (Texte und Textgeschichte 5).
- Milton, John: Paradise Lost. Authoritative Text, Sources and Backgrounds, Criticism. Edited by Gordon Teskey, New York/London 2005 (A Norton Critical Edition).
- Paracelsus (Theophrast von Hohenheim): Das Buch von den Nymphen, Sylphen, Pygmaeen, Salamandern und den übrigen Geistern. Faksimile der Ausgabe Basel 1590. Übertragen und mit einem Nachwort versehen von Gunhild Pörksen, Marburg an der Lahn 1996 (Basilisken-Druck 10).
- Der Pleier: Garel von dem Blühenden Tal. Ein höfischer Roman aus dem Artussagenkreise. Herausgegeben von Michael Walz, Freiburg i. Br. 1892.
- Der Pleier: Meleranz. Herausgegeben von Karl Bartsch, Stuttgart 1861 (Bibliothek des Litterarischen Vereins 60).
- Schondoch: Die Königin von Frankreich, in: Deutsche Versnovellistik des 13. bis 15. Jahrhunderts. Herausgegeben von Klaus Ridder und Hans-Joachim Ziegeler. Band 3, Berlin 2020, Nr. 100, S. 486–576.
- Thomasin von Zerklære: Der Welsche Gast. Zum ersten Male herausgegeben mit sprachlichen und geschichtlichen Anmerkungen von Heinrich Rückert, Quedlinburg/Leipzig 1852 (Bibliothek der gesammten deutschen National-Literatur 30).
- Thüring von Ringoltingen: Melusine. In der Fassung des ›Buchs der Liebe‹ (1587). Herausgegeben von Hans-Gert Roloff, Stuttgart 2008.
- Vocabularius Ex quo. Überlieferungsgeschichtliche Ausgabe. Band 1–5: Herausgegeben von Klaus Grubmüller zusammen mit Bernhard Schnell, Hans-Jürgen Stahl, Erltraud Auer und Reinhard Pawis. Band 6: Herausgegeben von Klaus Grubmüller unter Mitwirkung von Markus Stock auf Grund der Vorarbeiten von Erltraud Auer, Regina Frisch, Reinhard Pawis und Hans-Jürgen Stahl, Tübingen 1988–2001 (Texte und Textgeschichte 22–27).
- Vocabularius optimus. Herausgegeben von Ernst Bremer unter Mitwirkung von Klaus Ridder. 2 Bände, Tübingen 1990 (Texte und Textgeschichte 28–29).
- Vocabularius Teutonico-Latinus. Nachdruck der Ausgabe Nürnberg 1482. Herausgegeben von Klaus Grubmüller, Hildesheim/New York 1976 (Documenta linguistica Reihe 1: Wörterbücher des 15. und 16. Jahrhunderts 1).

Sekundärliteratur

- Arnold, Udo: Art. Schondoch, in: ²VL, Bd. 8 (1992), Sp. 820–823.
- Assmann, Aleida: Formen des Vergessens, Göttingen 2016 (Historische Geisteswissenschaften, Frankfurter Vorträge 9).

- Baert, Barbara/Kusters, Liesbet: The Twilight Zone of the *Noli me tangere*. Contributions to the History of the Motif in Western Europe (ca. 400–ca. 1000), in: Louvain Studies 32 (2007), S. 255–303.
- Benthien, Claudia: Hand und Haut. Zur historischen Anthropologie von Tasten und Berührung, in: Zeitschrift für Germanistik N. F. 8 (1998), S. 335–348.
- Berindei, Catrinel: Feen-Räume. Zur Semantisierung der Fee durch Tabu und Anderwelt in der ›Königin vom Brennenden See‹, in: Consolino, Franca Ela/Marzella, Francesco/Spetia, Lucilla (Hrsg.): Aspetti del meraviglioso nelle letterature medievali. Medioevo latino, romanzo, germanico e celtico, Turnhout 2016, S. 371–382.
- Bieler, Ludwig: Art. Spiegel, in: HdA, Bd. 8 (1936/1937), Sp. 547–577.
- Bildhauer, Bettina: Medieval Blood, Cardiff 2006.
- Böhme, Hartmut: Der Tastsinn im Gefüge der Sinne. Anthropologische und historische Ansichten vorsprachlicher Aisthesis, in: Tasten 1996, S. 185–210.
- Böhme, Hartmut: Plädoyer für das Niedrige. Der Tastsinn im Gefüge der Sinne, in: Gebaer, Gunter (Hrsg.): Anthropologie, Leipzig/Stuttgart 1998, S. 214–225.
- Brüggen, Elke: Kleidung und Mode in der höfischen Epik des 12. und 13. Jahrhunderts, Heidelberg 1989 (Euphorion-Beihefte 23).
- Bumke, Joachim: Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter, München 2005.
- Busch, Nathanael/Reich, Björn (Hrsg.): Vergessene Texte des Mittelalters, Stuttgart 2014.
- Bußmann, Britta: *wiz alse ein swane – brûn alse ein bere – rôl*. Zur Funktion farblicher Parallelisierungen in Heinrichs von Veldeke ›Eneasroman‹, in: Bennewitz, Ingrid/Schindler, Andrea (Hrsg.): Farbe im Mittelalter. Materialität – Medialität – Semantik, Berlin 2011, S. 479–492.
- Cakir, Ahmet: Ein Sinn verliert seinen Sinn und findet ihn wieder. Der Tastsinn im Spiegel des Technikwandels, in: Tasten 1996, S. 262–275.
- Christ, Valentin: Bausteine zu einer Narratologie der Dinge. Der ›Eneasroman‹ Heinrichs von Veldeke, der ›Roman d’Eneas‹ und Vergils ›Aeneis‹ im Vergleich, Berlin/Boston 2015 (Hermaea 137).
- Cramer, Thomas: Aspekte des höfischen Romans im 14. Jahrhundert, in: Haug, Walter/Jackson, Timothy/Janota, Johannes (Hrsg.): Zur deutschen Literatur und Sprache des 14. Jahrhunderts, Heidelberg 1983, S. 208–220.
- Cramer, Thomas: Das Subjekt und sein Widerschein. Beobachtungen zum Wandel der Spiegelmetapher in Antike und Mittelalter, in: Baisch, Martin [u. a.] (Hrsg.): Inszenierungen von Subjektivität in der Literatur des Mittelalters, Königstein 2005, S. 213–229.

- Demasure, Karlijn: *Noli me tangere*. A Contribution to the Reading of Jn 20,17 Based on a Number of Philosophical Reflections on Touch, in: Louvain Studies 32 (2007), S. 304–329.
- Dicke, Gerd: Art. Steinhöwel, Heinrich, in: ²VL, Bd. 9 (1995), Sp. 258–278.
- Dinzelbacher, Peter: Das Blut Christi in der Religiosität des Mittelalters, in: ders.: Körper und Frömmigkeit in der mittelalterlichen Mentalitätsgeschichte, Paderborn [u. a.] 2007, S. 147–181.
- Dinzelbacher, Peter: Der ›Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris, et de caeteris spiritibus‹, in: Classen, Albrecht (Hrsg.): Paracelsus im Kontext der Wissenschaften seiner Zeit: Kultur- und mentalitätsgeschichtliche Annäherungen, Berlin/Boston 2010, S. 21–46.
- Felder, Gudrun: Der Ritter in der Maultierhaut. Zu Motiven und zur Gattung der ›Königin vom Brennenden See‹, in: Ackermann, Christiane/Barton, Ulrich (Hrsg.): »Texte zum Sprechen bringen.« Philologie und Interpretation. Festschrift für Paul Sappeler, Tübingen 2009, S. 183–194.
- Freud, Sigmund: Das Tabu und die Ambivalenz der Gefühlsregungen, in: ders.: Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker, Frankfurt a. M. 1996 (Gesammelte Werke 9), S. 26–92.
- Fricke, Beate: Zur Genealogie von Blutspuren. Blut als Metapher der Transformation auf dem Feldbacher Altar (ca. 1450), in: Arni, Caroline/Saurer, Edith (Hrsg.): Blut, Milch und DNA. Zur Geschichte generativer Substanzen, Köln/Weimar/Wien 2010 (L'Homme 21), S. 11–32.
- Frenschkowski, Marco: Art. Tabu, in: Enzyklopädie des Märchens, Bd. 13 (2010), Sp. 129–139.
- Glier, Ingeborg: *Artes amandi*. Untersuchung zu Geschichte, Überlieferung und Typologie der deutschen Minnereden, München 1971 (MTU 34).
- Graf, Klaus: Rez. zu Klaus Ridder: ›Mittelhochdeutsche Minne- und Aventureromane‹, in: ZfdA 129 (2000), S. 104–110.
- Grubmüller, Klaus: ›Vocabularius Ex quo‹. Untersuchungen zu lateinisch-deutschen Vokabularen des Spätmittelalters, München 1967 (MTU 17).
- Grubmüller, Klaus: Vokabular und Wörterbuch. Zum Paradigmawechsel in der Frühgeschichte der deutschen Lexikographie, in: Hildebrandt, Reiner/Knoop, Ulrich (Hrsg.): Brüder-Grimm-Symposion zur Historischen Wortforschung. Beiträge zu der Marburger Tagung vom Juni 1985, Berlin/New York 1986 (Historische Wortforschung 1), S. 148–163.
- Grubmüller, Klaus: Wörterbücher aus Wörterbüchern. Methodisches zum Quellenwert von Vokabularen und Lexika des 15.–18. Jahrhunderts, in: Wiegand, Herbert Ernst (Hrsg.): Theorie und Praxis des lexikographischen Prozesses bei historischen Wörterbüchern, Tübingen 1987 (Lexicographica Series Maior 23), S. 173–189.

- Gutjahr, Ortrud: Tabus als Grundbedingungen von Kultur. Sigmund Freuds ›Totem und Tabu‹ und die Wende in der Tabuforschung, in: Benthien, Claudia/dies. (Hrsg.): Tabu. Interkulturalität und Gender, München 2008, S. 19–50.
- Handwerker, Hermann Otto: Physiologie des Tastsinns, in: Tasten 1996, S. 34–49.
- Hartlaub, Gustav Friedrich: Zauber des Spiegels. Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst, München 1951.
- Henkel, Nikolaus: Art. Friedrich von Schwaben, in: Enzyklopädie des Märchens, Bd. 5 (1987), Sp. 358–361.
- Herweg, Mathias: Herkunft und Herrschaft. Zur Signatur der Spätausläufer des deutschen Versromans um 1300, in: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 241 (2004), S. 241–287.
- Herweg, Mathias: Wege zur Verbindlichkeit. Studien zum deutschen Roman um 1300, Wiesbaden 2010 (Imagines medii aevi 25).
- Hildebrandt, Reiner/Knoop, Ulrich (Hrsg.): Brüder-Grimm-Symposion zur Historischen Wortforschung. Beiträge zu der Marburger Tagung vom Juni 1985, Berlin/New York 1986 (Historische Wortforschung 1).
- Hoffmann, Ulrich: Vom Aussehen und Entsorgen Medusas. Konsequenzen intermedialen und intertextuellen Erzählens in Strickers ›Daniel‹ und Pleiers ›Garel‹, in: Zacke, Birgit [u. a.] (Hrsg.): Text und Textur. WeiterDichten und Anders-Erzählen im Mittelalter, Oldenburg 2020 (BmE Themenheft 5), S. 343–384 ([online](#)).
- Huber, Christoph: Der Apfel der Discordia. Funktion und Dinglichkeit in der Mythographie, und im ›Trojanerkrieg‹ Konrads von Würzburg, in: Mühlherr, Anna [u. a.] (Hrsg.): Dingkulturen. Objekte in Literatur, Kunst und Gesellschaft der Vormoderne, Berlin/Boston 2016 (Literatur – Theorie – Geschichte 9), S. 110–126.
- Janota, Johannes: Orientierung durch volkssprachige Schriftlichkeit (1280/90–1380/90), Tübingen 2004 (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit III/1).
- Kellner, Beate: Ursprung und Kontinuität. Studien zum genealogischen Wissen im Mittelalter, München 2004.
- Kiening, Christian: *Wer aigen mein die welt...* Weltentwürfe und Sinnprobleme deutscher Minne- und Abenteuerromane des 14. Jahrhunderts, in: Heinze, Joachim (Hrsg.): Literarische Interessenbildung im Mittelalter, Stuttgart/Weimar 1993 (Germanische Symposien Berichtsbände 14), S. 474–494.
- Kiening, Christian: Arbeit am Muster, in: ders.: Zwischen Körper und Schrift. Texte vor dem Zeitalter der Literatur, Frankfurt a. M. 2003, S. 130–156.
- Knust, Christine: Von Armsündertüchlein und Liebestränken. Blut als Heil- und Zaubermittel in Volksmedizin und Volksglauben, in: dies./Groß 2010, S. 209–228.

- Knust, Christine/Groß, Dominik (Hrsg.): Blut. Die Kraft des ganz besonderen Saftes in Medizin, Literatur, Geschichte und Kultur, Kassel 2010.
- Kragl, Florian: Dietrichepik als kanonische Heldendichtung, in: Toepfer, Regina (Hrsg.): Klassiker des Mittelalters, Hildesheim 2019 (Spolia Berolinensia 38), S. 269–299.
- Kraß, Andreas: Meerjungfrauen. Geschichten einer unmöglichen Liebe, Frankfurt a. M. 2010.
- Lechtermann, Christina: Berührt werden. Narrative Strategien der Präsenz in der höfischen Literatur um 1200, Berlin 2005 (Philologische Studien und Quellen 191).
- Lembke, Astrid: Jüdische Mahrtenehenerzählungen in der europäischen Vormoderne, Tübingen 2013 (Bibliotheca Germanica 60).
- Lienert, Elisabeth: Spiegelraub und rote Stiefel. Selbstzitate in Neidharts Liedern, in: ZfdA 118 (1989), S. 1–16.
- Linden, Sandra: *Fair is foul, and foul is fair*. Zur Erosion des Werturteils in Thürings von Ringoltingen ›Melusine‹, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 57 (2016), S. 61–86.
- Manuwald, Henrike: Intertextualität als Programm. Derivatives Erzählen im ›Tobias‹ des Pfaffen Lambrecht, in: LiLi 47 (2017), S. 269–280.
- Matejovski, Dirk: Das Motiv des Wahnsinns in der mittelalterlichen Dichtung, Frankfurt a. M. 1996.
- Matena, Andreas: *Noli me tangere – Tange et vide*. Das Motiv der *ministra curiositas* in der Auslegung der Magdalenen- und Thomasperikope, in: Baisch, Martin/Koch, Elke (Hrsg.): Neugier und Tabu. Regeln und Mythen des Wissens, Freiburg i. Br. 2010, S. 87–103.
- Mengis, Carl: Art. Nadel, in: HdA, Bd. 6 (1934/35), Sp. 916–937.
- Miersch, Uta: Verbot und Tabu im Märchen, in: Dingeldein, Alexander/Emrich, Matthias (Hrsg.): Texte und Tabu. Zur Kultur von Verbot und Übertretung von der Spätantike bis zur Gegenwart, Bielefeld 2015 (Mainzer historische Kulturwissenschaften 21), S. 105–121.
- Mühlherr, Anna: Nicht mit rechten Dingen, nicht mit dem rechten Ding, nicht am rechten Ort. Zur *tarnkappe* und zum *hort* im ›Nibelungenlied‹, in: PBB 131 (2009), S. 461–492.
- Mühlherr, Anna: Nüsse und Hasenbraten. Pränante Dinge in Mären, in: Dimpel, Friedrich Michael/Wagner, Silvan (Hrsg.): Pränantes Erzählen, Oldenburg 2019 (Brevitas 1, BmE Sonderheft 3), S. 351–382 ([online](#)).
- Müller, Jan-Dirk: Melusine in Bern. Zum Problem der ›Verbürgerlichung‹ höfischer Epik im 15. Jahrhundert, in: Kaiser, Gert (Hrsg.): Literatur – Publikum – historischer Kontext, Bern 1977 (Beiträge zur Älteren Deutschen Literaturgeschichte 1), S. 29–77.

- Müller, Stephan: Oswalds Rabe. Zur institutionellen Geschichte eines Heiligenattributs und Herrschaftszeichens, in: Melville, Gert (Hrsg.): *Institutionalität und Symbolisierung. Verstetigungen kultureller Ordnungsmuster in Vergangenheit und Gegenwart*, Köln/Weimar/Wien 2001, S. 451–475.
- Nyholm, Kurt: Art. Fuetrer, Ulrich, in: *VL*, Bd. 2 (1980), Sp. 999–1007.
- Ott, Norbert: Frauen aus der anderen Welt. Sirenen, Melusinen und ihre Verwandten in Bildkunst und Illustration des Mittelalters. Bemerkungen zum Wechselverhältnis ikonographischer Modelle in Bildzeugnissen, Handschriften und Drucken, in: Petzoldt, Leander/Haid, Oliver (Hrsg.): *Beiträge zur Rezeptions- und Wirkungsgeschichte der Volkserzählung. Berichte und Referate des zwölften und dreizehnten Symposions zur Volkserzählung Brunnberg/Südtirol 1998–1999*, Frankfurt a. M. 2005 (Beiträge zur europäischen Ethnologie und Folklore B 9), S. 95–126.
- Quast, Bruno: Monochrome Ritter. Über Farbe und Ordnung in höfischen Erzähltexten des Mittelalters, in: Schausten, Monika (Hrsg.): *Die Farben imaginierter Welten: Zur Kulturgeschichte ihrer Codierung in Literatur und Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Berlin 2012 (Literatur – Theorie – Geschichte 1), S. 169–182.
- Raumann, Rachel: »Dich im Unendlichen zu finden, mußt unterscheiden, dann verbinden.« Retextualisierung im II. Teil von Ulrich Fuetrers ›Buch der Abenteuer‹, in: Burrichter, Brigitte [u. a.] (Hrsg.): *Aktuelle Tendenzen der Artusforschung*, Berlin/Boston 2013 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft 9), S. 55–69.
- Raumann, Rachel: *Kompilation und Narration. Ulrich Fuetrers ›Buch der Abenteuer‹ als epische Literatur-Geschichte*, Göttingen 2019.
- Ridder, Klaus: *Mittelhochdeutsche Minne- und Aventureromane. Fiktion, Geschichte und literarische Tradition im späthöfischen Roman: ›Reinfried von Braunschweig‹, ›Wilhelm von Österreich‹, ›Friedrich von Schwaben‹*, Berlin/New York 1998 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 246).
- Röhrich, Lutz: *Tabus in Bräuchen, Sagen und Märchen*, in: ders.: *Sage und Märchen. Erzählforschung heute*, Freiburg i. Br. 1973, S. 125–142.
- Rudolf, Rainer: *Ars moriendi. Von der Kunst des heilsamen Lebens und Sterbens*, Köln/Graz 1957 (Forschungen zur Volkskunde 39).
- Sappler, Paul: Art. Die Königin vom Brennenden See, in: *VL*, Bd. 5 (1985), Sp. 100–102.
- Schnell, Bernhard: Die Inkunabelfassung des ›Vocabularius Ex quo‹. Zur Revision eines Wörterbuchs im 15. Jahrhundert, in: Hildebrandt/Knoop 1986, S. 179–192.
- Schnell, Bernhard: Art. Peutner, Thomas, in: *VL*, Bd. 7 (1989), Sp. 537–544.
- Schnell, Rüdiger: ›Der Spiegel‹. Überlegungen zur literarischen Herkunft eines spätmittelalterlichen Schwankmäres, in: *Euphorion* 68 (1974), S. 252–269.

- Schöning, Brigitte: ›Friedrich von Schwaben‹. Aspekte des Erzählens im spätmittelalterlichen Versroman, Erlangen 1991 (Erlanger Studien 90).
- Schultz, Alwin: Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger. Band 1, Osnabrück 1965 (erstmalig 1889).
- Schulz, Armin: Poetik des Hybriden. Schema, Variation und intertextuelle Kombinatorik in der Minne- und Aventiureepik: ›Willehalm von Orlens‹ – ›Partonopier und Meliur‹ – ›Wilhelm von Österreich‹ – ›Die schöne Magelone‹, Berlin 2000 (Philologische Studien und Quellen 161).
- Schulz, Armin: Die Spielverderber. Wie ›schlecht‹ sind die ›Tristan‹-Fortsetzer?, in: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 51 (2004), S. 262–276.
- Spilling, Herrad: Die Handschriften der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg. 2^o Cod. 101–250, Wiesbaden 1984 (Handschriftenkataloge der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg 3).
- Stahl, Hans-Jürgen: Latein und Deutsch in den spätmittelalterlichen Vokabularien – vorgeführt am Beispiel des ›Vocabularius Ex quo‹, in: Hildebrandt/Knoop 1986, S. 193–221.
- Tasten. Herausgegeben von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1996 (Forum 7).
- Toussaint, Gia: Blut im Flakon. Fläschchen zur Präsentation des Blutes Christi im Mittelalter, in: Knust/Groß 2010, S. 191–205.
- Wackernagel, Wilhelm: Über die Spiegel im Mittelalter (nebst Erklärung einiger Elfenbeinreliefs der Mittelalterl. Sammlung), in: ders.: Kleinere Schriften. Abhandlungen zur deutschen Alterthumskunde und Kunstgeschichte. Band 1, Leipzig 1872, S. 128–142.
- Weinrich, Harald: Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens, München 1997.
- Welz, Dieter: Art. Friedrich von Schwaben, in: ²VL, Bd. 2 (1980), Sp. 959–962.
- Wolf, Jürgen: Von geschriebenen Drucken und gedruckten Handschriften. Irritierende Beobachtungen zur zeitgenössischen Wahrnehmung des Buchdrucks in der 2. Hälfte des 15. und des beginnenden 16. Jahrhunderts, in: Gardt, Andreas/Schnyder, Mireille/Wolf, Jürgen (Hrsg.): Buchkultur und Wissensvermittlung im Mittelalter und Früher Neuzeit, Berlin/Boston 2011, S. 3–21.
- Zeuch, Ulrike: Umkehr der Sinneshierarchie. Herder und die Aufwertung des Tastsinns seit der Frühen Neuzeit, Tübingen 2000 (Communicatio 22).

Wörterbücher, Nachschlagewerke, Indices

- [Ahd. Wb.] Althochdeutsches Wörterbuch. Auf Grund der von Elias von Steinmeyer hinterlassenen Sammlungen im Auftrag der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig bearbeitet und herausgegeben von Elisabeth Karg-Gasterstädt und Theodor Frings. 10 Bände, Berlin 1952ff.

- [BMZ] Müller, Wilhelm/Zarncke, Friedrich: Mittelhochdeutsches Wörterbuch. Mit Benutzung des Nachlasses von Georg Friedrich Benecke. 3 Teile in 4 Bänden, Leipzig 1854–1866. Nachdruck Stuttgart 1990.
- Diefenbach, Lorenz: Glossarium Latino-Germanicum mediae et infimae aetatis, Frankfurt 1857.
- [DWB] Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. 16 Bände in 32 Teilen, Leipzig 1854–1954. Nachdruck München 1984.
- [FWB] Frühneuhochdeutsches Wörterbuch. Herausgegeben von Ulrich Goebel, Anja Lobenstein-Reichmann und Oskar Reichmann, Berlin/New York 1989ff.
- [HBMR] Handbuch Minnereden. Herausgegeben von Jacob Klingner und Ludger Lieb. Mit Beiträgen von Iulia-Emilia Dorobanțu, Stefan Matter, Martin Muschick, Melitta Rheinheimer und Clara Strijbosch. 2 Bände, Berlin/Boston 2013.
- Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearbeitet von Elmar Seebold, Berlin/Boston ²⁵2011.
- Lexer, Matthias: Mittelhochdeutsches Handwörterbuch. Zugleich als Supplement und alphabetischer Index zum mittelhochdeutschen Wörterbuch von Benecke-Müller-Zarncke. 3 Bände, Leipzig 1869–1878. Nachdruck Stuttgart 1979.
- [Mhd. Gr.] Paul, Hermann: Mittelhochdeutsche Grammatik. Neu bearbeitet von Thomas Klein, Hans-Joachim Solms und Klaus-Peter Wegera. Mit einer Syntax von Ingeborg Schöbler, neubearbeitet und erweitert von Heinz-Peter Prell, Tübingen ²⁵2007 (Sammlung kurzer Grammatiken germanischer Dialekte, A. Hauptreihe 2).
- Schweizerisches Idiotikon. Wörterbuch der schweizerdeutschen Sprache. 17 Bände, Frauenfeld/Basel 1881ff.

Anschrift der Autorin:

Dr. Mirna Kjorveziroska
Johannes Gutenberg-Universität Mainz
Fachbereich 05, Deutsches Institut, Ältere deutsche Literatur
Jakob-Welder-Weg 18
55128 Mainz
E-Mail: mkjorvez@uni-mainz.de

Henrike Schwab

Kleine Figuren im Personenverband

Zum gestaffelten Figurenpersonal und einigen weniger beachteten Akteuren des ›Nibelungenliedes‹

Abstract: Der Personenverband (der Burgunder) gilt gemeinhin als der »eigentliche Akteur« des ›Nibelungenliedes‹ (Jan-Dirk Müller). Dieser Personenverband als soziale Einrichtung wird durch ein Set größerer und kleinerer Figuren repräsentiert. Eine Systematisierung nach Handlungspräsenz vornehmend widmet sich der Beitrag dem gestaffelten Figurenpersonal und insbesondere seinen Randfiguren: ihrer Rolle im Personenverband und ihrer Funktion im Handlungszusammenhang. Über ihre nähere Verortung im Figurengeflecht ergeben sich ›Teilverbände‹, die einer Hauptfigur (Hagen, Kriemhild) zugeordnet sind, deren Rang sie anzeigen. Auch wenn die ›kleinen‹ Figuren keine wichtigen Handlungszüge ausführen, bereiten sie diese doch vielfach vor oder markieren gegensätzliche Positionen.

Begutachteter Beitrag, publiziert im Dezember 2022.

Die ›Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung‹ 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/), d. h. die in ihr publizierten Beiträge dürfen unverändert zu nicht-kommerziellen Zwecken unter Angabe von Autor und Publikationsort weitergegeben und veröffentlicht werden.

Herausgeber: PD Dr. Anja Becker (München) und Prof. Dr. Albrecht Hausmann (Oldenburg)
<http://www.erzaehlforschung.de> – Kontakt: herausgeber@erzaehlforschung.de
ISSN: 2568-9967

Dass der »eigentliche Akteur« des ›Nibelungenliedes‹ nach Jan-Dirk Müller der Personenverband ist, ist eine weithin akzeptierte Auffassung. Gemeint ist der Personenverband der Burgunder, der – so Müller – in seiner Gesamtheit Kriemhilds Gegenspieler darstellt (vgl. Müller 1998, S. 153; auch Müller 1987, S. 232, 251). Ihm stehen weitere Gruppierungen gegenüber, die in ihrer Zusammensetzung aber nicht in ähnlicher Weise erzählerisch entfaltet werden.¹ Den Zusammenhalt im Personenverband »garantieren vertragsähnliche Beziehungen (*triuwe*)« (Müller 1998, S. 153): Die Beziehungen werden bestimmt durch Verwandtschaft, Herrschaft und andere Bündnisformen (insbesondere Waffenbrüderschaft), die sich im Zentrum des Netzwerks überschneiden.²

Der Personenverband als soziale Einrichtung wird durch ein Set an Figuren³ repräsentiert: Neben den ›üblichen Verdächtigen‹ im Zentrum des Netzwerks (und allen voran Hagen) wird er durch eine Vielzahl kleinerer Figuren gebildet,⁴ die im Folgenden eingehender betrachtet werden sollen.⁵ Es gilt, sie im Geflecht der Figuren näher zu verorten und zu überlegen, welchen Beitrag sie im Zusammenhang des Personenverbands und damit zugleich – als Teil des kollektiven Akteurs ›Personenverband‹ – im Handlungszusammenhang⁶ leisten. Dabei wird ein Schwerpunkt auf den ersten Teil des ›Nibelungenliedes‹ gelegt. Dies erscheint sinnvoll, zum einen weil der burgundische Personenverband in den ersten Aventiuren entworfen wird, zum anderen weil die kleineren Figuren im zweiten Teil des ›Nibelungenliedes‹ kaum mehr eine Rolle spielen.

Bekanntermaßen werden die Mitglieder des burgundischen Personenverbands gleich zu Beginn namentlich eingeführt. Zunächst werden in den Strophen 1–2 des ›Nibelungenliedes‹ (NL) die zentralen Figuren genannt: erst Kriemhild, dann die drei Könige; Strophe 5 verortet die Geschwister mit der Nennung von Ute und Dankrat genealogisch.⁷ Hagen führt die weitere Auflistung, die durch die Dreizahl strukturiert wird (vgl. Ehrismann

2002, S. 66), an; verwandtschaftlich zugeordnet werden ihm Dankwart (*der bruoder sîn*; NL, Str. 7,1) und Ortwin (*der neve* Dankwarts; NL, Str. 9,1). In Strophe 7 werden außerdem die beiden Markgrafen Gere und Eckewart sowie Volker aufgeführt. In der nächsten Strophe 8 folgen Rumold, Sindold und Hunold; diese und die folgende Strophe werden durch die Aufzählung von Hofämtern organisiert. Nach dieser katalogartigen Einführung werden außer der erst später und von außen hinzukommenden Brünhild (und ihrem und Gunthers Sohn Siegfried) keine weiteren Mitglieder des Wormser Hofes mehr mit einem Namen versehen,⁸ zu dem vorübergehend auch noch Siegfried gehört.⁹ Derartige Aufzählungen wiederholen sich, wenn von Gunthers Männern und ihren Taten im Krieg gegen die Sachsen und Dänen die Rede ist (vgl. z. B. NL, Str. 209, auch den Botenbericht NL, Str. 224–238); dann dienen sie dazu, ein ganzes – wenn auch zahlenmäßig unterlegenes – Heer vor Augen zu stellen.

Damit ist gleich zu Beginn der Handlung ein Katalog von 15 Figuren entworfen. In Umrissen lassen sich verschiedene Hierarchieebenen und mithin ein ganzer Hof erkennen. Und um diesen Eindruck einer Hofgesellschaft bzw. eines Personenverbands scheint es in erster Linie zu gehen, auch wenn die Reihenfolge der Nennung daneben gewisse Rückschlüsse auf die Bedeutung der einzelnen Figur für die Handlung zulässt.¹⁰ Mit dem Stichwort ›Bedeutung‹ ist die Frage nach der näheren Bestimmung kleiner Figuren angeschnitten. Da sich Bedeutung nicht überzeugend operationalisieren lässt (vgl. hierzu Pfister 2001, S. 227; Eder 2014, S. 468 Anm. 31), soll sie hier mit Handlungspräsenz gleichgesetzt werden, worunter ich im Wesentlichen die Anzahl der Nennungen im Gesamttext verstehe.¹¹

Diese Frage nach der Handlungspräsenz ist von der Frage nach der hierarchischen Stellung einer Figur im Personenverband¹² gewiss strikt zu trennen – trotzdem hängt beides eng zusammen, weil »– typisch für das heroische Epos – den ›Helden‹ und ihren Leuten unterschiedliche Handlungsmöglichkeiten zufallen« (Müller 1987, S. 232f.). Richtet man den Blick

also auf die Auflistung derjenigen, die dem Königshaus *undertân* (NL, Str. 6,2) sind,

- 7 Daz was von Tronege Hagene und ouch der bruoder sîn,
Dancwart der vil snelle, von Metzen Ortewîn,
di zwêne marcgrâven Gêre und Eckewart,
Volkêr von Alzeye, mit ganzem ellen wol bewart.

- 8 Rûmolt der kuchenmeister, ein tiuwerlicher degên,
Sindolt und Hûnolt, dise herren muosen pflegen
des hoves unt der êren, der drîer kunege man.
si heten noch manegen recken, des ich genennen niene kan.

so wird man vor dem Hintergrund des gesamten Textes intuitiv und ohne große Schwierigkeiten Hagen nach oben abgrenzen können, während die in Strophe 8 *en bloc* genannten Figuren Rumold, Sindold und Hunold, deren Namen auch eine Klangeinheit ergeben (vgl. Ehrismann 2002, S. 66), weniger relevant erscheinen und den unteren Rand des Figurenspektrums bilden. Interessant ist, dass sich diese Gruppe anhand des Kriteriums ›Vergabe eines Namens‹ auch nach unten abgrenzen lässt: *si heten noch manegen recken, des ich genennen niene kan*. Dazwischen würde sich dann ein breites Mittelfeld auf tun, in dem wiederum Unterscheidungen möglich wären. So stellt insbesondere Volker einen Sonderfall dar: Ist er im ersten Teil des ›Nibelungenliedes‹ als eher unauffällig einzuschätzen,¹³ wird er im zweiten Teil zu einer Hagen nahezu gleichgeordneten Figur aufgebaut.¹⁴

In der Forschung gibt man sich mit einer derartigen, eher intuitiven Erfassung von Staffeln im Figurenpersonal zumeist zufrieden, was sich auch in der unsystematischen Verwendung von Begriffen für kleinere und kleine Figuren wie Neben-, Rand-, Episoden-, Hilfs- oder Funktionsfigur widerspiegelt. Solche mehr oder minder *ad hoc* gewählten Bezeichnungen erfüllen gewiss ihren Zweck, solange es nur um den punktuellen Vergleich weniger Figuren geht. Für die differenzierte Beschreibung der gesamten Figurenkonstellation (zum Begriff vgl. Jannidis 2004, S. 105 Anm. 39) erscheint jedoch eine Systematisierung nach Handlungspräsenz erforderlich.¹⁵

Nichtsdestotrotz stimmen die ›gefühlten‹ Unterschiede in der Regel mit den ›gemessenen‹ überein – im ›Nibelungenlied‹ finden sie zudem deutlichen Rückhalt im Handlungsgang: So fallen von den zu Beginn eingeführten Akteuren erst Sindold und Hunold (NL, Str. 773), dann Gere und Ortwin (NL, Str. 1485), kurz darauf Rumold (NL, Str. 1515) und schließlich Eckewart (NL, Str. 1639) sukzessive aus der Handlung heraus, während Dankwart und Volker (und natürlich Hagen) bis zum Vernichtungskampf dabei sein werden.

Diese Staffelung des Figurenpersonals soll nun versuchsweise begrifflich gefasst werden: Aufgrund des (messbaren!) Abstands nach ›oben‹ und ›unten‹ werden Volker und Dankwart als Nebenfiguren bezeichnet,¹⁶ die übrigen aufgezählten Figuren als ›kleine Figuren‹ zusammengefasst. Schließlich lässt sich noch eine Unterscheidung zwischen den namentlich genannten Randfiguren und den im Katalog explizit ausgesparten (in der Regel namenlosen, *ad hoc* auftretenden¹⁷ und vielfach nur als Kollektiv greifbaren¹⁸) Hintergrundfiguren¹⁹ vornehmen, die sich dem Personenverband sonst noch zuordnen lassen.

Bei Letzteren (bzw. einer Auswahl daraus)²⁰ möchte ich mit meinen Beobachtungen beginnen, um mich dann gewissermaßen ins Innere des Personenverbandes vorzuarbeiten.

1 Hintergrundfiguren

Siegfrieds Ankunft in Worms wird zuerst von *Gunthers man* (NL, Str. 72,4) bemerkt. An diese Kollektivfigur richtet sich Siegfrieds Frage nach dem Aufenthaltsort Gunthers. Aus der Menge löst sich eine einzelne Figur, die jedoch kaum Konturen erhält; sie besteht im Prinzip nur aus Stimme:²¹ *dô sagt ez im ir einer, dem ez rehte was bekant* (NL, Str. 75,4). Die folgende Strophe gibt seine Antwort in direkter Rede wieder: »[...] *in jenem sale wîten, dô hân ich in gesehen / bî den sînen helden. dô sult ihr hine gân. / dô muot ir bî im vinden vil manegen hêrlichen man.*« (NL, Str. 76, 2–4)

Die unmittelbare Handlungsfunktion des Sprechers könnte in der ›Wegweisung‹²² bestehen. Damit verweist diese zwischengeschaltete,²³ verhältnismäßig handlungsarme Szene auf das Unvermittelte von Siegfrieds Ankunft,²⁴ der nicht erwartet wird. Die Kollektivfigur dürfte dagegen in erster Linie Ausstattungsfunktion haben: Sie lässt einen weitläufigen, belebten Raum entstehen (*dô liefen in engegene vil der Gunthers man*; NL, Str. 72,4), der mit einem nicht unmittelbar greifbaren König Hofwirklichkeit abzubilden scheint. Diesem Raum mit *jenem sale wîten* im Zentrum nähert sich Siegfried von außen.

Gleichzeitig tritt Siegfried aber von Beginn an ein Personenverband entgegen: Nach seiner Einführung durch den Erzähler wird Gunther nun mittels Figurenrede ins Bild gesetzt und charakteristischerweise im (engeren) Kreis seiner Männer gezeit. Um diesen *inner circle* herum sind die namenlosen Hintergrundfiguren angeordnet, sodass sich wiederum die Hierarchieebenen eines Personenverbands abzeichnen.

Mehr der Vollständigkeit halber soll hier noch eine Hintergrundfigur erwähnt werden, die vielleicht weniger aussagekräftig im Hinblick auf den Personenverband ist,²⁵ dafür aber unter den namenlosen Figuren mit Requisitencharakter²⁶ und denen, die eigentlich nur aus Stimme bestehen, merklich hervorsteht und innerhalb von drei Strophen Gestalt annimmt: Es ist der Kämmerer, der zu Kriemhilds Kemenate eilt und vor der Tür auf Siegfrieds blutigen Leichnam stößt, den Hagen dort hat ablegen lassen.²⁷ Die Entdeckung des Leichnams nehmen die Rezipierenden nun durch die Augen eben dieser winzigen Figur wahr: *Er sach in bluotes rôten. sîn wât was elliu naz. / daz ez sîn herre wære, niene wesse er daz.* (NL, Str. 1003,1–2) Die Episode wird erkennbar vom (metaphorischen) Wechsel von Dunkelheit zu Licht bestimmt:²⁸ Gemeinsam mit einem Licht trägt der Kämmerer die Unglücksbotschaft zu Kriemhild, die er noch aufzuhalten versucht: *»ir sult stille stân. / ez lît vor disem gademe ein ritter tât erslagen.«* (NL, Str. 1004,2–3) Die Figur des Kämmerers und seine von Ahnungslosigkeit geprägte »erzählte Wahrnehmung« (zum Begriff vgl. Hübner 2003,

S. 55) bilden den Hintergrund, vor dem Kriemhilds heftige Reaktion besonders deutlich hervortritt (*dô begonde Kriemhilt vil harte unmæzliche klagen*; NL, Str. 1004,4). Ohne die Leiche selbst in Augenschein genommen zu haben, ist Kriemhild schlagartig klar, wer der *ritter tôt erslagen* vor ihrer Kemenate ist – und wer sein Mörder (vgl. NL, Str. 1004–1007). Zumindest unterschwellig könnte sich aber vielleicht auch das Bild einer komplexen Hofgesellschaft vermitteln, in der Wissen sehr unterschiedlich verteilt ist.

2 Randfiguren

Als kleinste Figuren des Personenverbands namentlich benannt werden Sindold, Hunold und Rumold. Nach ihrer Einführung in Strophe 8,1–3 heißt es in der weiter oben bereits zitierten, letzten Langzeile: *si heten noch manegen recken, des ich genennen niene kan.* (NL, Str. 8,4) Die drei Figuren mit Namen auf -old, deren Reihe man wohl noch fortsetzen könnte, scheinen also repräsentativ für den gesamten restlichen Hofstaat zu stehen.

Sindold und Hunold sind Figuren des ersten Teils und werden bis auf eine Ausnahme stets gemeinsam genannt.²⁹ Im Gegensatz zu Rumold ist keiner ihrer Auftritte mit direkter Rede verbunden. Abgesehen von ihrer katalogartigen Einführung (NL, Str. 8–9, s. o.) und ihrer Teilnahme am Krieg gegen die Sachsen und Dänen – gegen Entlohnung, was ihre Stellung im Personenverband anzeigt³⁰ – werden Sindold und Hunold bei der Ausführung ihrer qua Hofamt zugewiesenen Pflichten gezeigt: In Strophe 560 und 773 bereiten sie festliche Empfänge vor.

Die wenigen Nennungen Rumolds im ersten Teil fallen stets mit denen Sindolds und Hunolds zusammen.³¹ Sein prägnantester Auftritt findet sich erst im zweiten Teil des ›Nibelungenliedes‹,³² wenn er Hagen, der Kriemhilds Rachezug voraussieht, mit ›lachhaften‹ Argumenten beispringt und die Könige in einer ungewöhnlich langen Ansprache zum Bleiben bewegen will (NL, Str. 1462–1466: *Rûmoldes rât*).³³ Dass Gunther nun ausge-

rechnet Rumold in Abwesenheit *lant* und *kindelîn* (NL, Str. 1516) anvertraut, könnte da überraschen. Andererseits wird aber eben auch Rumolds Treue betont (vgl. NL, Str. 1463, 1514), die sich nicht zuletzt in seinem unheroischen Ratschlag ausdrückt. Als Repräsentant eines friedlich-beschaulichen (und höfischen³⁴) Lebens bleibt er am Hof zurück und könnte durchaus geeignet erscheinen, den Ist-Zustand bis zur Rückkehr der Könige zu konservieren.³⁵ Die spezifische Verbindung von (zeitweiliger) Befehlsgewalt und komischer Darstellung wird übrigens im ersten Teil vorweggenommen, wenn in Strophe 774,1–3 mit ironischem Unterton über Rumold gesagt wird:³⁶ *Rûmolt der kuchenmeister, wi wol er rihte sît / di sînen undertânen, vil manigen kezzel wît, / heven unt pffannen, hey, waz man der dâ vant!*

Soll Rumolds Rat augenscheinlich auch zur Belustigung dienen, falsch ist er bekanntlich nicht. Das herauszustellen, scheint der Sinn einer zweiten Szene zu sein, in der von Komik nichts zu spüren ist.³⁷ Beim Abschied wiederholt Rumold seinen Standpunkt, was nun den Charakter einer auf das Wesentliche konzentrierten Warnung hat: *diu Kriemhilden mære nie gedûhten mich quot.* (NL, Str. 1515,4) Diese zweite Rede wird vom Erzähler bedeutungsvoll angekündigt: *Diu kint der schœnen Uoten, di heten einen man, / küene und getriuwe.* (NL, Str. 1514,1–2); *Er was geheizen Rûmolt und was ein helt zer hant.* (NL, Str. 1515,1). Das ist als neuerliche Einführung Rumolds mit merklicher Umgestaltung der Figur aufgefasst worden,³⁸ andererseits bleibt die Botschaft in den dicht aufeinanderfolgenden Szenen im Kern dieselbe – nur wird sie einmal in ein eher komisches, einmal in ein eher pathetisches Licht getaucht. Oder anders gewendet: Rumolds Ratschlag wird als abzulehnender vorgeführt, bis die heroische Entscheidung einmal gefallen ist.

Es ist sicherlich kein Zufall, dass der durch Rumold verkörperte Gegenentwurf³⁹ an eine kleine Figur gebunden und damit an den Rand gedrängt wird. Zu berücksichtigen ist aber ebenso, dass Rumold integraler Bestandteil des Personenverbands ist (vgl. Müller 1998, S. 424): Er nimmt eine

Beraterfunktion ein und vertritt eine Position, die offenbar von Gunther gebilligt wird, wenn er Rumold als Stellvertreter einsetzt (vgl. Gerok-Reiter 2006, S. 79).⁴⁰

Im Gegensatz dazu verleihen Sindold und Hunold dem Personenverband in erster Linie mit ihren Namen Fülle. Das dürfte auch erklären, warum sich ihre Auftritte auf den ersten Teil des ›Nibelungenliedes‹ beschränken, in welchem nicht zuletzt ein ganzer Hof entworfen wird (vgl. hierzu Müller 1998, S. 390f.).

3 Die ›Teilverbände‹ des Personenverbands

Im »dichte[n] Netz personaler Beziehungen« (Müller 1998, S. 153) lassen sich Untergruppen erkennen: Wenig überraschend handelt es sich hierbei um Hagens Getreue⁴¹ (im Zusammenhang dieser Untersuchung wird ein spezielles Augenmerk auf Ortwin gelegt, der als kleine Figur eingeordnet worden ist); ein ungefähres Pendant dazu lässt sich aber auch für Kriemhild ausmachen.

3.1 Hagens Getreue

War Gunther in der Mitte seiner Männer gezeigt worden, so erhält Hagen einen gesonderten ersten Auftritt⁴² und erscheint mit *sînen man* (NL, Str. 80,3). Angekündigt wird er von Ortwin von Metz: *nu sult ir heizen gân / nâch mînem æheim Hagenen* (NL, Str. 79,3–4). Neben Ortwin gehört auch Hagens Bruder Dankwart zum engeren Kreis um Hagen. Dieser nimmt an der Werbungsfahrt nach Isenstein teil,⁴³ verzeichnet seine zentralen Auftritte gleichwohl erst im zweiten Teil des ›Nibelungenliedes‹.⁴⁴ Zumindest für den ersten Teil des ›Nibelungenliedes‹ gilt, dass der ›Teilverband‹ um Hagen durch (enge) Verwandtschaft bestimmt ist,⁴⁵ denn von einer besonderen Beziehung zu Volker lässt sich zunächst nichts feststellen.⁴⁶ Ortwin und Dankwart unterscheiden sich insofern von Hagen, als sie

in Strophe 9 mit ihren Hofämtern (Truchsess bzw. Marschall) eingeführt werden.⁴⁷

Bei einer systematischen Auszählung sämtlicher Nennungen im Text wird nun unmittelbar deutlich, dass beide Figuren regelmäßig in einem Atemzug mit Hagen genannt werden:⁴⁸ In Bezug auf Dankwart werden insbesondere im Rahmen der Brautwerbungsepisode übereinstimmende Positionen und gleichgerichtete Handlungsweise betont.⁴⁹ Hagen und Ortwin werden vor allem bei ihren repräsentativen Aufgaben gemeinsam gezeigt (z. B. NL, Str. 304f.); dabei wird ihre Machtposition bei Hofe hervorgehoben: *daz si gewaldec wæren, daz tâten si wol schîn. / swaz si gebieten wolden, daz torste man niht lân.* (NL, Str. 793,2–3)

Ortwins umfangreichster und bedeutendster Auftritt findet bereits in den Strophen 114–118 statt: Hier wird er als jemand vorgeführt, der jung und ungestüm sofort bereit ist, Siegfrieds frechen Angriff stellvertretend für den Hof zu parieren.⁵⁰ Ortwin nimmt damit Hagens Haltung gegenüber Siegfried vorweg (*Nâch swerten rief dô sêre von Metzen Ortwîn. / er mohte Hagenen swestersun von Tronege vil wol sîn;* NL, Str. 117,1–2),⁵¹ der sich hier zur Verärgerung Gunthers noch auffällig zurückhält. Strophe 117 akzentuiert damit einen (scheinbaren) Gegensatz zwischen Hagen und Ortwin: Während Ortwin vorlaut nach den Schwertern ruft,⁵² schweigt Hagen allzu lange. Hagens abweisende Haltung kommt dann aber wohl in Strophe 695 zum Ausdruck, wenn er es für sich – gleichzeitig aber für Ortwin – ablehnt, Kriemhild an Siegfrieds Hof zu begleiten.

Als später Mordpläne geschmiedet werden, wobei Ortwin ausdrücklich zu den Verschwörern gezählt wird (vgl. NL, Str. 862), wiederholt er sein Angebot, gegen Siegfried anzutreten (vgl. NL, Str. 866)⁵³ – dieses Mal in Übereinstimmung mit Hagen, der schon zuvor in Strophe 864 Siegfrieds Kopf gefordert hatte. Der Beschluss zum Mord wird überdies eng mit Ortwin assoziiert:⁵⁴ *Dô sprach von Metzen der degen Ortwîn: / »jâne mac in niht gehelfen diu grôze sterke sîn. / erloubet mirz mîn herre, ich getuo im leit.« / dô heten im di helde âne schulde widerseit.* (NL, Str. 866) Trotz der

mehrfach hergestellten, engen Verbindung zu Hagen gehört Ortwin aber offenbar zu denjenigen Personen, die Kriemhild nach dreieinhalbjähriger Trauer um Siegfried wieder versöhnlich stimmen können (vgl. NL, Str. 1106).⁵⁵ Müller konstatiert, dass mit Ortwin ein Vermittler ausersehen sei, »der Gunther nahesteht und sich mit Kriemhild nicht überworfen hat« (Müller 1998, S. 369).

Angesichts seiner offenkundig bedeutenden Position im Personenverband muss auffallen, dass nun ausgerechnet Ortwin nicht am Zug an den Etzelhof teilzunehmen scheint. Kathryn Smits geht hingegen davon aus, »daß Ortwin einer von jenen ist, die mit ins Hunnenland ziehen und dort den Tod finden«, und er nur »in der Anonymität der Getreuen um Gunther verschwinde[n]« (1989, S. 24) würde. Diese Überlegung überzeugt jedoch nicht, lässt sich doch das Erzählprinzip erkennen, jedem namentlich bekannten Helden einen letzten Kampf zu widmen (vgl. Müller 2017, S. 149 mit Anm. 32). Angesichts der Rolle, die Ortwin im Mordrat spielt, erscheint es auch eher unwahrscheinlich, dass er schlicht vergessen wurde. Das Fehlen Ortwins ist also erklärungsbedürftig – und schon Handschrift C hat es eigens thematisiert:⁵⁶

1501 ›Entriuwen,‹ sprach dô Rûmolt, ›ich sols der eine sîn,
der durch Ezelen hôchgezît kumt nimmer über Rîn.
zuiu solde ich daz wâgen daz ich wæger hân?
die wîle ich mag immer, will ich mich selbe leben lân.‹

1502 ›Des selben will ich volgen,‹ sprach Ortwîn der degen:
›ich wil des geschäftes hie heime mit iu pflegen.‹
dô sprâchen ir genuoge, si woldenz ouch bewarn:
›got lâz iuch, liebe herren, zuo den Hiunin wol gevarn.‹

1503 Der künic begunde zûrnen, dô er daz gesach,
daz die hie heime wolden schaffen ir gemach: [...]

Die Lösung des offenkundig gesehenen Problems wird in einer Abwertung Ortwins gesucht. Vor dem Hintergrund der hier angestellten Überlegungen

erscheint zudem interessant, dass diese über eine Zusammenstellung mit Rumold erfolgt, wodurch die Figur Ortwins weiter ›an den Rand gedrängt‹ wird.

Müller erklärt das Fehlen Ortwins mit einem Wandel der »politische[n] Struktur«: »Im zweiten Teil verschwinden die Träger höfischer Ämter aus der Geschichte, mit Ausnahme des Marschalls Dancwart, der anfangs noch in seiner Funktion gebraucht wird, dann aber nur noch, wie schon in Isenstein, als Heros und Bruder Hagens.« (Müller 1998, S. 181) Ausdehnen ließe sich dieser Erklärungsansatz wohl auch noch auf jene Figuren, die in erster Linie den (Wormser) Hof repräsentieren, denn die Markgrafen Gere und Eckewart bleiben gleichfalls verschont.⁵⁷

Allerdings scheint die Figur Ortwins weniger in ihrem Hofamt aufzugehen als etwa Sindold und Hunold. Insbesondere die beiden Auftritte, die ihn als ausgesprochen kampfgierig zeigen, fügen sich hier nicht nahtlos ein.⁵⁸ Andererseits kann der Handlungsbogen, der seine beiden großen Auftritte miteinander verbindet (Siegfrieds anmaßender Auftritt – Beschluss zum Mord), durchaus als abgeschlossen bzw. Ortwins Funktion darin erfüllt gelten (vgl. in diesem Sinne Cavalié 2001, S. 377). In jedem Fall überwiegen Szenen, die Ortwin in Übereinstimmung mit seinem Hofamt bei höfischen und zeremoniellen Aktivitäten zeigen.⁵⁹ In diesen Zusammenhang lässt sich auch seine letzte Erwähnung stellen: In Strophe 1485 beschenkt Ortwin nach Gunther (vgl. NL, Str. 1484) und Giselher, Gernot und Gere die Boten Etzels überreichlich, wobei Ortwins Position in der kurzen Auflistung seine Stellung am Hof widerspiegeln dürfte.⁶⁰ Auffallend ist übrigens, dass Hagen in dieser Reihe fehlt: Er steht der Reise ins Hunnenland bekanntlich ablehnend gegenüber und enthält sich hier von vornherein des Scheins.

Nach dieser letzten Demonstration von Macht und höfischen Umgangsformen verschwindet Ortwin aus der Handlung, ohne dass dies näher kom-

mentiert würde.⁶¹ Mit seinen Aufgaben bei Hofe könnte er auf der Heerfahrt verzichtbar sein, seine Rolle als Hagen zugeordnete Figur wird von Volker übernommen.⁶²

3.2 Kriemhilds Getreue

Auch Kriemhild erhält ›Personal‹: Der eingangs umrissene Personenverband ist groß genug, um ein Gefolge für Kriemhild abzuspalten. Ihrem Rang entsprechend gehören auch bedeutendere Akteure dazu, die namentlich eingeführt worden sind. Es sind die beiden durch Titel und gemeinsame Nennung im Katalog verbundenen Markgrafen Gere⁶³ und Eckewart, die im Verlauf der Handlung auf Kriemhild bezogen werden und damit eine weitere Untergruppe bilden.⁶⁴

Die Überbringung der Einladung zum Fest in Worms stellt Geres zentralen Auftritt dar (vgl. NL, Str. 739–769).⁶⁵ Die Einladung stößt bei Kriemhild auf offene Ohren: Ohnehin sehnt sie sich nach ihren Verwandten, zusätzlich scheint es aber auch eine Rolle zu spielen, dass der Bote ihr besonderes Vertrauen genießt. Dieser Eindruck könnte sich jedenfalls einstellen, wenn man die Strophen 750,4 und 751,1 im Zusammenhang liest: *dô dûhten disiu mære di schænen Kriemhilde quot. | Gêre was ir sippe*. Das Argument ›Verwandtschaft‹, der Klebstoff des Personenverbands, würde damit noch an Gewicht gewinnen.⁶⁶ Eckewart scheint übrigens nicht mit der Herrscherfamilie verwandt zu sein, sodass sich damit eventuell eine Abstufung zwischen den beiden ansonsten gleich gelagerten Figuren greifen lässt: Gere ist und bleibt dem Königshaus stärker verbunden.

Auf dem verhängnisvollen Fest selbst tritt Gere dann aber nicht in Erscheinung, so dass er auch nicht mit der Verschwörung gegen Siegfried in Berührung kommt und im Folgenden im Umfeld Kriemhilds erscheinen kann. Zugleich sagt es aber auch etwas über seine Position im Personenverband aus, dass er offenkundig nicht zum Kreis der Eingeweihten zählt.

Das nächste Mal wird Gere erwähnt, wenn Kriemhild nach längerer Trauerphase wieder mit ihren Brüdern versöhnt werden soll. Diese Wiederannäherung scheint geradezu orchestriert zu werden: Ortwin und Gere werden vorausgeschickt, es folgen Gernot und Giseler (vgl. NL, Str. 1106), mit denen Kriemhild nach wie vor in Kontakt steht (vgl. NL, Str. 1105). Man darf davon ausgehen, dass mit Gere jemand entsendet wird, der Kriemhild nahesteht.

Die restlichen fünf Nennungen (ab NL, Str. 1185) gehören sämtlich in den Umkreis von Rüdigers Brautwerbung für Etzel. Hier zeigt sich die Verbindung zu Kriemhild am deutlichsten: Nachdem die Brüder gegen Hagens Rat einer Ehe mit Etzel zugestimmt haben, verspricht Gere Kriemhild dahingehend zu beraten, schließlich könne Etzel, *dem [] sô manic recke mit grôzen vorhten undertân [ist]* (NL, Str. 1212,3), sie für das entstandene Leid entschädigen. Damit führt Gere das gleiche Argument im Munde wie Hagen (*jâ wirt ir dienende vil manic wætlicher man*; NL, Str. 1207,4), jedoch mit positiver Bewertung. Gere führt sein Vorhaben auch sogleich aus (NL, Str. 1213f.); nach seinem Botendienst erhält er in diesem Zusammenhang nochmals einen längeren Auftritt mit direkter Rede. Kriemhild weist Geres Ratschlag zwar zurück, nicht anders verhält sie sich jedoch, als ihre Brüder in gleicher Sache zu ihr kommen.⁶⁷ Als Rüdiger ihr schließlich Etzels Werbung unterbreitet, sieht man Eckewart und Gere *vor ir stân* (NL, Str. 1224,2). Es vermittelt sich der Eindruck einer tiefen Verpflichtung, wenn die Situation aus Sicht der fremden Boten folgendermaßen geschildert wird: *durch di hûsvrouwen si sâhen niemen wol gemuot* (NL, Str. 1224,4).

Die beiden Markgrafen werden also in die Nähe Kriemhilds gerückt, speziell als sie am Hof eine isolierte Stellung einnimmt. Gere spielt aber weiterhin eine aktive Rolle im burgundischen Personenverband, insbesondere wenn er als Vermittler tätig wird.

Die Zuordnung von Eckewart zu Kriemhild ist besonders augenfällig: Er folgt Kriemhild zunächst an Siegfrieds Hof und dann ins Hunnenland und

verlässt damit den Personenverband im engeren Sinne.⁶⁸ Nach seiner Einführung im Katalog wird Eckewart erst in Strophe 697 wieder erwähnt, als er Kriemhild und Siegfried nach Xanten begleitet.⁶⁹ Die Strophe folgt unmittelbar auf Hagens empörte Ablehnung (vgl. NL, Str. 695f.), so dass sich Eckewart hier als Figur greifen lässt, die Hagen entgegengesetzt wird. Vielleicht darf man so formulieren: Eckewart gehört von Beginn an zum ›Team Kriemhild‹.

In Strophe 762 wird davon berichtet, dass Eckewart mit den Vorbereitungen für die Hofreise nach Worms befasst ist. Nachdem Entscheidendes passiert, ohne dass Eckewart genannt wird, erfahren wir in Strophe 1098,2–4, dass er nach Siegfrieds Tod *mit sînen mannen* bei Kriemhild in Worms bleibt: *der dienet ir zallen tagen. / der half ouch sîner vrouwen sînen herren dicke klagen*. Diese Beteiligung an der Trauerarbeit fügt sich zur oben zitierten Stelle, in der aus Botensicht von der Atmosphäre an Kriemhilds Witwensitz die Rede ist. Durch den Mund der Figur selbst wird die *triuwe*-Bindung zum Ausdruck gebracht, als Eckewart Kriemhild verspricht, sie an den Etzelhof zu begleiten: *Dô sprach zer kûneginne der margrâve Eckewart: / »sît daz ich allêrste iuwer gesinde wart, / sô hân ich iu mit triuwen gedienet«, sprach der degen, / »und wil unz an mînen ende des selben immer bî iu pflegen. [...]«* (NL, Str. 1280) Erstmals wird der Figur hier direkte Rede zugestanden, die sich in der folgenden Strophe fortsetzt: Eckewart führt 500 Männer mit sich, versorgt Kriemhild also auch mit einem beträchtlichen Gefolge. Das Stichwort *triuwe* wird wiederholt (NL, Str. 1281,2), ebenso wie die Versicherung, Kriemhild bis zum Tod zu dienen. Kriemhild reagiert dankbar auf diesen umfassenden Treueschwur: *der rede neig im Kriemhilt. des gie ir wærliche nôt*. (NL, Str. 1281,4; ›Kriemhild verneigte sich dankend und dazu hatte sie auch allen Anlass.‹)

Eckewarts Auftritte häufen sich nun, was wiederum mit direkter Rede einhergeht: Strophe 1296 zeigt Eckewart mit der Organisation der Reise betraut; gegenüber dem Bischof von Passau drängt er zum Aufbruch. Auch die nächste Textstelle (vgl. NL, Str. 1309) gehört in den Kontext der Reise

ins Hunnenland: Eckewart ist an Kriemhilds Seite, als diese von Rüdigers Frau Gotelind begrüßt wird. Strophe 1395,3 nennt Eckewart schließlich als geachtetes Mitglied am Etzelhof (*der kamern, der pflac Eckewart. dâ von er friunt gewan.*).⁷⁰

Zunächst tritt Eckewart also ganz sporadisch auf, doch gehört er von Beginn an zum Figurenpersonal und wird als Teil des Personenverbands eingeführt. Im Zusammenhang mit Kriemhilds Übergang an den Etzelhof lässt sich eine Steigerung seiner Präsenz feststellen. Zudem lässt sich erkennen, dass die Eckewart-Figur mit den großen Bewegungen in der Romanwelt verknüpft wird: Ein Großteil seiner Erwähnungen findet sich im Umfeld von Reisen (nach Xanten, nach Worms, an der Etzelhof).

Aufgrund von Eckewarts enger Bindung an Kriemhild muss seine letzte und umfangreichste Szene (vgl. NL, Str. 1628–1644) irritieren, in der Eckewart in seiner Rolle als Grenzwächter nicht nur räumlich von Kriemhild entfernt scheint. Das Burgunderheer trifft auf einen schlafenden Eckewart,⁷¹ dem Hagen zu allem Überfluss noch die Waffe entwendet. Das Ganze ist offenbar reine Machtdemonstration,⁷² denn er gibt die Waffe umgehend wieder zurück, doch handelt es sich wohl nicht zufällig um eine Machtdemonstration an *Kriemhilde man* (NL, Str. 1639,3).⁷³ Zugleich macht Hagen dem Wächter ein großzügiges Geschenk:⁷⁴ sechs Armreifen aus Rotgold, garniert mit anerkennenden Worten (*»di habe dir, helt, ze minnen, daz du mîn friunt sîst. / du bist ein degen küene, swi eine du ûffe der marke lîst.«*; NL, Str. 1631,3–4). Ein Zusammenhang zwischen diesem Geschenk und Eckewarts anschließender Warnung lässt sich unmittelbar herstellen: *»Got lôn iu iuwer bouge«, sprach dô Eckewart, / »doch riuwet mich vil sêre zen Hiunen iuwer vart. / ir sluoget Sîfriden, man ist iu hie gehaz. / daz ir iuch wol behüetet, an triuwen rât iu ich daz.«* (NL, Str. 1632) Hat sich Eckewart also bestechen lassen? Wie lässt sich diese Szene verstehen? Vorwiegend wurde sie als Bruch in der Figur wahrgenommen.⁷⁵ So sind in der älteren Forschung zwei Eckewart-Gestalten (vgl. Heusler 1955, S. 55) oder eine sagenhafte Herkunft der Figur angenommen worden: Eckewart sei der

treue Eckart, zu dem die Warnung essentiell gehöre (vgl. Panzer 1955, S. 392f.). Später wurde seine Warnung als ›Identitätswechsel‹ (vgl. Ehrismann 2002, S. 117) oder als ›Überlaufen‹ (vgl. Gephart 2005, S. 130) aufgefasst, eine Interpretation der »Warnung als Gegengabe« (Gephart 2005, S. 130 mit Anm. 244) erscheint in jedem Fall plausibel. Müller, der die Szene um den schlafenden Grenzwächter als »Störung[]« (Müller 1998, S. 142f.) interpretiert, sieht keinen Bedarf, die Widersprüchlichkeiten aufzulösen: Als Gefolgsmann Kriemhilds und Landsmann ist Eckewart »fremd und vertraut zugleich« (Müller 1998, S. 335).

Grundsätzlich wäre auch in Bezug auf die Eckewart-Figur die Frage danach zu stellen, welche Kohärenzerwartungen überhaupt an den Text herangetragen werden dürfen. Unabhängig davon, wie man sich die Textgenese vorstellt, darf aber davon ausgegangen werden, dass auch zeitgenössische Rezipierende den schlafenden Grenzwächter Eckewart mit dem bereits bekannten und zuletzt am Etzelhof lokalisierten Eckewart identifizieren – zumal der Text selbst dies unmissverständlich tut (*Eckewart, ein Kriemhilde man*; NL, Str. 1639,3). Die Warnung wird damit automatisch von einem – von dem! – Getreuen Kriemhilds ausgesprochen. Aller Wahrscheinlichkeit nach muss sich auch die mittelalterliche Zuhörerschaft darauf einen Reim machen. Welche Funktion könnte die Szene also haben?

Zwar sind die Burgunden und insbesondere Hagen vor und auf der Reise mehr als deutlich gewarnt worden.⁷⁶ Dass hier aber eben ein Gefolgsmann Kriemhilds die Warnung ausspricht, verleiht ihr besonderes Gewicht. Doch muss die Warnung damit nicht zwangsläufig als Verrat eingestuft werden. Zu berücksichtigen wäre, dass Eckewart sich in Strophe 1630,3 zu Siegfried bekennt (*sit ich Sifride vlôs, sit was mîn freude zergân.*), der Name Kriemhilds aber auffällig-unauffällig umgangen wird (*man ist iu hie gehaz*; NL, Str. 1632,3). Dietrichs Warnung klingt da doch anders: *ist iu daz niht bekant, / Kriemhilt noch sêre weinet den helt von Nibelunge lant?* (NL, Str. 1721,3–4) Und noch deutlicher kurz darauf: *sol leben diu vrouwe*

Kriemhilt, noch mag schade ergên. (NL, Str. 1723,2) Vielleicht soll der Eindruck gerade vermieden werden, dass Eckewart seine Herrin verrät?

Mit der Frage, wie wahrscheinlich es ist, dass Eckewart sich von seinem angestammten Personenverband vollständig losgesagt hat (so Rollnik-Manke 2000, S. 65) und ihn die drohende Gefahr für die ehemaligen Gefährten vollkommen kalt lässt,⁷⁷ bewegt man sich womöglich schon auf dem Boden der unzulässigen Psychologisierung (vgl. hierzu Müller 1998, S. 201–203). Gegen eine solche ›psychologisierende‹ Lesart könnte auch sprechen, dass Eckewart seine Warnung nicht an den Personenverband, sondern unmittelbar an Hagen richtet (*ir sluoget Sîfriden, man ist iu hie gehaz. / daz ir iuch wol behüetet, an triuwen rât iu ich daz*; NL, Str. 1632,3–4). Andererseits ist dieser, längst die Position eines Anführers innehabend, natürlich auch mit ihm in Kontakt getreten.

Schließlich lässt sich noch erwägen, dass sich anhand der kleinen Figur Eckewarts auch die Sympathieverschiebung im ›Nibelungenlied‹ zugunsten Hagens beobachten lässt. War Eckewart immer an Kriemhilds Seite, schiebt er jetzt abseits des Hofs Wache. Daraus sollten wohl keine umfassenden Rückschlüsse auf ein gestörtes Vertrauensverhältnis gezogen werden, vielleicht lässt sich aber doch auf Kriemhilds nun wahrhaft isolierte Position schließen.⁷⁸

Nachdem Eckewart den Burgunden eine Einkehr bei Rüdiger empfohlen und sie dort angekündigt hat, fällt er aus der Handlung heraus. Mit ihrem Botendienst gehört die Eckewart-Figur offenbar in den Kontext der höfisch geprägten Bechelaren-Episode (vgl. Müller 1998, S. 420), die noch einmal eine Atempause darstellt, bevor die grausamen Ereignisse am Etzelhof ihren Lauf nehmen.⁷⁹ Damit bleibt auch die letzte der kleinen Figuren im höfischen Umfeld zurück.⁸⁰

Wenn sich Eckewarts Auftritte im ersten und zweiten Teil des ›Nibelungenliedes‹ sinnvoll zusammenlesen lassen, dann scheint also gerade seine Position im Personenverband von Bedeutung: Die enge Bindung an Kriemhild und damit Herauslösung aus dem Personenverband wird beim letzten

Auftritt der kleinen Figur wieder gelockert (ohne dass eine vollständige Ablösung von Kriemhild angenommen werden müsste) – und sei es nur durch Hagens Gabe.

4. Fazit

Einen komplexen Personenverband vor Augen zu stellen, scheint der Sinn der frühen Strophen 7–9 des ›Nibelungenliedes‹ zu sein – und ein solcher Entwurf verlangt nach einem breiten und gestaffelten Figurenpersonal. Zum Randbereich des Figurenspektrums sind in jedem Fall Rumold, Sindold und Hunold zu zählen, wobei suggeriert wird, dass sich diese Reihe noch fortsetzen ließe, womit sich vage ein äußerer Ring namenloser Hintergrundfiguren andeutet.

Alle weiteren Randfiguren im Wormser Personenverband lassen sich mehr oder minder deutlich den beiden Lagern – Hagen und Kriemhild – zuweisen. Die Markgrafen Gere und Eckewart, welche dem »Ansehen des Hofes offenbar durch ihre bloße Anwesenheit« (Ehrismann 2002, S. 66) dienen, werden namentlich eingeführt, um später in die Nähe Kriemhilds gerückt werden zu können. Die Macht Hagens zeigt sich wiederum darin, dass er über einen eigenen ›Teilverband‹ verfügt, der seine Position stützt.

Die Stellung der kleinen Figuren im Personenverband ist keinesfalls zu unterschätzen. Sie sind mit wichtigen repräsentativen Aufgaben betraut und tragen zum militärischen Erfolg bei. Ortwin, Rumold und Gere nehmen (gewiss mit unterschiedlichem Erfolg) eine Ratgeberfunktion wahr.

Die wesentlichen Handlungszüge werden nun freilich von den größeren Figuren ausgeführt; die kleinen bereiten diese allenfalls vor, scheinen vorwiegend der Markierung gegensätzlicher Positionen zu dienen: Rumolds Rat ist dazu da, um abgelehnt zu werden. Ortwin betreibt das Komplott nur, ohne an der Ausführung beteiligt zu sein. Anscheinend muss Gere Siegfried erst dafür gewinnen, am unseligen Fest teilzunehmen (vgl. NL, Str. 748);⁸¹ später erklärt er sich bereit, Kriemhild im Sinne des Personenverbands von

einer Ehe mit Etzel zu überzeugen. Eckewarts überraschende Warnung hat – wie alle Warnungen davor und danach – keinerlei Auswirkung auf den vorgezeichneten Handlungsgang. Sie könnte aber dazu zu dienen, Kriemhilds Isolierung in ihrem Rachewunsch oder die essentielle *triuwe*-Bindung an den angestammten Personenverband effektiv zu demonstrieren.

Vor diesem Hintergrund fällt einmal mehr ins Auge, dass Siegfried ein ganz und gar anderes Prinzip verkörpert:⁸² Zwar führt er in der Regel ein Gefolge mit sich, doch erhalten seine Begleiter keine näheren Konturen.⁸³ Bei Siegfrieds Ankunft in Worms sind die elf erwähnten Recken nur Staf-fage.⁸⁴ Keiner von ihnen sagt je ein Wort oder trägt gar einen Namen. Als Rezipierender nimmt man sie kaum zur Kenntnis.

Als überragender Held steht Siegfried ganz für sich und wird wohl gerade deshalb von der Macht des Personenverbands zermalmt. Auch wenn Hagen die treibende Kraft und ausführende Hand ist,⁸⁵ bedarf es eines ganzen Arsenal an Akteuren, um die Intrige umzusetzen und die Lüge glaubhaft wirken zu lassen:⁸⁶ Beim fingierten zweiten Krieg gegen die Sachsen und Dänen sind viele von Gunthers Männern nicht einmal in Kenntnis gesetzt worden, warum man sich eigentlich rüstet (vgl. NL, Str. 887). Dennoch spielen sie Statistenrollen in dem Schauspiel, das man zur Täuschung Siegfrieds aufführt: *Sîfride und den sînen ze sehen was ez getân*. (NL, Str. 885,2)

Aus diesem Blickwinkel erscheint es nur folgerichtig, dass der verräterische Mord als Tat eines Einzelnen dann doch noch bis zu einem gewissen Grad öffentlich wird⁸⁷ (*Di ritter alle liefen, dâ er erslagen lac*; NL, Str. 988,1) und eine zwar unbestimmte, aber größere Anzahl von *herren* (NL, Str. 996,1) sich darauf verständigt, Hagen zu decken:⁸⁸ *Dô sprâchen genuoge: »uns ist ubel geschehen. / ir sult ez heln alle, unt sult gelîche jehen, / dâ er rite eine jagen, der Kriemhilde man, / in slüegen schâchære, dâ er füere durch den tan.*« (NL, Str. 997) Die Strophe führt *alle* und *eine* gegeneinander und beschwört den Zusammenhalt des Personenverbands (*gelîche jehen*), um das Übel abzuwenden. Zwar verfängt diese Lüge bei Kriemhild nicht (*»Mir sint di schâchære«, sprach si, »vil wol bekant. [...]«*; NL, Str. 1043,1) und

die Bahrprobe erbringt den Beweis für ihren Verdacht, doch ändert das vorerst nichts an ihrer unterlegenen Position.⁸⁹ Kriemhild ordnet sich dem Personenverband unter, bis sie in der Lage ist, ihm »gleich strukturierte Personenverbände« (Müller 1998, S. 159) entgegenzuwerfen, was dann zur gegenseitigen Eliminierung führt.

Die kleinen Figuren werden daran keinen Anteil mehr haben. Sie gehören der höfischen Sphäre an und werden umstandslos fallengelassen, als der Hof verlassen wird und Helden gefragt sind.⁹⁰ So bleiben sie am Leben und stehen – vertreten durch Sindold und Rumold – dem Dichter der ›Klage‹ zur Verfügung,⁹¹ um die versehrte Erzählwelt wiederaufzubauen.⁹²

Anmerkungen

- 1 Ähnlich ausdifferenziert wird nur der Etzelhof, doch ist dieser deutlich anders strukturiert (vgl. zu den Unterschieden auch Hennig 1981, S. 178f.): Während die Hunnen selbst bis auf wenige Ausnahmen (Blödelin, der geckenhafte Hunne) nur als gesichtslose Masse (als Kollektivfigur) auftreten, wird der Hof durch die Gruppen der Exilanten geprägt, die König Etzel zwar verpflichtet, aber als eigenständige Personenverbände erkennbar sind; vgl. Müller 1998, S. 158f., 444f.
- 2 Diese kurze Zusammenfassung orientiert sich an Müller 1998, S. 154. Für meine erzähltheoretisch ausgerichteten Überlegungen ist es unerheblich, inwiefern das ›Nibelungenlied‹ realhistorische Verhältnisse abbildet; vgl. dazu Hucker 2006, S. 103–122.
- 3 Vgl. zusammenfassend zur kognitionswissenschaftlich orientierten Figurentheorie sowie zur Figur im vormodernen Erzählen und insbesondere in der Heldeneplik Lienert 2016, S. 51–53.
- 4 Müller 1998, S. 154 setzt den Begriff sehr weit an und stellt fest, dass »am Rande dieses Geflechts Bindungen durch Gaben zwischen Ungleichen hergestellt werden, z. B. zu Boten«, die sich aber offenbar nicht mehr unter den Begriff *vriuntschaft* fassen lassen. Solche Verpflichtungsrelationen werden hier nicht berücksichtigt; es wird davon ausgegangen, dass eine Abgrenzung von ›Außen‹ und ›Innen‹ mit einiger Sicherheit vorgenommen werden kann.
- 5 Von den kleinsten Figuren wurde insbesondere der Küchenmeister Rumold beachtet: Vor allem Datierungsversuche wurden an dieser Figur festgemacht; vgl.

etwa den Überblick über die Forschungsdiskussion bei Murray 1998, S. 396–398, der zurecht anmerkt, dass über die »Datierungsfrage« »die Frage nach seiner [Rumolds, H. S.] eigentlichen Funktion innerhalb des Epos ziemlich vernachlässigt wurde« (ebd., S. 399).

- 6 Schulz 2015, S. 12 stellt fest, dass Figuren in der mittelalterlichen Literatur »kaum je als komplexe Charaktere (weshalb man den Begriff hier vermeiden sollte), sondern in erster Linie als Handlungsträger [erscheinen]«. Das gilt umso mehr für kleine Figuren; vgl. ebd., S. 88.
- 7 Dankrat und Ute verlängern den Personenverband in die Vergangenheit. Während Dankrat nur einmal als verstorben erwähnt wird, verzeichnet Ute eine Reihe von Auftritten überwiegend repräsentativen Charakters. Müller 1998, S. 86 befindet, dass sie in NL, Str. 343f. von Kriemhild »als *vrouwe* abgelöst wird und zur Statistin herabsinkt«. In einem Drittel der Fälle dienen ihre 40 namentlichen Nennungen (insb. im zweiten Teil) nur zur Bezeichnung der Könige (bzw. zur Herstellung eines Reims auf *kint*); sie wäre damit wohl eher als Randfigur einzuordnen (vgl. dazu unten).
- 8 Dem weiteren Personenverband wäre im zweiten Teil des ›Nibelungenliedes‹ noch Bischof Pilgrim von Passau zuzurechnen, der mit dem Königshaus verwandt ist (vgl. NL, Str. 1295, 1309). Auch der nur einmal genannte Bischof von Speyer (vgl. NL, Str. 1505) gehört wohl zum Umkreis des Wormser Hofes. (Der Forschung ist im Übrigen aufgefallen, dass geistliche Würdenträger bei der Vorstellung des Hofes ausgespart bleiben; vgl. Grosse im Komm. zur Ausg., S. 822). Durch Verlobung käme außerdem noch Rüdigers Familie hinzu.
- 9 Nach Müller 1987, S. 235 sind auch Siegfried und Etzel über die Ehe mit Kriemhild ins »offene System« der *vriuntschaft*« eingebunden; bis zur zehnten Aventure werde geradezu von der »schrittweise[n] Integration Sivrits in den Verband der burgundischen *vriunde*« (ebd., S. 238) erzählt.
- 10 Dass mit einer Frau begonnen wird, ist als »unkonventionell« einzuschätzen; vgl. Müller 1998, S. 119.
- 11 Anders Wahl Armstrong, die in einer älteren Arbeit »Nebenpersonen« von »Hauptgestalten« ausgehend von ihrem »allenfalls indirekten [...] Einfluß auf den Gang der Handlung« (1979, S. 32) unterscheidet. Als Nebenperson wird z. B. Blödelin genannt, der den die Schlacht auslösenden Angriff auf die burgundischen Knappen anführt. Geschieht dies auch auf Veranlassung Kriemhilds, so könnte man doch entgegenhalten, dass auch Dietrich (nach Wahl Armstrong eine Hauptgestalt) für ihre Rache instrumentalisiert wird. Problematisch erscheint es auch, die kleineren »Rollenträger« durch das Fehlen »konstanter individueller Wesenszüge« (ebd., S. 34) abgrenzen zu wollen.

- 12 Müller 1998, S. 171 spricht – wohl synonym – vom »hierarchisch ausdifferenzierten Herrschaftsverband«.
- 13 Volker kommt im ersten Teil des ›Nibelungenliedes‹ nur auf wenige Auftritte (6 Nennungen) – damit steht er selbst hinter Sindold und Hunold zurück. Abgesehen von seiner Aufführung im Katalog gehören alle Textstellen in den Zusammenhang des Kriegszugs gegen die Sachsen und Dänen, d. h. Volker wird in erster Linie als Krieger gezeigt. In NL, Str. 1474 wird Volker ›neu‹ eingeführt, was auf die »Quellenverschiedenheit der beiden Teile« zurückgeführt wurde (vgl. Grosse im Komm. zur Ausg., S. 820). Unabhängig von diesem Erklärungsansatz bereitet die Strophe den Bedeutungszuwachs der Figur vor; eine ähnliche Formulierung findet sich wieder in NL, Str. 1581, wenn Volker näher an Hagen herangerückt wird. Vgl. auch die Überlegungen zu Rumold weiter unten.
- 14 Vgl. zur ›Nähe‹ dieser Figuren Müller 1998, S. 319.
- 15 Hierbei sollte insbesondere die quantitative Auswertung (Auszählung von Nennungen) eine Rolle spielen, darüber hinaus wären aber auch weitere Kriterien (z. B. Umfang und Art des Auftritts) hinzuzuziehen. Diese Überlegungen zu einer quantitativen Figurentypologie werden in einer größeren, erzähltheoretisch ausgerichteten Arbeit ausgeführt, die ein Untersuchungsrastrer für die kaum je systematisch untersuchten kleinen Figuren vorschlägt und sich in einem weiteren Schritt der Erzeugung von Welthaftigkeit über die Staffelung des Figurenpersonals widmet. Der vorliegende Beitrag beschränkt sich darauf, den differenziert gestalteten Wormser Personenverband näher zu beleuchten.
- 16 Der Einfachheit halber begnüge ich mich hier mit expliziten (Bei-)Namensnennungen (s. Anm. 15): Hagen zählt mit 410 namentlichen Nennungen erwartungsgemäß zu den Hauptfiguren; im mittleren Bereich liegen Volker (138) und Dankwart (66); mit Abstand folgen Ortwin (27) Gere (19) und Eckewart (15), es schließen sich Rumold (9), Sindold (9) und Hunold (8) an.
- 17 Das trifft etwa auf den Kaplan zu, der die Burgunden offenbar ins Hunnenland begleitet, aber vom Meerweib Hadeburg in NL, Str. 1539 erstmals erwähnt wird.
- 18 Höchstwahrscheinlich ebenfalls dem Wormser Hof zuzuordnen ist die Gruppe der Jäger, aus der zwei Hintergrundfiguren hervortreten (NL, Str. 930 bzw. Str. 942 mit direkter Rede).
- 19 Mein Verständnis von Hintergrundfigur weicht damit vom *backstage character* der Dramentheorie ab; vgl. z. B. Pfister 2001, S. 225f.
- 20 Auf weitere Hintergrundfiguren wird in den Anm. 17, 18, 21, 26 hingewiesen.
- 21 Das gilt auch für den namenlosen Boten, der vom Kriegszug gegen die Sachsen und Dänen berichtet (NL, Str. 224–238). Diese Figur geht nahezu vollständig in der klassischen Funktion des Botenberichts auf (vgl. auch den Boten in NL,

- Str. 1012–1017, der Siegmund von Siegfrieds Tod unterrichtet). In Figurenperspektive wird eine Zuordnung zum Personenverband vorgenommen: *dô sprach der bote schiere: »wir [!] heten ninder keinen zagen. [...]«* (NL, Str. 224,4).
- 22 Dieser Begriff frei nach Propp 1972, S. 52f., der die unmittelbar auf den »gesuchten Gegenstand []« bezogene »Raumvermittlung, Wegweisung« als Funktion des Helden im russischen Zaubermärchen bestimmt.
- 23 Über dieses Zwischenglied geht die Erzählung von Siegfried zu Gunther und seinen Mannen über; vgl. dazu Müller 1998, S. 323.
- 24 Auch könnte Siegfrieds rüder Auftritt präludiert werden, der hier bereits die dienstbereiten Hofleute zurückweist: *»lât uns stên di mære [...]«* (NL, Str. 74,3).
- 25 Die Figur könnte genauso gut zu Siegfrieds Leuten gehören. Die Frage der Zugehörigkeit ist wahrscheinlich aber ganz unerheblich, weil es ausschließlich darum geht, dass diese kleine Figur vollkommen ahnungslos ist.
- 26 Vgl. NL, Str. 554,4 (Kriemhild belohnt Siegfried für seinen Botenbericht über die erfolgreiche Werbungsfahrt): *si hiez den kamerære nâch der botenmiete gân*. Eine solche Hintergrundfigur lässt sich durch eine passivische Konstruktion ersetzen (Kriemhild belohnt den Boten für seinen Bericht über den Kriegszug gegen die Sachsen und Dänen): *»[...] du solt haben dar umbe ze miete rîchîu kleit / und zehen marc von golde, die heiz ich dir tragen.«* (NL, Str. 240, 2–3)
- 27 Als erstes hat offenbar Kuhn 1952, S. 280 auf die ungewöhnlich ausgefeilte Raumgestaltung hingewiesen: »Wenn etwas im NL ›Theater‹ im besten Sinne ist, dann diese Szene – ohne daß man das mindeste hineininterpretieren müßte.«
- 28 Die Verschwörer warten die Nacht ab, um Siegfrieds Leiche nach Worms zu bringen (vgl. NL, Str. 999,1); dort lässt Hagen sie *tougenlichen* (NL, Str. 1001,1) – heimlich, d. h. im Schutze der Dunkelheit – vor Kriemhilds Kemenate ablegen. Kriemhild pflegt noch vor Tagesanbruch zur Messe zu gehen (vgl. NL, Str. 1001,3) und schickt nach Licht (vgl. NL, Str. 1002,3).
- 29 In NL, Str. 160 zählt Siegfried nur Sindold unter den Recken auf, die am Heereszug gegen die Sachsen und Dänen teilnehmen sollen; dass Sindold dadurch aus der Dreizahl herausgehoben werden soll, ist aber eher unwahrscheinlich. Die nächsten Erwähnungen zeigen Sindold und Hunold im Krieg Seite an Seite (vgl. NL, Str. 171, 198, 209). Dass auch Rumold am Krieg teilgenommen hat, lässt sich erst aus dem Botenbericht ablesen (vgl. NL, Str. 233).
- 30 NL, Str. 171 stellt Sindold und Hunold mit Dankwart und Ortwin zusammen, wobei offenbar ein Gegensatz aufgemacht wird: Während Sindold und Hunold für ihren Kampfeinsatz auf Entlohnung hoffen dürfen, fällt in Bezug auf Dankwart und Ortwin der Ehrbegriff (vgl. NL, Str. 171,4).

- 31 Abgesehen von seiner Aufführung im Katalog wird Rumold noch in NL, Str. 233, 560, 774 erwähnt und damit gerade einmal halb so häufig wie Sindold und Hunold. Wird er nur für die Warnung im zweiten Teil bereitgehalten?
- 32 In dieser Hinsicht lässt sich eine Parallele zu Volker feststellen: Im ersten Teil eher unauffällig wird Volker im zweiten Teil zum unerbittlichen *videlære*. Der seine Bequemlichkeit schätzende Rumold stellt eine (komische) Kontrastfigur dar, für welche in einem Heldenepos aber natürlich sehr viel weniger Platz ist.
- 33 Über Rumold ist verhältnismäßig viel gesagt worden (s. Anm. 5), weswegen hier Schwerpunkte gesetzt werden.
- 34 Rumold empfiehlt in NL, Str. 1464,4 den Frauendienst und erhält in NL, Str. 1516,2 von Gunther eine entsprechende Anweisung; vgl. hierzu Müller 1998, S. 402.
- 35 Vgl. Müller 1998, S. 424. Hs. C, Str. 1553 sieht allerdings Nachbesserungsbedarf: Gunther bestimmt hier weitere Vertraute zur Verwaltung des Reichs während seiner Abwesenheit: *Ê daz si schieden dannen, der künic ze râte gie / mit sînen hœhsten mannen. unberihtet er niht lie / lant unde bürge: die der solden pflegen, / den liez er ze huote vil manigen ûzerwelten degen.*
- 36 Anders Müller 1998, S. 424 Anm. 92, der feststellt, dass »bis zum Aufbruch zu Etzel sein Wirken durchaus nicht ironisiert« werde. Tatsächlich lässt sich die zitierte Strophe auch ganz unironisch lesen; mit *undertânen* wären dann Küchengehilfen o. Ä. (und nicht *kezzel*, *heven* und *pfannen*) gemeint (zur Verdeutlichung wäre dann ein Punkt nach *undertânen* zu setzen). Die umstrittene Frage nach der Komik der Figur (vgl. u. a. Mayer 1966, S. 123–133; Schröder 1989, S. 24; Murray 1998, S. 402) ist für meine Überlegungen zwar nicht entscheidend, aus NL, Str. 774 spricht m. E. aber Anerkennung und Spott zugleich: Während es sich um die einzige Belegstelle für das stM *undertân* im ›Nibelungenlied‹ handelt, kommt das Adj. *undertân* zur Bezeichnung von Macht- und Abhängigkeitsverhältnissen häufig vor (vgl. etwa die oben erwähnte Stelle in NL, Str. 6); die sich anschließende Aufzählung von Küchengeräten erzeugt dazu eine komische Dissonanz. Ein Hinweis darauf, dass die Stelle als Witz verstanden werden konnte, findet sich bei Wolfram, der sie – wie die ganze Figur Rumolds – aufgegriffen hat (*der kezzel ist uns undertân*; ›Parzival‹, 206,29); allerdings scheint gerade die *C-Bearbeitung, die Wolfram mutmaßlich benutzt hat, mit *undertânen* Küchengehilfen zu meinen; vgl. Bumke 1996, S. 577–579. Insg. hat Hs. C den Witz auf Rumolds Kosten aber deutlich ausgebaut; vgl. ebd., S. 575.
- 37 De Boor 1924, S. 5 hält diese zweite Szene für die ältere.
- 38 Vgl. Grosse im Komm. zur Ausg., S. 822. Hs. C hat wieder nachgebessert und NL, Str. 1514,1–2 ersetzt: *Rûmolt der kuchenmeister, ein vil küene man, / der nam*

sine herren heimliche dan. (Hs. C, Str. 1550,1–2) Rumold wird hier also nicht ›neu‹ eingeführt, aber nach wie vor als kühn bezeichnet. Vermutlich sollte man derlei formelhaften Attributen generell nicht zu viel Bedeutung beimessen (in NL, Str. 1462,1 = Hs. C, Str. 1493,1 wird Rumold etwa auch als *degen* bezeichnet). Hucker 2006, S. 110f. geht davon aus, dass solche Bezeichnungen für den vielseitig einsetzbaren Inhaber eines königlichen Hofamts schlicht angemessen sind.

- 39 Wyss 1995, S. 194f. erkennt eine politische Dimension hinter der kleinen Figur, auf welche Liddamus im ›Parzival‹ referiere.
- 40 Hier berührt sich meine Deutung mit derjenigen Murrays, für den Rumold geradezu »ein Konzept der königlichen Verantwortlichkeit [verkörpert]« (1998, S. 410). Entsprechend kann er für Murray allerdings auch nichts Komisches an sich haben. Vgl. dagegen Lienert 2016, S. 70, die in Bezug auf Rumold von einer »leichte[n] Verschiebung ins Komische (aber ohne Gesichtsverlust für ihn selbst)« spricht.
- 41 Hagen spricht in NL, Str. 696,2 von *der Tronegære site*, an der Seite der Könige zu bleiben, d. h. für die Untergruppe lässt sich ein ›Verhaltenskodex‹ greifen, über den sich selbst der König nicht einfach hinwegsetzen kann: *er [Hagen] sprach: »jâne mac uns Gunther ze werlde niemen gegeben. [...]*« (NL, Str. 695,4) Vgl. hierzu Hucker 2006, S. 109.
- 42 Zugleich wird damit die Ab- und Anwesenheit heroischen Wissens inszeniert; vgl. Müller 1998, S. 309.
- 43 Hier wird Dankwart in NL, Str. 412f. im Rahmen von Figurenrede auch deutlicher in Szene gesetzt.
- 44 So erscheint Dankwart in der Kampfszene in Bayern sichtlich aufgewertet: Er muss Hagen gar zu Hilfe eilen (NL, Str. 1610f.), rät in NL, Str. 1614 zur Rückkehr zur Nachhut und gibt auch in NL, Str. 1618–1620 den Ton an.
- 45 Zwar ist auch Hagen mit der Herrscherfamilie entfernt(er?) verwandt (vgl. NL, Str. 895,1; 1130,3), er nimmt jedoch eine untergeordnete Position ein; vgl. hierzu Müller 1987, S. 235. Ortwin wird von Gunther sicher im weiteren Sinne als *neve* (NL, Str. 536,1) bezeichnet: »*verwanter, vetter, bes. in der anrede*« (Lexer 2, Sp. 61).
- 46 Allenfalls NL, Str. 199 ist zu erwägen, denn hier wird Hagen mit Volker, Ortwin und Dankwart zusammengestellt.
- 47 Gegenüber Dankwart hat Ortwin das höhere Hofamt inne (vgl. Ehrismann 2002, S. 66). Auch scheint Ortwin einflussreicher, so gehört er z. B. zu den (namentlich genannten!) Verschwörern gegen Siegfried (vgl. NL, Str. 862–866).
- 48 Das gilt insbesondere für Dankwart im ersten Teil, der nur in wenigen Strophen mehr oder minder selbstständig in Erscheinung tritt (NL, Str. 212, 441–443, 446,

511–514, 797); darunter fallen zwei Szenen im Rahmen der Brautwerbungs-episode, die ihm etwas mehr Raum (direkte Rede!) geben (NL, Str. 441–443, 511–514): Interessanter als die erste (s. Anm. 49) ist die zweite Stelle, in der Dankwart überaus spendabel mit Brünhilds Reichtümern umgeht (vgl. hierzu Müller 1998, S. 349). Es ließe sich wieder eine Verbindung zu Hagen ziehen: Nimmt dieser Kriemhild später den Hort und damit ihre Machtgrundlage, so ist Brünhild hier mit Dankwarts ›Dienst‹ ganz und gar nicht einverstanden. Hs. C weist diesen Konflikt nicht auf; vgl. ebd., S. 94.

- 49 Vgl. NL, Str. 428 (Hagen und Dankwart haben den gleichen sorgenvollen Gedanken); NL, Str. 441–443 und Str. 444 (Dankwart bringt auf Isenstein seine Besorgnis zum Ausdruck; die Rede ist im Wesentlichen deckungsgleich mit der sich unmittelbar anschließenden Hagen-Strophe); evtl. NL, Str. 511–514 und Str. 517 (Dankwart verschenkt Brünhilds Reichtümer, Hagen äußert sich zustimmend).
- 50 Während Ortwins aufgebrachte Worte für Cavalié 2001, S. 374 beinahe als »Majestätsbeleidigung« durchgehen, ordnet Smits 1989, S. 25 sie als »männliche Stimme« des Königs ein. Dass diese Szene untypisch für die Figur Ortwins sei (vgl. ebd., S. 23f.), trifft nicht zu: Immerhin wird Ortwin sein Angebot später wiederholen.
- 51 Wahl Armstrong 1979, S. 200 spricht treffend von einer »Anti-Siegfried-Partei am Wormser Hof«.
- 52 Dass Siegfried Ortwin als nicht-standesgemäßen Gegner zurückweist, stachelt seine Kampfeslust nur noch an (vgl. NL, Str. 116f.).
- 53 Cavalié 2001, S. 377 arbeitet den engen Zusammenhang zwischen beiden Szenen heraus und weist auf Ortwins identisches Verhalten hin, den sie prägnant als »Gedankenträger« bezeichnet. Nicht zustimmen möchte ich allerdings der These, dass Ortwin außerhalb dieser beiden Szenen »kaum über die Rolle eines Statisten hinaus[kommt]«, dass er »plötzlich ein Eigenleben erhält und als starke Persönlichkeit dasteht«. Die hier angeführten Textstellen sollten vielmehr zeigen, dass Ortwin – obwohl er als Randfigur eingeordnet worden ist – auch außerhalb dieser zentralen Szenen, in denen er als Meinungsführer erscheint, eine machtvolle Position am Hofe zugeschrieben wird.
- 54 Müller 1998, S. 210 sieht Ortwin hier stellvertretend für die Gefolgsleute, die Siegfrieds Tod fordern.
- 55 In Kriemhilds Begleitung durch Ortwin (sowie durch Gernot, Giselher, Gere und Rumold) auf ihrer Reise ins Hunnenland erkennt Müller 1998, S. 313 einen Gradmesser für die Beziehung der Figuren: »Geleit beim Abschied, Abwesenheit beim Vernichtungskampf drücken das intakte persönliche Verhältnis aus.«

- 56 Vgl. Müller 1998, S. 181, S. 313 Anm. 42 (auch zu Hs. k und ›Biterolf‹).
- 57 Nach Hucker 2006, S. 107 vertreten die Markgrafen im ›Nibelungenlied‹ den Hochadel.
- 58 Es ließe sich überlegen, ob sich damit Ortwins doppelte Einbindung in den Personenverband und die Untergruppe um Hagen greifen lässt. Nach Müller 1998, S. 155f. handelt Hagen strikt im Sinne seiner Herren, auch oder gerade wenn er an verschiedenen Punkten der Handlung zu abweichenden Situationsbewertungen kommt (vgl. z. B. NL, Str. 867, 1200, 1455). Auf die tatsächlich negativen Konsequenzen seiner Ratschläge für den Personenverband weist Gerok-Reiter 2006, S. 67–69 hin; vgl. außerdem Zimmermann 2020, S. 85.
- 59 Vgl. außer den bereits genannten Textstellen NL, Str. 271, 536, 561, 580, 773, 1181, 1285. Vgl. hierzu auch Smits 1989, S. 26.
- 60 Münz (1971, S. 355; allerdings nicht zu dieser Stelle) und Voorwinden (1987, S. 26) betrachten Ortwin bzw. Ortwin und Gere als »Lückenbüßer«, die den Vers füllen bzw. den Stabreim ergänzen. Ihre Nennung wirkt an dieser Stelle tatsächlich etwas beliebig, es hätten vermutlich auch andere Figuren angeführt werden können. Worum es aber gehen dürfte: einmal mehr das Handeln des gesamten Hofs bzw. des Personenverbands vorzuführen – und dazu braucht es eben auch Figuren der zweiten Reihe.
- 61 Müller 1998, S. 120: »Im Epos treten Figuren kommentarlos von der Bühne ab, wenn sie als Helden abgedankt haben und nicht mehr gebraucht werden.«
- 62 Zu Volker s. Anm. 13.
- 63 Auch für diese Figur wurden historische Vorbilder vorgeschlagen; vgl. Mackensen 1984, S. 70f.
- 64 Hucker 2006, S. 106 weist darauf hin, dass für Gere und Eckewart keine Herkunftsnamen vergeben werden, wodurch eine höhere Gewichtung der anderen Figuren angezeigt werde.
- 65 In NL, Str. 561, 579 wird Gere bei ›höfischen Aktivitäten‹ gezeigt: Er lädt Gäste zum Fest; er führt Kriemhilds Pferd (an dieser Stelle erfolgt also bereits eine Assoziation mit Kriemhild!). Hierzu fügen sich die Strophen 1285 und 1485: Gere ist an der Abschiedszeremonie für Kriemhild beteiligt; Gere beschenkt die hunnischen Boten überreichlich.
- 66 Als Gegenvorschlag zu Voorwinden 1987, S. 25, der den Botendienst Geres als schwer vereinbar mit seiner Bezeichnung als Markgraf und vor allem mit dem Zügeldienst (s. Anm. 65) betrachtet.
- 67 Das Muster – erst Gere, dann Gernot und Giselper (s. oben zu NL, Str. 1106) – wiederholt sich also.

- 68 Die oftmals durch Verwandtschaft fundierten Verbindungen im Personenverband lassen sich natürlich streng genommen nicht/kaum auflösen; Müller 1987, S. 237 stellt jedoch die Bedeutung des »persönlichen Kontakt[s]« heraus: »›Einander sehen‹ bzw. ›Einander aus den Augen sein‹ sind Kürzel für bestehende bzw. gelockerte, unterbrochene, zerstörte soziale Beziehungen.« Bezogen auf Eckewart ist also zumindest festzustellen, dass er am Hof Siegfrieds sowie im Herrschaftsgebiet Etzels dem Wirkungskreis des burgundischen Personenverbands entzogen ist.
- 69 Genau genommen heißt es, dass Eckewart Siegfried folgt. Noch sehr viel später (vgl. NL, Str. 1630,3) wird Eckewart den Verlust seines Herrn betrauern.
- 70 Vgl. BMZ II/1, S. 499b: »der kameren pflegen, *kämmerer*, *schatzmeister sein*«.
- 71 Über diesen Schlaf ist in der Forschung gerätselt worden, vgl. z. B. Reichert 2017, S. 494f.
- 72 Müller 1998, S. 142 sieht in der Entwaffnung Eckewarts »ebenso eine Vorsichtsmaßnahme wie eine Kränkung«. Von einer potenziellen Bedrohung der Burgunden durch den einsamen Grenzwächter (*eine [...] üffe der marke*; NL, Str. 1631,4) ist allerdings nicht viel zu bemerken. Eine unterschwellige Aggression könnte in der Szene aber insofern zum Ausdruck kommen, als dass ein Wachposten eine überraschende Ankunft verhindern kann.
- 73 Dass Hagen den Wächter auf Anhieb erkennt, lässt sich nicht mit letzter Sicherheit sagen. Mit seinem Bekenntnis zu Siegfried in NL, Str. 1630 sollte die Identität oder Zuordnung jedoch spätestens geklärt sein.
- 74 Voorwinden 1987, S. 34f. ist der Ansicht, dass Hagen hier aus der Rolle falle und »ein moderneres, auf Konfliktvermeidung gerichtetes Handeln« zeige, weil er mit einer Figur der jüngsten Schicht zusammentreffe.
- 75 Vgl. hierzu auch Voorwinden 1987, S. 26f., der darauf hinweist, dass Eckewart ohne seinen Titel erscheint.
- 76 Von Hagen (NL, Str. 1455–1458), Rumold (Str. 1462–1466), Ute (Str. 1506), den Meerfrauen (Str. 1536–1539), Dietrich (Str. 1720–1723).
- 77 Auf anhaltende Verbundenheit könnte zumindest NL, Str. 1630,2 hindeuten: *jâ riuwet mich vil sêre der Burgonden vart*. Möglich ist aber auch, dass Eckewart *der Burgonden vart* bedauert, weil sie ihm *schande* (NL, Str. 1630,1) eingebracht hat (so Müller 1998, S. 143).
- 78 Anders Reichert 2017, S. 494: »Aber warum gerade er? Um zu zeigen, dass Kriemhild so große Macht bei Etzel hat, dass sie sogar den Grenzwächter aus ihren Vertrauten wählen kann?« Obwohl Eckewart offenbar wesentlich mehr über Kriemhilds Intentionen weiß als ihr ahnungsloser Ehemann Etzel, erscheint er in dieser Szene aber eher nicht als ihr Vertrauter – darin steckt ja das

irritierende Moment. Mit Müller 1998, S. 315 ließe sich stattdessen die räumliche Distanz als bedeutsam verstehen.

- 79 Eckewart's Auftritt in Bechelaren ist noch einmal mit einer umfangreicheren Rede verbunden, wenn er die Gäste in gebührender Weise und ›richtiger‹ Reihenfolge ankündigt: erst die Könige (vgl. NL, Str. 1641), dann Hagen und Volker (vgl. NL, Str. 1642). In derselben Strophe wird außerdem *des küneges marschalc* erwähnt; in NL, Str. 1644 nennt Eckewart Dankwart dann namentlich. Diese Reihenfolge wiederholt sich beim (höfischen) Begrüßungskuss: Geküsst werden natürlich die Könige und ihr wichtigster Gefolgsmann Hagen (vgl. NL, Str. 1648), aber auch Dankwart und Volker (vgl. NL, Str. 1649). Im heroischen Gemetzel werden solche Hierarchieverhältnisse aufgehoben sein; vgl. Müller 1998, S. 183.
- 80 Reichert 2017, S. 494 erwägt verschiedene Gründe für die Rettung Eckewart's: »Lässt ihn der Dichter die Katastrophe überleben, weil er durch treue Dienste Kriemhilds Erbensprüche anerkannte? Oder weil er die Burgunden warnt (B 1632; er ist trotz Sorglosigkeit gegenüber bayrischen Einfällen ahnungsvoll, was Kriemhilds Stimmung betrifft)? Oder beides? Oder hat ihn der Dichter bloß am Schluss vergessen?« Wo sich Argumente für gegensätzliche Erklärungen finden lassen, muss die Begründung wohl auf anderer Ebene gesucht werden.
- 81 Vor seiner Zusage will sich Siegfried mit seinen *vriunden* (NL, Str. 754,4) beraten. Trotz Bedenken scheint sein Entschluss zu diesem Zeitpunkt aber bereits festzustehen, denn seine Leute äußern sich nur noch zur Umsetzung (NL, Str. 757,1–2): *Dô sprâchen sine recken: »habt ir der reise muot / hin zer hôchgezîte, wir râten, waz ir tuot: [...]*«
- 82 Müller 2017, S. 387 spricht vom »Heros Siegfried und Gunther, dem Mann des Apparats«.
- 83 Vgl. Lienert 2018, S. 44. Dagegen werden seine beiden nibelungischen Gefolgsleute, der riesenhafte Pfortner und der Zwerg Alberich, dem Rezipierenden deutlich vor Augen gestellt. Interessanterweise werden sie als Gegnerfiguren eingeführt.
- 84 Vgl. Schulz 2015, S. 205. Ähnliches gilt für das Heer, das Siegfried nach der Überwindung Brünhilds blitzschnell und anscheinend in seiner kleinen ›Nusschale‹ aus dem Nibelungenland herbeiholt. Die Nibelungen sind wohl weniger als Kollektivfigur denn als Teil von Siegfrieds magischer Ausstattung zu betrachten. Der Attributcharakter könnte auch erklären, warum das Nibelungenheer sang- und klanglos im burgundischen Personenverband aufgeht: Es kann – wie der Hort – angeeignet werden; vgl. hierzu Müller 1998, S. 340.

- 85 Nach dem Mordrat wird im weiteren Verlauf des Mordkomplotts ansonsten nur noch Gunther namentlich erwähnt, was sicherlich System hat (in NL, Str. 923 wird Gernots und Giselhers Abwesenheit ausdrücklich festgestellt).
- 86 Dass Hagen allein kaum dazu in der Lage gewesen wäre, Siegfried zu töten, geht aus NL, Str. 979–983 hervor, wo noch vom tödlich verwundeten Siegfried lebensbedrohende Gefahr ausgeht.
- 87 Vgl. Harms 1963, S. 35, der feststellt, dass »die Tat [...] nachträglich ihre Zeugen [erhält]«. Durch ihre Bereitschaft zur Vertuschung werden diese Zeugen in das Komplott einbezogen.
- 88 Nach Müller 1998, S. 160 erschüttert der verräterische Mord das »Fundament des Personenverbandes« und betrifft deshalb nicht nur die »unmittelbar Beteiligten«.
- 89 Müller 1998, S. 286: »Recht setzt Durchsetzbarkeit voraus«; vgl. Müller 2017, S. 376–381 zu den wiederholten Versuchen Kriemhilds, sich Recht zu verschaffen.
- 90 Die Burgunden werden – so Müller – im weiteren Verlauf der Handlung zu einem »Verband von Gleichen« (1998, S. 182), wobei der hohe Stand allerdings »Voraussetzung heroischen Handelns« (ebd., S. 185) bleibe; der »Herrschaftsverband« wandle sich zur »Meute« (ebd., S. 445). Dies werde anhand Rumolds demonstriert: »Der Spott über ihn gilt auch der institutionalisierten Form von Herrschaft, die er vertritt.« (ebd., S. 181).
- 91 Selbst bei einer so kleinen und unbedeutenden Figur wie Sindold kann es sich also um eine transtextuelle Figur handeln; zum Begriff vgl. Philipowski 2019, S. 120 und öfter.
- 92 Vgl. Müller 1998, S. 118, 451. Eine entscheidende Rolle hierbei spielt auch Bischof Pilgrim; s. Anm. 8.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, nach der Hs. B hrsg. von Ursula Schulze, ins Nhd. übers. und komm. von Siegfried Grosse, Stuttgart 2010.
- Das Nibelungenlied nach der Handschrift C, hrsg. von Ursula Hennig, Tübingen 1977 (ATB 83).
- Wolfram von Eschenbach: Parzival, nach der Ausg. Karl Lachmanns revidiert und komm. von Eberhard Nellmann, übertragen von Dieter Kühn, Frankfurt a. M. 2007 (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 7).

Sekundärliteratur

- Boor, Helmut de: Rumoldes Rat, in: ZfdA 61 (1924), S. 1–11.
- Bumke, Joachim: Die vier Fassungen der ›Nibelungenklage‹. Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik im 13. Jahrhundert, Berlin/New York 1996 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 8).
- Cavalié, Ingeborg: Die umstrittene Episode in der dritten *Âventiure* des ›Nibelungenlied‹: *Sifrits* »widersage« an die Burgunden, in: ZfdPh 120 (2001), S. 361–380.
- Eder, Jens: Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse, Marburg 2014.
- Ehrismann, Otfried: Nibelungenlied. Epoche – Werk – Wirkung, 2., neu bearb. Aufl., München 2002.
- Gephart, Irmgard: Der Zorn der Nibelungen. Rivalität und Rache im ›Nibelungenlied‹, Köln [u. a.] 2005.
- Gerok-Reiter, Annette: Individualität. Studien zu einem umstrittenen Phänomen mittelhochdeutscher Epik, Tübingen/Basel 2006 (Bibliotheca Germanica 51).
- Harms, Wolfgang: Der Kampf mit dem Freund oder Verwandten in der deutschen Literatur bis 1300, München 1963 (Medium Aevum 1).
- Hennig, Ursula: Herr und Mann – Zur Ständegliederung im Nibelungenlied, in: Masser, Achim (Hrsg.): Hohenemser Studien zum Nibelungenlied, Dornbirn 1981, S. 175–185.
- Heusler, Andreas: Nibelungensage und Nibelungenlied. Die Stoffgeschichte des deutschen Heldenepos, Dortmund 1955.
- Hübner, Gert: Erzählform im höfischen Roman. Studien zur Fokalisierung im ›Eneas‹, im ›Wein‹ und im ›Tristan‹, Tübingen/Basel 2003 (Bibliotheca Germanica 44).
- Hucker, Bernd Ulrich: *drier künege man* – königliche Hofämter im ›Nibelungenlied‹, in: Breuer, Jürgen (Hrsg.): Ze Lorse bi dem münster. Das Nibelungenlied (Handschrift C). Literarische Innovation und politische Zeitgeschichte, München 2006, S. 103–122.
- Jannidis, Fotis: Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie, Berlin/New York 2004 (Narratologia 3).
- Knapp, Fritz Peter (Hrsg.): Nibelungenlied und Klage. Sage und Geschichte, Struktur und Gattung, Heidelberg 1987.
- Kuhn, Hugo: Über nordische und deutsche Szenenregie in der Nibelungendichtung, in: Schneider, Hermann (Hrsg.): Edda, Skalden, Saga. FS zum 70. Geburtstag von Felix Genzmer, Heidelberg 1952, S. 279–306.
- Lienert, Elisabeth: Aspekte der Figurenkonstitution in mittelhochdeutscher Heldenepik, in: PBB 138.1 (2016), S. 51–75.
- Lienert, Elisabeth: Exorbitante Helden? Figurendarstellung im mittelhochdeutschen Heldenepos, in: BmE 1 (2018), S. 39–63 ([online](#)).

- Mackensen, Lutz: Die Nibelungen. Sage, Geschichte, ihr Lied und sein Dichter, Stuttgart 1984 (Schriften zur Literatur- und Geistesgeschichte 1).
- Mayer, Hartwig: Humor im Nibelungenlied, Tübingen, Diss. 1966.
- Müller, Jan-Dirk: Motivationsstrukturen und personale Identität im Nibelungenlied. Zur Gattungsdiskussion um ›Epos‹ oder ›Roman‹, in: Knapp 1987, S. 221–256.
- Müller, Jan-Dirk: Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes, Tübingen 1998.
- Müller, Jan-Dirk: ›Episches‹ Erzählen. Erzählformen früher volkssprachiger Schriftlichkeit, Berlin 2017 (Philologische Studien und Quellen 259).
- Münz, Walter: Zu den Passauer Strophen und der Verfasserfrage des Nibelungenliedes, in: Euph. 65 (1971), S. 345–367.
- Murray, Alan V.: Der König und der Küchenmeister. Überlegungen zur Rolle Rumolts im ›Nibelungenlied‹, in: Moser, Dietz-Rüdiger/Sammer, Marianna (Hrsg.): Nibelungenlied und Klage. Ursprung – Funktion – Bedeutung, München 1998, S. 395–410.
- Panzer, Friedrich: Das Nibelungenlied. Entstehung und Gestalt, Stuttgart [u. a.] 1955.
- Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse, München ¹¹2001 (Information und Synthese 3).
- Philipowski, Katharina: [Kap.] 11 Figur – Mittelalter/Character – Middle Ages, in: von Contzen, Eva/Tilg, Stefan (Hrsg.): Handbuch Historische Narratologie, Berlin 2019, S. 116–128.
- Propp, Vladimir: Morphologie des Märchens, hrsg. von Karl Eimermacher, übers. von Christel Wendt, München 1972.
- Reichert, Hermann: Das Nibelungenlied. Text und Einführung. Nach der St. Galler Handschrift, 2. durchgesehene und ergänzte Aufl., Berlin/Boston 2017.
- Rollnik-Manke, Tatjana: Personenkonstellationen in mittelhochdeutschen Heldenepen. Untersuchungen zum Nibelungenlied, zur Kudrun und zu den historischen Dietrich-Epen. Frankfurt a. M. [u. a.] 2000 (Europäische Hochschulschriften, Reihe I, Bd. 1764).
- Schröder, Werner: Wolfram von Eschenbach, das ›Nibelungenlied‹ und ›Die Klage‹, Wiesbaden 1989 (Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Nr. 5), S. 22–32.
- Schulz, Armin: Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive. Studienausgabe, hrsg. von Manuel Braun [u. a.], Berlin [u. a.] ²2015.
- Smits, Kathryn: Die ›Stimmen‹ des schweigenden Königs. Ein Erzählmotiv im ›Beowulf‹, im ›Nibelungenlied‹ und im ›Parzival‹, in: Literaturwissenschaftliches Jb. 27 (1989), S. 23–45.
- Voorwinden, Norbert: Die Markgrafen im ›Nibelungenlied‹: Gestalten des 10. Jahrhunderts?, in: Knapp 1987, S. 21–42.

- Wahl Armstrong, Marianne: Rolle und Charakter. Studien zur Menschendarstellung im Nibelungenlied, Göppingen 1979 (GAG 221).
- Wyss, Ulrich: *Ich taete ê als Rûmolt*. Ein Aperçu zur nibelungischen Intertextualität, in: 3. Pöchlarnner Heldenliedgespräch (1995), S. 187–202.
- Zimmermann, Julia: Sagenwissen und Erinnerung an Hagen. Erzählen vom Helden im ›Nibelungenlied‹, in: Lienert, Elisabeth (Hrsg.): Widersprüchliche Figuren in vormoderner Erzählliteratur, Oldenburg 2020 (BmE Themenheft 6), S. 77–103 ([online](#)).

Anschrift der Autorin:

Dr. Henrike Schwab
Eberhard Karls Universität Tübingen
Deutsches Seminar
Wilhelmstraße 50
72074 Tübingen
E-Mail: henrike.schwab@uni-tuebingen.de

Margit Dahm

Vereindeutigungen der Helena-Figur in der anonymen Fortsetzung von Konrads von Würzburg ›Trojanerkrieg‹

Abstract: Durch die vielschichtige Darstellung in der antiken Literatur ist Helena als eine höchst ambivalente Figur in das kulturelle Gedächtnis der Vormoderne eingegangen. Die wohl umfassendste Auseinandersetzung mit der Figur Helenas in der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters gestaltet der ›Trojanerkrieg‹ Konrads von Würzburg. Konrad steigert die der Figur inhärente Ambivalenz, indem er sie zum Inbegriff vollkommener Schönheit macht, sie verkörpert die überwältigende Macht der Minne, aber auch die ihr immanente Fatalität und Destruktionskraft, ohne dass dies mit einer Negativ-Semantisierung einhergeht. Ganz anders der anonyme Fortsetzer, der Konrads unvollendetes *opus magnum* zu Ende erzählt. Hier erfährt Helena eine Umsemantisierung, indem ihr mit Paris' erster Frau Oenônê eine kontrastierende Frauenfigur gegenübergestellt wird, die als Verkörperung eines an Gottfried von Straßburg orientierten Minneideals gestaltet ist. Die Paris-Helena-Liebe dagegen wird zu einem *malum exemplum* für unmäßige und treulose Liebe umgeformt und damit erheblich in ihrem Geltungsanspruch reduziert.

Eingeladener Beitrag, publiziert im Dezember 2022.

Die ›Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung‹ 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/), d. h. die in ihr publizierten Beiträge dürfen unverändert zu nicht-kommerziellen Zwecken unter Angabe von Autor und Publikationsort weitergegeben und veröffentlicht werden.

Herausgeber: PD Dr. Anja Becker (München) und Prof. Dr. Albrecht Hausmann (Oldenburg)

<http://www.erzaehlforschung.de> – Kontakt: herausgeber@erzaehlforschung.de

ISSN: 2568-9967

1 Helena in der antiken Stofftradition

Die Figur der Helena ist Gegenstand einer sich über 3000 Jahre erstreckenden Erzähltradition, die durch ganz unterschiedliche Darstellungen geprägt ist. Als Tochter von Zeus und Nemesis oder Leda galt sie in der griechischen Tradition als Halbgöttin, in der römischen Literatur wird dieses mythische Moment weniger stark hervorgehoben.¹ Helena wurde bereits in den frühesten erhaltenen Textzeugnissen mit den Ereignissen des troianischen Krieges und dem Motiv des Frauenraubs verbunden, wobei die Perspektive auf die Figur in der epischen Tradition schon immer von Ambivalenzen geprägt war (vgl. Greisau 1979, Sp. 989f.; Homeyer 1977, S. 87):² Einerseits wurde ihre besondere Schönheit, die bereits in der griechischen Tradition ein Topos ist, gepriesen, andererseits wurden ihre Rolle in der komplexen Kausalität des troianischen Krieges wie auch die moralische Bewertung ihrer ehelichen Untreue gegenüber Menelaos zur Disposition gestellt (vgl. Harder 1998, Sp. 279), und zumeist wird der Figur zumindest in Teilen ein implizites Einverständnis mit der Entführung durch Paris unterstellt (vgl. Blondell 2013, S. ix). Dieses Moment findet sich bereits in den – nur über Sekundärquellen erschließbaren – kyprischen Epen, die zu den frühesten literarischen Zeugnissen des Troia-Stoffes gehören und in denen von den dem troianischen Krieg vorausgegangenen Ereignissen um Helenas Kindheit, Heirat und eben der Entführung durch Paris erzählt wurde. Schon hier wird angedeutet, dass Helena nicht nur ent-, sondern auch verführt wurde und somit nicht nur passives Objekt des Frauenraubs sei (vgl. Snell 1973, S. 36f.). In der ›Ilias‹ wird der Raub Helenas zwar als wesentliches Movens des Krieges beklagt, doch kommt Helena selber keine wirklich tragende Rolle zu. Die Frage einer Schuldhaftigkeit oder moralischen Verfehlung der Figur bleibt letztlich offen, ähnlich verhält es sich in der ›Odyssee‹ (vgl. Homeyer 1977, S. 6–9; Snell 1973, S. 10, S. 15f.). Das

Helena-Bild in der griechischen Tradition ist also ambivalent,³ indem oftmals widersprüchliche Zuschreibungen nebeneinanderstehen. Helena erscheint in den verschiedenen Literarisierungen sowohl als Opfer des Frauenraubs wie auch als eine im Liebesaffekt entbrannte Frau, sie artikuliert Trauer um Mann und Kind, ihr werden aber auch berechnende Agitation, latentes Einverständnis und schuldhafte Verstrickung in die Geschehnisse des troianischen Krieges attestiert. Die griechischen Texte, die gilt insbesondere für die homerischen Epen, haben allerdings nicht zu den unmittelbaren Quellen der mittelalterlichen Literarisierungen des Troia-Stoffes gehört; Homer wurde nur indirekt über die Werke römischer Autoren wie Ovid und Vergil sowie über lateinische Homer-Paraphrasen rezipiert (vgl. Bleicher 1972, S. 4). In den im Mittelalter bekannten lateinischen Texten zeigen sich ebenfalls widersprüchliche Zuschreibungen an Helena. So zeichnet z. B. Ovid in den ›Epistulae Heroidum‹ ein vielschichtiges Bild, indem er zum einen das Moment der passionierten Liebe zu Paris in den Vordergrund rückt, das auch für die volkssprachigen mittelalterlichen Literarisierungen besondere Signifikanz besitzt, zum anderen aber auch eine kokettierende und leichtfertige Helena zeigt, deren eheliche Untreue zumindest zur Diskussion gestellt wird.⁴ Verschiedentlich werden den lateinischen Literarisierungen, insbesondere Vergils ›Aeneis‹, deutlichere Negativ-Zuschreibungen an Helena attestiert.⁵

Von unmittelbarer Bedeutung für die mittelalterlichen Literarisierungen des Troianischen Krieges wie auch der Helena-Figur sind die beiden spätantiken fingierten Kriegstagebücher des Dictys Cretensis und des Dares Phrygius. Beide unter Pseudonym schreibenden Verfasser geben vor, Teilnehmer des Troianischen Krieges gewesen zu sein, wobei Dictys auf griechischer Seite stand und Dares aus der Perspektive der Trojaner berichtet.⁶ Den Augenzeugenfiktionen wurde bis in die Frühe Neuzeit hinein Glauben geschenkt, insbesondere die pro-troianische Darstellung des Dares, der seit Isidor von Sevilla als erster Geschichtsschreiber der paganen

Weltgeschichte galt, war zentraler Referenztext nicht nur für die mittelalterliche Troialiteratur, sondern auch für historiographische Darstellungen. In diese akzentuiert nüchternen Kriegsbeschreibungen, bei denen bewusst auf literarische Stilisierungen verzichtet wird (vgl. Merkle 1990, S. 496f.), werden unterschiedlich umfangreiche Liebeshandlungen eingebunden, womit die Texte auch Elemente des antiken Romans tradieren (vgl. Malatrait 2011, S. 24f.). Die wohl zwischen dem 2. und 4. Jahrhundert entstandene ›Ephemeris belli Troiani‹ des Dictys Cretensis beginnt mit der Entführung Helenas,⁷ dabei liegt der Fokus auf der Negativzeichnung der hinterhältig und brutal agierenden Paris-Figur: Paris weilt als Gast im Hause des Menelaos in Sparta und nutzt dessen Abwesenheit, um Helena zu entführen und zahlreiche Güter zu rauben. Die Handlungen des Paris werden nicht nur auf griechischer, sondern auch auf troianischer Seite scharf verurteilt:

Interim paucis post diebus Alexander cum supra dictis comitibus venit Helenam secum habens. Cuius adventu tota civitas cum partim exemplum facinoris execrarentur, alii iniurias in Menelaum admissas dolerent, nullo omnium adprobante, postremo cunctis indignantibus tumultus ortus est. (Dict. 1, 7; alle Dictys- und Dares-Zitate nach der Textausgabe Brodersen 2019)

Inzwischen war nach einigen Tagen Alexandros mit seinen oben genannten Gefährten gekommen; er hatte Helena bei sich. Nach seiner Ankunft verfluchte ein Teil der Bürgerschaft das böse Beispiel der Untat, andere schmerzte das an Menelaos begangene Unrecht, wobei keiner von allen es billigte. So kam es schließlich, da sich alle über den Raub der Helena empörten, zu einem Aufstand. (Für die Übersetzung des lateinischen Textes an dieser wie an den späteren Stellen danke ich Thorsten Burkard)

Eine etwaige (Mit)Schuld oder ein Einverständnis Helenas wird hier gar nicht zur Diskussion gestellt, sie ist ein Raubgut ohne eigene Handlungsmacht. Als sie bei ihrer Ankunft in Troia gegenüber Priamos ihre Verwandtschaft mit seiner Sippe betont und darüber die Entführung als eine Art Heimführung zu legitimieren sucht, spekuliert der Erzähler, ob dies durch

übermäßige Liebe zu Paris oder aber durch die Angst vor der Strafe des Ehemannes begründet sei, an den sie nicht zurückgegeben werden will (Dict. 1,9). Dennoch wird Helena nicht dezidiert negativ gezeichnet, sie ist bei Dictys vor allem eine umkämpfte Kriegsbeute, die am Ende an Menelaos zurückgegeben wird, der sie aus noch bestehender Liebe vor der Rache der Griechen bewahrt. Ihre eigene Perspektive auf das Geschehen wird dagegen an keiner Stelle in den Blick genommen.

Die auf das frühe 6. Jh. datierten ›Acta diurna‹ des Dares Phrygius, oftmals auch als ›De Excidio Troiae Historia‹ bezeichnet (vgl. Merkle 1990, S. 521; Malatrait 2011, S. 22), zeichnen mit ihrer pro-troianischen Perspektive ein anderes Bild der Vorgeschichte des troianischen Krieges. Dares' Bericht entwirft ein vielschichtiges Kausalitätsgefüge, indem er die Argonautenfahrt, in deren Zuge der troianische König Laomedon getötet und seine Tochter Hesione, die Schwester des Priamos, entführt werden, als eigentliche Ursachen des Krieges in Geltung bringt. Damit entfernt sich Dares von der ›klassischen‹ Darstellungstradition, die ausschließlich die Parishandlung und das Versprechen der Venus als Motivation des Krieges kennt, und legt den Grundstein für die pro-troianische Darstellungstradition der mittelalterlichen Texte (vgl. Lienert 1996, S. 33). Der Raub der Helena ist hier nicht das primäre Anliegen der Trojaner, sondern eher ein willkommener Anlass für die ohnehin geplante Rache an den Griechen, auch wird der Raub Helenas mit ihrer Funktion als potentielles Tauschobjekt für Hesione plausibilisiert (Dares 11). Dares gestaltet eine ambivalente Perspektive auf Helena, bei der letztlich die bereits aus der griechischen Tradition bekannten Motive aufgegriffen werden. So wird das Moment einer wechselseitigen Anziehungskraft bei der ersten Begegnung mit Paris geschildert, denn als Paris auf der Insel Kythera die Begegnung mit Helena sucht, nehmen sie sich wechselseitig in ihrer Schönheit wahr:

Helenaen nuntiatum est Alexandrum Priami regis filium ad Helaeam oppidum, ubi ipsa erat, venisse. Quem etiam ipsa videre cupiebat. Et cum se utrique

respexissent, ambo forma sua incensi tempus dederunt, ut gratiam referrent.
(Dares, 10)

Helena wurde gemeldet, dass Alexandros, der Sohn des Königs Priamos, zur Stadt Helaia gekommen sei, wo sie selbst war. Auch sie wünschte sich, ihn zu sehen. Und als die beiden sich erblickten, entbrannten sie durch die Schönheit des jeweils anderen in Liebe füreinander und verbrachten die Zeit damit, sich gegenseitig Komplimente zu machen.

Weiterhin wird erzählt, dass Helena bei ihrer Entführung nicht unwillig, aber traurig gewesen sei (Dares, 10). Nach ihrer Ankunft in Troia wird sie von Priamos getröstet, der sie umgehend mit Paris verheiratet, ohne dass die wechselseitige Liebespassion von Paris und Helena eine eingehendere Beschreibung erfahren würde. Bei Dares gibt es auch eine kurze Schönheitsbeschreibung Helenas, die aber nicht für sich steht, sondern eingefügt ist in einen längeren Katalog lobender Beschreibungen. Die Liste beginnt mit der Schönheitsbeschreibung ihrer Brüder Castor und Polydeukes/Pollux, denen Helena ähnlich ist, und wird fortgeführt mit einer Liste der troianischen und einer der griechischen Adligen:

Fuerunt autem alter alteri similis capillo flavo oculis magnis facie pura bene figurati corpore deducto. Helenam similem illis formosam animi simplicis blandam cruribus optimis notam inter duo supercilia habentem ore pusillo. Priamum Troianorum regem vultu pulchro magnum voce suavi aquilino corpore. (Dares, 12)

Es sei der eine dem anderen [nämlich Castor dem Pollux und umgekehrt] ähnlich gewesen, mit blondem Haar, großen Augen, makellosem Gesicht und schön gestaltetet mit einem schlanken Körper. Helena sei ihnen ähnlich gewesen: wohlgestaltet, ehrlich, freundlich, mit sehr schönen Beinen, mit einem Muttermal zwischen den Augenbrauen und mit einem schmalen Mund; Priamos, der König der Troianer, habe ein schönes Antlitz gehabt, sei groß gewesen, von sanfter Stimme und dunkler Haut [...].

Nach der Einnahme Troias und der Rückführung durch Menelaos wird knapp konstatiert, dass Helena trauriger war als bei ihrer Ankunft in Troia (Dares, 43).

Diese kurze Skizze der Figurentradition soll demonstrieren, dass Helena als eine höchst ambivalente Figur in das kulturelle Gedächtnis der Vormoderne eingeht. Die spannungsvollen Zuschreibungen, die im literarischen Diskurs sowohl der griechischen als auch der lateinischen Antike fassbar sind, werden in der mittelalterlichen literarischen Tradition aufgegriffen und in einer Applikation auf das eigene kulturelle Referenzsystem fortgeführt.

2 Die Helena-Figur in der volkssprachigen Tradition des Mittelalters

2.1 Benoîts de Sainte-Maure ›Roman de Troie‹

Der Troianische Krieg im Allgemeinen wie auch die Figur Helenas im Besonderen sind ein verbreiteter Gegenstand in der mittelalterlichen Literaturtradition. Während der lateinisch-klerikalen Tradition des Mittelalters eine zumeist negative Darstellung der Helena-Figur attestiert wird, die vor allem als Negativexempel für weibliche Untreue dient (vgl. hierzu beispielhaft Homeyer 1977, S. 89–95), wird im volkssprachigen Diskurs ein weniger eindeutiges Bild gezeichnet, bei dem die Spannung zwischen der besonderen Schönheit Helenas wie auch ihrer zumeist positiv verhandelten Liebespassion auf der einen Seite und ihrer Untreue und destruktiven Wirkung auf der anderen Seite akzentuiert wird. Besondere Bedeutung für das volkssprachige Erzählen von Troia kommt Benoîts de Sainte-Maure ›Roman de Troie‹ zu, der wie die beiden anderen altfranzösischen Antikenromane ›Roman d'Eneas‹ und ›Roman de Thèbes‹ vermutlich im Auftrag Heinrichs II. von Plantagenet und dessen Frau Eleonore von Aquitanien

entstanden ist. Mit dem ›Roman de Troie‹ liegt der erste bekannte mittelalterliche Versroman über den Troianischen Krieg vor, der zugleich den unmittelbaren Prätext von Konrads ›Trojanerkrieg‹ darstellt. Die Datierung des gut 30.000 Verse umfassenden Romans ist umstritten, als *communis opinio* hat sich eine Entstehung um 1160 bzw. 1165 etabliert (zur Datierung vgl. Schöning 1991, S. 6f.). Benoît's Troiaroman ist der erste volkssprachige Text, der dezidiert auf die Kriegstagebücher von Dictys und Dares zurückgreift und diese beiden unterschiedlichen Berichte miteinander kombiniert (vgl. Herberichs 2010, S. 164). Die Hauptquelle für Benoît ist Dares, Dictys wird vor allem für die Erzählung vom Schicksal der griechischen Kämpfer nach der Zerstörung der Stadt herangezogen, wovon bei Dares nicht erzählt wird (vgl. Bauschke 2014, S. 118). Von Dares übernimmt Benoît die prinzipiell protoioanische Darstellung, die Argonautenhandlung als Vorgeschichte des Krieges und die Motivierung des Raubs der Helena durch den vorausgegangenen Raub der Hesione; entsprechend wird die Entführung Helenas nicht als eigentlicher Anlass des zweiten Krieges zwischen Griechen und Trojanern angeführt. Der Erzähler hebt das entlastende Moment noch hervor, indem er die vorangegangene Entführung und Verkeßung Hesiones vehement tadelt (RdT V. 2793–2804).⁸

Im Zuge der umfassenden Mediävalisierung, mit der Benoît die Sachkultur, Interaktionsformen und Figuren an die Vorstellungen der Entstehungszeit anpasst (vgl. Malatrait 2011, S. 144–147; Bauschke 2014, S. 119), erfährt auch Helena eine Umformung zu einer höfischen Dame und wird zur Protagonistin einer höfischen Liebeserzählung. Dabei werden die konfligierenden Normen der – grundsätzlich positiv verhandelten – Liebespassion und der ehelichen Bindung zu Menelaos in Geltung gebracht. Benoît behält die bei Dares vorgeprägten ambivalenten Momente der Helena-Figur bei und erzählt diese deutlich umfangreicher aus. So übernimmt er das Motiv der affektiven Zuneigung zu Paris bzw. zu dessen legendärer Schönheit, die bei ihrer ersten Begegnung auf Citherea zum Tragen kommt. Helena signalisiert Paris ihre Neigung, der darauf direkt mit seiner

Liebeswerbung antwortet; als sie auseinandergehen, sind sie in wechselseitiger Liebe entbrannt (RdT V. 4341–4358).

Bei der Entführung aus dem Heiligtum wird ein implizites Einverständnis Helenas angedeutet, indem es heißt, dass Helena den Anschein des Zugeständnisses erweckte (RdT V. 4503–4506; zum heimlichen Einverständnis Helenas vgl. Siebel-Achenbach 1997, S. 43f.).

Auf der Schifffahrt beklagt Helena die Trennung von Mann, Kind und Heimat sowie den Verlust ihrer Ehre und ihres Ansehens, ihre Trauer wird durch den Erzähler nicht dezidiert in Frage gestellt, aber der Klage über den Verlust des sozialen Status steht die vorher gezeigte Liebesneigung zu Paris gegenüber (zur Diskussion um die ›Echtheit‹ von Helenas Trauer vgl. Siebel-Achenbach 1997, S. 45–49). Auch ihre Reaktion auf die Trostrede des Paris, der ihr seine Liebe beteuert und ihr ein ehrenvolles Leben in Troia in Aussicht stellt, ist durch die kalkulierende Haltung Helenas zumindest mit einem Moment der Fragwürdigkeit markiert: Helena erklärt, dass sie eigentlich nicht einverstanden sei, es aber letztlich keinen Nutzen habe, wenn sie sich dem Werben des Paris verweigern würde, gegen den sie sich letztlich sowieso nicht wehren könne (RdT V. 4755–4772). Der Erzähler zeichnet damit das Bild einer Helena, die Paris affektiv zugeneigt ist, aber einen formalen Widerspruch formuliert, um den Verlust ihres Ansehens zu vermeiden. Bei der Ankunft in Troia und der Hochzeit mit Paris wird ihre Trauer dann gar nicht mehr erwähnt.

2.2 Konrads von Würzburg ›Trojanerkrieg‹

Konrads von Würzburg Ende des 13. Jhs. entstandener ›Trojanerkrieg‹ stellt eine Bearbeitung von Benoîts ›Roman de Troie‹ dar, wobei Konrad weitreichende Änderungen der französischen Vorlage vornimmt und Handlungselemente aus seinen Nebenquellen einbindet, die im ›Roman de Troie‹ gar nicht angelegt sind.⁹ Sein Roman ist eine inhaltlich und struk-

turell eigenständige Kompilation verschiedener Quellen, für die er den Anspruch einer neuen Einheit erhebt, was über die poetologische Metapher des Meeres, in dem die zahlreichen Quellen zusammenfließen (TK V. 236–240),¹⁰ expliziert wird (vgl. hierzu Cormeau 1979, S. 303; weiterhin Bauschke 2014, S. 147f.). Der Geltungsanspruch von Konrads Literarisierung des Stoffes manifestiert sich schon in der signifikanten Erweiterung der Vorlage, sein Roman umfasst über 40.000 Verse und ist dabei unvollendet geblieben; die Darstellung reicht nur bis zum Beginn der vierten Schlacht, was etwa den ersten 12.000 Versen bei Benoît entspricht. Auch inhaltlich hebt sich der ›Trojanerkrieg‹ in vielen Aspekten von seinen Vorlagen ab, was sich in besonderem Maße in der Figur der Helena manifestiert. Konrad setzt hinsichtlich der Kausalität des Kriegsgeschehens andere Akzente, indem er bereits im Prolog Helena dezidiert als Ursache des Kriegsgeschehens benennt:

ich sag iu von den dingen,
wie daz vil keiserliche wîp
HELÈNE manigen werden lîp
biz ûf den tôt versêrte
und waz man bluotes rêrte,
daz durch si wart vergozzen.
ir klârheit was geflozzen
vür alle frouwen ûzerkorn.
des wart vil manic lîp verlorn,
der von ir minne tôt gelac,
daz man vil wol gehoeren mac,
ê diz getihtte neme ein zil,
des ich nû hie beginnen will.
(TK V. 312–324)

Schon in diesen einleitenden Versen kommt die Programmatik von Konrads Konzeption der Helena-Figur zur Geltung, der das ambivalente Nebeneinander ihrer alles übertreffenden Schönheit und der von ihr ausgehenden fatalen Wirkung, für die ihr keinerlei Schuld zugesprochen wird,

in einer Weise akzentuiert und ästhetisch überformt wie keine andere Literarisierung des Stoffes.

Während Benoît Helena zwar stoffgemäß als einen wichtigen Anlass des Kriegsgeschehens aufführt, die Figur aber nicht in besonderem Maße hervorhebt, ist sie das ›thematische Zentrum‹ von Konrads Bearbeitung des Stoffes (vgl. Lienert 1988/89). Helena erhält bei Konrad gegenüber Benoît, auch in Relation zur Gesamtproportion der Texte, deutlich mehr Raum; durch die erhebliche Ausweitung verschiedener auf Helena zentrierter Handlungsmomente und vor allem durch umfangreiche Dialoge und Monologe wird die zentrale Frauenfigur weit stärker in den Fokus gerückt als in der Dares-Benoît-Tradition. Bei Konrad werden die bei Dares und Benoît vorgeprägten fragwürdigen Züge Helenas nicht nivelliert, aber sie werden als Folge einer übermächtigen Liebespassion gezeigt, deren auf Gottfrieds ›Tristan‹ zentrierte Konzeption Lienert (1996, S. 207) herausgestellt hat.

Wie in der Dares-Benoît-Tradition ereignet sich die erste Begegnung von Paris und Helena auf der Insel Citarea, wo ein Fest zu Ehren der Venus stattfindet, deren Tempel hier detailreich als amöner Lustort beschrieben wird. Strukturell folgt Konrad bei der Darstellung der Geschehnisse zunächst Benoît, setzt aber schon durch den Umfang seiner Erzählung andere Akzente. Die Kunde von Paris' außergewöhnlicher Schönheit, die in einer *descriptio* geschildert wird, dringt zu Helena vor (TK V. 19599–19625), die daraufhin gezielt die Begegnung mit Paris sucht:

ein herre der waer under in
gegangen in daz tempel hin,
der sich ûf ère flizze
und ûz in allen glizze
durchliuhtic als ein engel
und sam ein rôsenstengel
(TK V. 19653–58)

An dieser Stelle folgt der hyperbolische Schönheitspreis Helenas, der an späterer Stelle noch eingehender betrachtet wird. Durch die unmittelbare Abfolge der gegenüber der Vorlage weit umfangreicheren Schönheitsbeschreibungen wird eine Analogie und Zusammengehörigkeit des Liebespaares impliziert. Konrad macht von dem in höfischen Liebeserzählungen verbreiteten Muster Gebrauch, Adel wie auch Minneverbundenheit als körperlich fundierte Tugenden zu vermitteln, durch die die beiden Protagonisten der Liebeshandlung einander klar zugeordnet werden. Die folgende Beschreibung der wechselseitigen Anziehungskraft zwischen Paris und Helena fügt sich kohärent in dieses Muster ein. Während Helena im Tempel Opfer darbringt, sind ihre Gedanken ganz bei Paris, die Liebespassion unterläuft ihre religiöse Andacht:

daz wart in sunder anedâht
gegeben von ir hende blanc.
ir muot, ir sin und ir gedanc,
die lâgen an dem gaste
sô sêre und alsô faste,
daz ir gebet wart kleine,
wan ûf in alterseine
gefallen was ir herze.

(TK V. 20444–20451)

Diese Partie markiert noch keine parareligiöse Aufwertung der Liebe, stellt aber deren alles überblendende Wirkmacht deutlich vor Augen. Im Folgenden teilt Paris Helena in einem kurzen Brief seine Minne zu ihr mit, es folgt eine umfangreiche Persuasionsrede, die auf dem Werbungsbrief des Paris in Ovids ›Epistulae Heroidum‹ basiert. In seiner mehrere hundert Verse umfassenden Rede setzt Paris Helena über seine unbedingte Minne und das durch Venus verfügte Liebesschicksal in Kenntnis. Er trägt Helena eine legitime Ehebindung an und stellt ihr ein ehrenvolles Leben in Troia in Aussicht, weiterhin verweist er auf seine gute Herkunft und seinen Reichtum, und vor allem beteuert er seine übergroße Liebesehnsucht und abso-

lute Treue. Die geplante Entführung preist er als Möglichkeit an, ohne Ehrverlust mit ihm zu gehen (TK V. 21420–21424). Helena ihrerseits will nicht wegen seines Reichtums, sondern einzig um der Liebe willen in die Verbindung einwilligen:

sô waere daz vil lieber mir,
daz ir mir sint von herzen holt
dann alle gülte und allez golt
(TK V. 21630–21632)

Dennoch führt die Rede des Paris zunächst nicht zum Ziel, Helena will trotz der affektiven Zuneigung zu Paris die *triuwe* gegenüber Menelaos wahren, weiterhin artikuliert sie wie bereits bei Benoît die Sorge um ihren Ehrverlust. Darüber hinaus äußert Helena Zweifel an der Treue des Paris, wobei diese Replik ebenfalls von Motiven aus den ›Epistulae Heroidum‹ Gebrauch macht. Hier artikuliert Helena in einem Gegenbrief an Paris Vorbehalte, denn Paris war bereits mit der Nymphe Oenone verheiratet oder verbunden, die er aber schnell vergessen hat, als ihm im Göttingenstreit von Venus die Liebe der schönen Helena in Aussicht gestellt wurde (Ov. epist. 17, V. 195–200).¹¹ Konrads Helena kennt diese Vorgeschichte und wirft Paris seine Treulosigkeit gegenüber Oenônê vor (TK V. 22148–22155), ein Motiv, auf das der Fortsetzer des ›Trojanerkriegs‹ auf ganz eigene Art Bezug nehmen wird (die divergierenden Schreibungen des Namens entsprechen jeweils den Bezugstexten).

Helena beschreibt wortreich ihr Dilemma – entweder verzichtet sie auf Paris oder führt ein Leben getrennt von Familie und Freunden, bei dem sie außerdem Schande befürchten muss. Helena erweist sich an dieser wie auch an weiteren Stellen als die rhetorisch versierteste Figur des Textes,¹² in den langen Argumentationen wird der innere Widerstreit der zentralen Frauenfigur entfaltet, die letztlich der Macht der Minne unterliegt und dann, wie schon bei Benoît, ihr Einverständnis mit der Entführung signalisiert. Ein ähnliches Muster ist auch in der Klagerede Helenas auf

dem Schiff nach Troia fassbar, in der sie den Verlust von Mann, Kind und Heimat betrauert und erneut das Dilemma ihrer fatalen Minne in der topischen Spannung von Liebe und Leid beklagt:

diu frouwe rîch von hôher art
frôud unde trûren sament leit,
si was betrüebet und gemeit
mit ein ander bî der zît.
in ir gemüete wart ein strît
von liebe und ouch von leide,
si fiel ân underscheide
in leides und in liebes stric,
doch nam daz liep an ir den sic,
wan si des leides gar vergaz.
(TK V. 22864–22873)

Aber auch bei Konrad überdeckt die Minne zu Paris die negativen Gefühle Helenas, so dass sie bei ihrer Ankunft in Troja als ein in vollkommener wechselseitiger Minne verbundenes Paar vom Schiff steigen.

Der markanteste Aspekt bei Konrads Gestaltung der Helena-Figur ist der Schönheitspreis, mit dessen Umfang und überbordender Überwältigungsästhetik sich der ›Trojanerkrieg‹ deutlich von seinen stofflichen Vorläufern abhebt. Die besondere Schönheit Helenas, die bei Benoît zwar erwähnt, aber nicht umfangreich dargelegt wird, ist im ›Trojanerkrieg‹ Gegenstand einer mehrteiligen, insgesamt mehrere hundert Verse umfassenden *descriptio*, mit der Konrad die Tradition weiblicher Schönheitsbeschreibungen in Umfang wie auch Hyperbolik auf allen Ebenen übertrifft. Der erste Teil der preisenden Beschreibung stellt die Exzeptionalität von Helena heraus, indem in verschiedenen Wendungen wiederholt wird, dass ihre Schönheit die aller anderen Frauen übertrifft, die neben ihrer leuchtenden Schönheit zu farblosen Abbildern werden:

si kunde liehte frouwen
mit ir klârheite blenden.
nû seht, wie von den wenden

erschine ein tôt gemaelde blint,
swâ lebende créâtiure sint,
sus wâren alle farwe
tôt unde erloschen garwe
sô man ir lebendez bilde kôs.
ir schoene was sô bodenlôs,
daz man niht grundes drinne sach.
(TK V. 19712–19721)

ir schoenheit überwildet
und überwundert allen schîn,
der von klârheite mac gesîn
an wîben unde an frouwen.
(TK V. 19826–19829)

Ihr Anblick lässt augenblicklich *minne* in Paris entstehen, wobei die Liebesentstehung als ein beinahe gewaltsam anmutendes ›durchbrechen‹ des Herzens beschrieben wird:

der glanzen küneginne,
der schoene durch sîn herze brach,
wan dô sîn ouge ir bilde ersach,
dô was zehant diu minne dâ
(TK V. 19792–19795).

Es folgt ein weiterer Schönheitspreis aus der Perspektive des Paris, der der überwältigenden Wirkung Helenas Rechnung trägt und sie als Inbegriff aller Schönheit und Tugend preist. Dann folgt die eigentliche *descriptio* Helenas nach dem *a capite ad calcem*-Schema, die detailliert ihre körperlichen Merkmale beschreibt (TK V. 19908–20054). Die überaus detailreiche Lobrede nennt topische Momente wie das helle Haar, die schönen Brauen und die leuchtenden Augen und arbeitet sich dann über Nase, Wangen und Mund zum Körper hinunter; die Genauigkeit der Beschreibung und die Vielzahl der genannten Attribute des Körpers geht weit über vergleichbare Figurenporträts in der mittelhochdeutschen Epik hinaus (vgl. Pastré 1988/89, S. 406). Die Beschreibung ist dabei dominiert von

zahlreichen Licht- und Glanzzuschreibungen: Helenas Haar und Brauen *glizzen* (TK V. 19914, 19927), die Augen scheinen *sô lieht* (TK V. 19932) und als *eime klâre glase* (TK V. 19936), sie *lûhtet* und alles an ihr ist *liehte, klâr, lûter* und *durhliuhtic*:

diu lûter und diu fine
truoc liehteberndiu wangen,
die wâren umbefangen
mit rôte an iegelicher stat;
si lûhten als ein rôsenblat
(TK V. 19952–19956).

Mit diesem allgegenwärtigen Glänzen und Leuchten erhält das Bild Helenas Bewegtheit und zugleich Unbestimmbarkeit; ihre irisierende Schönheit ist nicht wirklich greifbar. Diese überwältigende Unbestimmbarkeit kennzeichnet auch ihre Kleidung: Helenas von einem heidnischen Zwerg mit *zouberlicher wisheit* und *fremden listen* (TK V. 20066f.) gefertigtes und überreich verziertes Gewand wechselt beständig die Farbe, sieben mal am Tag ist es von brennendem rot, sieben mal von strahlendem weiß (TK V. 20070–20089). Ihr Mantel ist gefüttert mit dem in sechs Farben leuchtenden Fell eines überaus edlen exotischen Wundertieres (V. 20134–20199), und ihr Gewand ist verbrämt mit dem Pelz eines Paradiesfisches, das weit blauer leuchtet als Lapislazuli und mit goldenen Tropfen durchsetzt ist (TK V. 20240–20259) – nach der langen Beschreibung der wundersamen Materialien und ihrer polychromen Leuchtkraft weiß man beim besten Willen nicht, was Helena nun eigentlich anhat. Die Beschreibung der Kleidung untermalt die Exzeptonalität von Helenas Schönheit, zugleich bedingen die Momente des Heidnischen, Mantischen und Exotischen bzw. Orientalischen, die die Herkunft der Materialien und die Herstellung der Kleider bestimmen, etwas beinahe Befremdliches. Auf die große Bedeutung des Changierens im mittelalterlichen Erzählen als Ausdruck poetologischer Offenheit hat Christiane Wittfhöft kürzlich verwiesen.¹³ Speziell die Mehrdeutigkeit von Farben ist eine gebräuchliche

Metapher, um Relativität und das Obskure zu markieren, was in dem häufig gebrauchten Motiv mehrfarbiger oder in ihren Farben changierender Tierhäute zum Ausdruck kommt. Helenas Kleidung steht somit in einer metonymischen Relation zu der Figur, deren bodenlose Schönheit (TK V. 19720) ebenfalls eine Unbestimmbarkeit bedingt, die sich weniger als eine moralisch-normative denn als eine ästhetische Kategorie zeigt.

Jan-Dirk Müller hat auf die poetischen Parallelen zwischen dem Marienpreis in Konrads ›Goldener Schmiede‹ und dem Schönheitspreis Helenas im ›Trojanerkrieg‹ verwiesen: In beiden Texten wird mit den Komparativen des *überwildet* und *überwundert* (TK V. 19826/27) die Unvergleichbarkeit des Gegenstandes beschrieben; für die alles überstrahlende Schönheit Helenas als eine immanente Größe wird die gleiche Unsagbarkeits-topik in Geltung gebracht wie für das Wunder der Inkarnation (vgl. Müller 2018, S. 172, S. 179). In Rekurs auf Burkhard Hasebrink erklärt Müller die Ästhetisierung oder rhetorische Überinszenierung, die den ›Trojanerkrieg‹ – nicht nur bei der Beschreibung Helenas – durchzieht, als ein Mittel, das den Mangel an Sinnstiftung des Stoffes überdecken soll. Das Ästhetische ist dabei aber keine absolute Größe, die andere normative Kategorien dauerhaft suspendiert, sondern ein vorläufiges und in sich ambiges Phänomen:

Umgekehrt bedeutet die Ästhetisierung der höfischen Welt keine Umkehrung der Maßstäbe und keine Verabsolutierung des Ästhetischen. Sie ist ambivalent und in letzter Instanz anderen Normen untergeordnet. Doch unter der Prämisse ihrer Vorläufigkeit öffnet sie einen Raum, in dem ›Schönheit‹ das entscheidende Kriterium ist und in dem die Vorgaben dessen, was gewöhnlich gilt, für eine Zeit suspendiert werden können. (Müller 2018, S. 189)

Auf Helena bezogen bedeutet dies, dass das durch sie entstandene Verderben durch den hyperbolischen Schönheitspreis keinesfalls nivelliert, nicht einmal überblendet wird, im Gegenteil wird die fatale Wirkung ihrer Schönheit sogar dezidiert hervorgehoben: Die lange *descriptio* wird abgeschlossen mit einem Erzählerkommentar, der die besondere Notwendigkeit der Schönheitsbeschreibung Helenas herausstellt, um das ihretwegen

stattfindende und in seiner Verheerung unfassbare Kriegsgeschehen zu plausibilisieren:

daz sich mîn zunge pînet
sêr ûf ir lop, daz tuot mir nôt,
sît daz den bitterlichen tôt
durch si leit sô manic lîp,
daz nie durch keiner slahte wîp
verdarp sô manic hôher man.
ir klârheit manigem an gewan
êr unde lîp, sêl unde leben,
der sît dem tôde wart gegeben
durch daz rîliche wunder,
daz an ir lac besunder
vor allen frouwen ûzerkorn,
die noch zer welte sint geborn
und iemer ûf der erden
geboren mûezen werden.

(TK V. 20282–20996)

Damit trägt Konrad geradezu mustergültig einem grundlegenden Funktionsprinzip der *descriptio* Rechnung, wie es verschiedentlich in den *Artes poeticae* des Mittelalters benannt wird: Als wesentliches Mittel der *amplificatio* ist die *descriptio* nicht (nur) rhetorisches Ornat, sie ist auch ein Plausibilisierungsmittel, etwa um die Macht der Liebe glaubhaft zu machen: »Die *descriptio* steht als Erläuterung der *materia* im Dienst des Glaubhaftmachens« (Schmitz 2007, S. 223).¹⁴ Es ist Helena in ihrer exzeptionellen Schönheit, um derentwillen das massenhafte Sterben stattfindet. Dem entspricht auch die Selbstanklage Helenas, die vor allem in den sogenannten ›Mauerschau-Szenen‹ zum Ausdruck kommt: Zum Ende der zweiten Schlacht steigt Helena zusammen mit den durch die Kampfgeräusche verängstigten troianischen Frauen auf die Zinnen, wo sie angesichts des Todes vieler Ritter vor Trauer erblassen (TK V. 33932–33953). Gegenüber der französischen Vorlage fügt Konrad hier eine umfangreiche und rhetorisch anspruchsvolle Klagerege an, in der sich Helena als Ursache

des Verderbens und Massensterbens anklagt (vgl. Lienert 1996, S. 155). Gerade in diesem Moment wird sie erneut zum Kriegsfaktor, denn sowohl Griechen wie auch Troianer sehen die auf den Mauern stehende Helena, deren über zahlreiche Licht- und Glanzbilder wie *schîn*, *lûhte*, *glaste* und *klârheit* vermittelte irisierende Schönheit die Kämpfenden auf beiden Seiten zu noch größeren Bemühungen anstachelt:

doch lûhte HELËNE mit gewalt
diu schoenste vor in allen:
diu klârheit was gefallen
ûf ir antlitze reine,
daz si den plân gemeine
dâ zierte mit ir glaste,
als ob diu sunne faste
dar ûf durchliuhtelichen schine.
si lûhte zuo dem anger hine
den KRIECHEN alsô klâr engegen,
daz si ze stichen und ze slegen
sich deste faster flizzen
(TK V. 34004–34015).

kein farwe ir schîne was gelîch,
daz wizzent âne loughen,
si bar der KRIECHEN ougen
durchliuhtelicher wunne spil
und gap ir herzen krefte vil.
(TK V. 34080–34084)

In dieser Szene kumuliert die ganze Fatalität von Helenas unfassbarer Schönheit, denn während sie den Kampf beklagt, beflügelt sie ihn. Dieses Motiv wird in der zweiten Mauerschauszene während der dritten Schlacht noch einmal pointiert aufgegriffen, in der Helena und Polixena auf den Zinnen stehen und auf die Kämpfenden schauen, von denen einige durch ihren Anblick abgelenkt und deshalb erschlagen werden. Mit dieser Ergänzung der Mauerschauszene akzentuiert Konrad die herausragende Schönheit beider Frauen und macht sie dezidiert zu einer gefährlichen Größe: *sî beide*

tâten schaden gnouc / des mâles mit ir bilde (TK V. 39274f.). Helena verkörpert die intrikate Verschränkung von Schönheit und Krieg und auch die Paris-Helena-Liebe ist eine höchst ambige Größe, die zwischen der Verkörperung absoluter Minne und ihrem Status als Movens des verheerenden Kriegsgeschehens changiert. Die Auratisierung von Schönheit und Minne als einer trotz ihrer fatalen Wirkungen positiven Macht hat Elisabeth Lienert als das Zentrum von Konrads poetischer Bearbeitung hervorgehoben:

Ausgerechnet das Positivste, Minne und Schönheit, führt das Verderben herbei. Dennoch verfällt Konrad weder in endlose Klagen noch in eine Abwertung seiner Welt und seiner Helden. Trotz Leid und Tod bleibt Schönheit der Quell der Freude, bleibt Minne die positive Existenzmacht schlechthin, bleibt die dem Untergang anheimgestellte Welt strahlend positiv. (Lienert 1988/89, S. 418f.)

Beate Kellner hebt dagegen die Dekonstruktion der vermeintlichen Idealität höfischer Minne hervor, die nicht über die Paris-Helena-Liebe allein, sondern durch deren Integration in die Reihe der verschiedenen, jeweils hochproblematischen Liebeskonstellationen erzeugt wird:

So wird über die Fülle der Liebespaare immer wieder illustriert, daß Minne auf bloßer Verblendung durch äußere Schönheit, nicht auf einem höfischen Ethos beruht. In der Revue der Minnepaare entwirft Konrad damit nicht Ideale der Vollkommenheit, sondern eine Galerie von Zerrbildern höfischer Liebe. [...] In summa zielt Konrad damit auf eine grundsätzliche Revision und Kritik an der höfischen Minne. (Kellner 2010, S. 106)

Schönheit wird als Mittel der Verblendung hervorgehoben, die fatale Wirkungen nach sich zieht. Dennoch erfolgt bei Konrad keine dezidierte Negativzeichnung Helenas. Das von ihr bewirkte unfassbare Verderben wird klar vor Augen gestellt, aber dieses resultiert aus einer alles übertreffenden Schönheit, deren auszeichnende Qualität trotz ihrer fatalen Wirkung in

Geltung bleibt (vgl. Müller 2018, S. 186f.). Die überbordende Ästhetisierung erzeugt eine besondere Spannung zwischen den Polen der idealisierten Schönheit Helenas und ihrer bemerkenswerten Liebespassion auf der einen Seite und deren destruktiver Wirkung auf der anderen Seite, wie sie bereits in den oben genannten einleitenden Versen des ›Trojanerkriegs‹ als Kern des poetischen Programms zum Ausdruck kommt. Dieses Nebeneinander von disparaten Wertungen bzw. Wirkungen bedingt eine Steigerung der der Figur durch die Stofftradition immanenten ambivalenten Sinnpotentiale.

2.3 Der Fortsetzer des ›Trojanerkriegs‹

Der ›Trojanerkrieg‹ ist unvollendet geblieben, die Darstellung reicht nur bis zu den Ereignissen der vierten Schlacht um Troia. Die Erzählung wurde aber durch einen anonymen Fortsetzer zu Ende geführt, der sich bei seiner im Vergleich zu Konrad sehr knappen Darstellung an den Berichten des Dares und vor allem des Dictys orientiert (vgl. Bauschke 2014, S. 140). Die erhaltenen Vollhandschriften überliefern den ›Trojanerkrieg‹ zusammen mit der ›Fortsetzung‹, was auf ein zusammenhängendes Rezeptionsinteresse der Gesamterzählung schließen lässt, wobei Lienert (1990, S. 396f.; ähnlich 1996, S. 332) davon ausgeht, dass diese Verbindung sekundär ist, denn die Prosaromane des 14. Jhs. greifen bei ihrer Darstellung nicht auf den anonymen Fortsetzer des ›Trojanerkrieg‹, sondern vor allem auf die ›Historia destructionis Troiae‹ des Guido de Columnis zurück. Abweichend von der Figurengestaltung Konrads unterzieht der Fortsetzer Helena einer deutlichen Umsemantisierung, indem er ihr die positiven Zuschreibungen und den Status einer wahrhaft Liebenden verweigert. Auch partizipiert er nicht an Konrads Darstellung der Paris-Helena-Liebe, indem er dieser ihre Exzeptionalität nimmt. Dies wird mit dem Tod des Paris greifbar: Während Benoît in gut 150 Versen von der intensiven Klage Helenas erzählt, deren aufrichtige tiefe Trauer sie in eine todesähnliche Ohnmacht fallen lässt,

handelt der Fortsetzer die Trauer Helenas in wenigen Versen ab (TK V. 45610–45615). Noch prekärer ist die Tatsache, dass der Leichnam des Paris dann ganz selbstverständlich an seine erste Frau Oenônê übersandt wird. Die Liebesverbindung mit der Nymphe Oenônê gehört zur umfangreich erzählten Jugendgeschichte des Paris, die Konrad zu großen Teilen auf Grundlage des ›Excidium Troiae‹ gestaltet hat,¹⁵ für die Oenônê-Handlung wurden außerdem Ovids ›Epistulae Heroidum‹ herangezogen. Im ›Trojanerkrieg‹ verliebt sich Oenônê in den jungen und berückend schönen Paris und ihre Liebe wird erwidert: *er wart ir man, si wart sîn wîp* (TK V. 728). Trotz der wechselseitigen Liebe befürchtet Oenônê schon bald, *daz ein ander wîp / in schiede von ir minne* (TK V. 755). Paris sucht ihre Zweifel durch einen in einen Baum geritzten Liebesschwur zu zerstreuen, nach dem eher das Wasser rückwärts den Berg hinauf fließe, als dass die Liebe der beiden geschieden würde (TK V. 784–795).¹⁶ Als ihm aber im Göttinnenstreit die Minne der schönen Helena in Aussicht gestellt wird, ist Oenônê nicht nur sofort vergessen, der von neuer Minne durchdrungene Paris mag auch gar nicht mehr an den Treueschwur denken:

Wan er vergaz dô sâ zehant,
daz im diu kläre OENÔNÊ
was liep vor allen wîben ê:
Si wart ûz sînem muote brâht,
er haete ungerne dô gedâht,
daz er geschriben haete,
wie daz wazzer draete
ze berge loufen sollte,
swenn er si lâzen wolte
und scheiden von ir minne,
si wart ûz sînem sinne
gestôzen bî der stunde
und HELENÁ ze grunde
dar in versigelt alzehant.
(TK V. 4378–4391)

Noch an einer weiteren Stelle taucht ihr Name im ›Trojanerkrieg‹ wieder auf, und zwar in der oben genannten Rede der Helena, als diese Paris die Treulosigkeit seiner ersten Frau gegenüber vorwirft und diesen Liebesverrat zu einem Negativexempel männlicher Untreue macht (TK V. 22144–22155).¹⁷ Obwohl Oenônê im ›Trojanerkrieg‹, der ganz auf die Auratisierung der Paris-Helena-Liebe zentriert ist, keine weitere Rolle spielt, bringt der Fortsetzer sie im Augenblick von Paris' Tod ganz selbstverständlich in die Handlung ein:

Nû was diu schoene OENÔNÊ,
die er ze friunde haete ê
in sîner jugent ze TROIE aldâ,
ê daz diu künigîn HELENÂ
mit im waer komen in daz lant,
der wart des heldes lîp gesant,
daz si in begraben hieze
und in geniezen lieze
der grôzen liebe, diu ie schein
mit liebe ganz under in zwein
in ir beider kintheit
(TK V. 45623–45633)

Oenônê und nicht Helena soll den Leichnam des Paris bestatten, begründet wird dies mit ihrer in der Jugend entstandenen Liebe, der mehr Legitimität zugesprochen wird als der späteren Bindung von Paris und Helena. Das Motiv hat der Fortsetzer Dictys entnommen, dessen Bericht zwar nichts von der Liebesgeschichte zwischen Paris und Oinone enthält, diese Verbindung aber voraussetzt, indem erzählt wird, dass der Leichnam des Paris zu seiner ersten Frau Oinone gebracht wird:

Interim Alexandri funus per †partem aliam portae† ad Oenonem, quae ei ante Helenae raptum nupserat, necessarii sui, uti sepeliretur, perferunt. Sed fertur Oenonem viso cadavere Alexandri adeo commotam, uti amissa mente obstupefieret ac paulatim per maerorem deficiente animo concenteret. Atque ita uno eodem funere cum Alexandro contegitur. (Dict. 4, 21)

Inzwischen trugen seine Verwandte Alexandros' Leichnam durch einen anderen Teil des Tores (?) zu Oinone, die mit ihm vor dem Raub der Helena verheiratet gewesen war, damit er beerdigt werde. Oinone soll vom Anblick seiner Leiche so stark erschüttert worden sein, dass sie besinnungslos erstarrte und allmählich, da ihr sie von Trauer überwältigt wurde, dahinsiechte. So bedeckte sie dann ein und dasselbe Grab zusammen mit Alexandros. (Brodersen 2019, S. 217)

Nach dem Anblick des Leichnams siecht Oinone dahin und wird daraufhin gemeinsam mit Paris bestattet. Der Fortsetzer übernimmt diese Motive und steigert sie erheblich, indem er zunächst Oenônês Trauer weit umfangreicher und eindringlicher schildert als die der Helena. Wiederholt wird ihre große Treue hervorgehoben, *diu werde unwandelbaere* (TK V. 45646) verzeiht Paris das ihr zugefügte Leid, ihr Herz ist nur noch erfüllt von *wîplicher triuwe* (TK V. 45657). Der Status der Helena-Liebe wird endgültig suspendiert, als der Erzähler den wechselseitigen Liebestod Oenônês in deutlicher Rekurrenz auf Gottfrieds ›Tristan‹ bzw. auf die Fortsetzungen Ulrichs von Türheim und Heinrichs von Freiberg gestaltet:

Dirre seneliche gedanc
sô sêre ir senendez herze twanc,
daz si dekeiner fröuden pflac
und ofte unversunnen lac
in jâmerlicher riuwe.
ir senendes herzen triuwe
fuocte ir sô leitlich ungemach,
daz der jâmer ir zerbrach
und ouch des leides smerze
ir senelichez herze,
daz si lac bî ir friunde tôt.
(TK V. 45659–45669)

Bei beiden Fortsetzern stirbt Isolde an der Bahre des toten Tristan an gebrochenem Herzen, woraufhin Marke die Särge der Liebenden in einem Kloster nebeneinander beisetzen lässt und die Gräber mit einer Weinrebe

und einem Rosenstock bepflanzt, die miteinander verwachsen (Ulrich V. 3396–3613¹⁸; Heinrich V. 6602–6841¹⁹).²⁰

Die Tristan-Analogie wird fortgeführt, indem Oenônê und Paris nach dem gemeinsamen Begräbnis zum ideellen Referenzpunkt für Menschen werden, die ebenfalls Liebesleid tragen:

die lieben wurden beide sâ
begraben mit ein ander,
PÂRIS ALEXANDER
und diu getriuwe OENÔNÊ.
von jâmer wart vil liuten wê,
die dise fröuden armen
muosten sêre erbarmen
durch menschliche erbarmkeit.
ir swaere fuoete mangem leit,
der ouch in dem herzen sîn
von minnen duldeten senenden pîn
von herzenlieber kreftē
(TK V. 45672–45683).

Damit wird das Programm des ›Tristan‹-Prologs anzitiert, wo die Treue und das erlittene Liebesleid der Protagonisten in eine identitätsstiftende Memorialfunktion überführt werden (›Tristan‹ V. 211–240).²¹

Gottfrieds Liebeskonzeption ist bereits durch Konrads Bearbeitung präsent, wobei er diese als Referenzpunkt für die Paris-Helena-Liebe gesetzt hat. Als Paris im Göttinnenstreit entscheiden soll, lauscht er den Streitreden der Göttinnen, die jeweils die von ihnen verkörperten bzw. als ›Preisgeld‹ ausgelobten Tugenden anpreisen. Die Rede der Venus wird dabei zu einer emphatischen Auratisierung der Macht der Minne gestaltet, die mit der topischen Liebe-Leid-Dichotomie und mit der *triuwe* als Kardinaltugend verknüpft ist, womit diese Werte als Bezugspunkt der Protagonistenliebe in Geltung gebracht werden (TK V. 2791–2805). Auch Helenas oben genannte Klagerede rekurriert auf die topische Liebe-Leid-Dichotomie, die durch Gottfried in der literarischen Tradition des Sprechens über

Liebe präsent ist. Der Fortsetzer behält den Bezug zu der an Gottfried orientierten Liebeskonzeption also einerseits bei, aber anders als Konrad macht er Oenônê zur neuen Referenzfigur, während die Bedeutung Helenas als Liebende nivelliert wird.

Im Folgenden überführt der Fortsetzer die Beschreibung der Memorialfunktion von Oenônê und Paris in einen Minneexkurs, in dem er die richtige, mit *rehten sinnen* (TK V. 45701) gelebte Minne lobt und vor unvernünftiger Minne warnt, die ins Unglück führt. Diese Minnedidaxe entspricht nun eigentlich nicht Gottfrieds Liebessemantiken, denn passionierte Liebe, gemeint ist hier diejenige zwischen Paris und Helena, wird jetzt problematisiert. Damit rekurriert der Fortsetzer auf eine Lesart der Paris-Helena-Liebe als *malum exemplum* für die destruktive Kraft unmäßiger Liebe, die in den später entstehenden Prosaauflösungen des Troiastoffes zu einem dominanten Muster wird. Dies ist z. B. der Fall in der zwischen 1272 und 1287 im Auftrag des Erzbischofs von Salerno entstandenen ›*Historia destructionis Troiae*‹ des sizilianischen Juristen Guido delle Colonne / Guido de Columnis, der vorgibt, sich bei seinem als Geschichtswerk verstandenen Werk vorrangig auf die Kriegstagebücher des Dares und Dictys zu stützen, tatsächlich aber eine lateinische Prosaparaphrase von Benoîts ›*Roman de Troie*‹ anfertigt, dessen Erzählsubstanz und -struktur Guido weitgehend übernimmt.²² Guido behält die Liebeshandlungen aus der französischen Vorlage bei, diese werden aber erheblich gekürzt und erhalten einen moralisierenden Impetus. Anders als in den höfischen Romanen wird Minne nicht mehr als Bestandteil eines courtoisen Lebensmodells verhandelt oder wie bei Konrad in ihrer immanenten Fatalität ästhetisiert, sondern zum Gegenstand moralisierender Aussagen über die fatalen Konsequenzen von Untreue und fehlender Bescheidenheit gemacht (vgl. Meisch 1994, S. 14f.). An dieses Muster schließt der Fortsetzer Konrads an, bei ihm ist es aber nicht nur die fehlende *mâze* des liebenden Paris, sondern auch dessen Unvernunft, Helena rechtzeitig

an den gehörnten Ehemann zurückzugeben, was seinen Tod und zugleich den Untergang des troianischen Kollektivs besiegelt (TK V. 45733–45754).

Aber nicht nur die Dignität der Paris-Helena-Liebe wird reduziert, auch Helena selber erfährt eine erhebliche Umakzentuierung. Diese kommt an späterer Stelle zur Geltung, als Helena nach dem Tod des Paris und dem Fall Troias die Versöhnung mit Menelaos sucht, um den Verlust ihrer königlichen Würde zu vermeiden. Zwar ist diese Agitation auch durch Angst geprägt, und diese ist berechtigt, denn wie schon in den antiken Literarisierungen wird auf griechischer Seite nach der Einnahme Troias Helenas Tod gefordert. Aber das laszive Versprechen unbedingter Liebesfreude, das Helena durch Antenor an Menelaos ausrichten lässt, impliziert auch eine große Bereitwilligkeit zur Wiedervereinigung, die in den antiken Literarisierungen so nicht fassbar ist:

si wollte in mit lieplicher kraft
erzeigen sô mit friuntschaft
sîner grôzen swaere,
daz er ir iemer waere
mit triuwen holt, als er was ê
(TK V. 46987–46991)

Mehr noch beteuert sie vehement ihre Unschuld an der von Venus gefügten *missetât* mit Paris und verspricht, dass sie ihm die Versöhnung mit unverbrüchlicher Liebe und Treue vergelten würde (TK V. 46996–47012). Helena strebt nichts anderes an als eine Restitution der Verhältnisse vor der Entführung durch Paris, und dies gelingt, denn in Menelaos erwacht die alte Liebe zu Helena, die seinen Zorn schwinden lässt:

alsô daz im daz herze sîn
enbrante ir minnen sunnen schîn
sô sêre, daz er gar vergaz,
ob si gediende sînen haz,
und durch ir liebe kraft der zorn
wart von im gar gên ir verkorn.
(TK V. 47073–47078)

In einer Überzeichnung der bei Dictys vorgeprägten Erzählung wird Helena am Ende zur Freude der Griechen ›heimgeführt‹, sie wird ehrenvoll und mit Freude empfangen und es erfolgt die Wiedervereinigung mit Menelaos und der gemeinsamen Tochter Hermiona.

3 Fazit

Es ist offenkundig, dass der Fortsetzer die bei Konrad angelegte Figurenkonzeption der Helena nicht fortführt. Stellt dies eine Vereindeutigung im eigentlichen Sinne dar? Zu fragen ist in diesem Zusammenhang allerdings, ob eine Fortsetzung überhaupt eine Vereindeutigung einer Figur des Bezugstextes gestalten kann – das Figurenprofil von Konrads Helena wird durch den Fortsetzer nicht überschrieben, sondern seine Helena tritt neben die des ›Trojanerkriegs‹, so dass hier zwei divergierende Figurenkonzeptionen nebeneinanderstehen, die zusammen eher Polyphonie denn Eindeutigkeit erzeugen. Dessen ungeachtet sind in der ›Fortsetzung‹ insofern Vereindeutigungen wirksam, als der Fortsetzer ein Figurenkonzept zu entwerfen sucht, das sich an den negativen Aspekten der ambivalenten Figurentradition orientiert. Seine Helena wird als eine wankelmütige und treulose Frau vor Augen gestellt, die an die *triuwe* der Oenônê nicht heranreicht.

Eine versuchte Vereindeutigung ist auch mit der Restitution der Verhältnisse fassbar, die der Fortsetzer vornimmt: Paris wird über den Liebestod und das gemeinsame Begräbnis mit seiner ersten Liebe Oenônê verbunden, weiterhin wird die Ehebindung von Helena und Menelaos wiederhergestellt. Der Fortsetzer, so scheint es, räumt im Mythos auf, indem er die Paarbeziehungen auf Anfang setzt und damit das Chaos einer fatalen Liebespassion zu überschreiben sucht.

Signifikanter als diese inhaltlichen Umakzentuierungen ist aber die Tatsache, dass der Fortsetzer die hyperbolische Ästhetisierung, die Helena bei Konrad erfahren hat, nicht aufgegriffen hat; das Forterzählen des Stoffes

bedingt keine Fortführung der bei Konrad angelegten Sinndimensionen. Der Fortsetzer greift autonom auf die antike Stofftradition zurück, und auch die intertextuellen Referenzen zu Gottfrieds ›Tristan‹ gestaltet er in ganz anderer Weise als Konrad, indem er über das intertextuelle Zitat ein auf Treue und Leidensbereitschaft basierendes Liebesideal aufruft, das an einer anderen weiblichen Referenzfigur festgemacht wird, die dann als Kontrastfolie Konrads Profilierung der Helena-Figur konterkariert. In der ›Fortsetzung‹ wird damit ein dreifacher Rückgriff auf Prätexte fassbar: Zunächst bezieht sich die ›Fortsetzung‹ als Anschlussstext auf den ›Trojanerkrieg‹, dessen Handlung er – in eigener Pointierung – zu Ende führt. Daneben tritt der Bezug auf die antike Stoff- und Texttradition, die auf eigene Weise aktualisiert wird, indem er die negativen Züge der Helena-Tradition akzentuiert. Zum dritten ist Gottfrieds ›Tristan‹ als intertextuelle Bezugsgröße präsent, dessen programmatische Liebeskonzeption ganz anders in Geltung gebracht wird als bei Konrad. Aus dieser Verwobenheit verschiedener textueller Bezugsgrößen, die der Fortsetzer jeweils spezifisch aktualisiert, entsteht ein neues Changieren zwischen Eindeutigkeit und Mehrdeutigkeit. Mit dem eigenständigen Rückgriff auf die Stofftradition und vor allem mit der moralisierenden Rezeption der Gottfriedschen Liebeskonzeption zeigt der Fortsetzer ein eigenes Profil, mit dem er sich von Konrad abgrenzt. Dabei muss seine Form der intertextuellen Referenz nicht als eine Verschlechterung gegenüber Konrad gewertet werden, denn der Fortsetzer geht sehr versiert mit Gottfrieds ›Tristan‹ um, indem er die Liebe-Leid-Dichotomie als ein uneingeschränkt positives Ideal hervorhebt, das bei Oenônê in Handlung überführt wird, ohne durch negative bzw. ambivalente Züge konterkariert zu werden.

Mit der vergleichsweise ausführlichen Erzählung von Oenônês Treue und dem moralisierenden Liebesexkurs soll, so scheint es, die alles überstrahlende Signifikanz, die Helena bei Konrad erhalten hat, überschrieben werden. Dies ist vielleicht weniger eine Vereindeutigung denn ein programmatischer Gegenentwurf, der das Erzählen von passionierter Liebe durch

die Negativdidaxe in eine Sinnstiftung zu überführen sucht, die in Konrads Roman nicht angelegt war. Insofern ist der Fortsetzer weniger ein Vereindeutiger denn ein Entschärfer, der das prekäre Potential der Paris-Helena-Liebe und auch der Liebeskonzeption Gottfrieds moralisierend zu zähmen sucht.

Anmerkungen

- 1 Zu den verschiedenen Konzeptionen der göttlichen Abkunft Helenas und den Helenakulten siehe Edmunds 2007.
- 2 Der Ambivalenz-Begriff hat weitreichende Überschneidungen mit dem der Ambiguität, wobei letzterer in der germanistischen Mediävistik spätestens seit dem einschlägigen Sammelband von Auge/Witthöft 2016 als der etabliertere Begriff gelten muss. Der sich aus der rhetorischen Tradition herleitende Ambiguitäts-Begriff wird hier nicht nur als Ausdruck für die Mehrdeutigkeit von Texten bzw. Textteilen gebraucht, sondern in Anlehnung an die etablierte Definition von Bauer (2011, S. 27) als ein übergreifendes kulturelles Phänomen verstanden, das sich durch die Gleichzeitigkeit konkurrierender (Be)Deutungen und gegenläufiger Diskurse kennzeichnet. Der Begriff Ambivalenz dagegen ist vor allem in der Psychologie/Psychoanalyse fundiert und stellt damit zunächst kein primär text-analytisches Konzept dar, sondern beschreibt Widersprüche in Haltung und Verhalten einer Person. Vor diesem Hintergrund hat sich verschiedentlich eine Applikation des Ambivalenz-Begriffs auf literarische Figuren etabliert, die wie die der Helena durch ein spannungsvolles Nebeneinander von widersprüchlichen Zuschreibungen geprägt sind und die zugleich positiv wie auch negativ bewertet werden können.
- 3 Für einen Überblick über das Helena-Bild in der griechischen Literatur siehe beispielhaft Schmid 1982; Blondell 2013.
- 4 In den ›Epistulae Heroidum‹ wird Helena durch die Nymphe Oenone wegen ihrer Untreue und Schamlosigkeit geschmäht. Paris klagt Helena in seinem Brief an, weil sie ihn an der abendlichen Festtafel in Sparta mit ihrer Koketterie quält, während sie Menelaos küsst; weiterhin konstatiert er, dass ihre berückende Schönheit einer sittlichen Lebensführung grundsätzlich entgegen steht (Ov. epist. 5 und 16).
- 5 Hierfür wird vor allem die zornige Rede des Aeneas als Beleg genannt, in der er Helena als von beiden Seiten gehasste Verursacherin des Krieges beschreibt (vgl.

Harder 1998, Sp. 279). Diese aus einer Figurenperspektive präsentierte Negativzeichnung wird aber in Teilen relativiert, indem Aeneas auch berichtet, von Venus daran erinnert worden zu sein, dass nicht Helena, sondern die Unnachgiebigkeit der Götter der eigentliche Kriegsgrund seien (Verg. Aen. 2, 567–603 nach Binder 2005).

- 6 Beiden Kriegsberichten sind Vorreden vorangestellt, in denen die Verfasser jeweils die Findegeschichten der griechischen Texte erzählen, die sie dann ins Lateinische übertragen haben wollen. Die griechische Vorlage für den Dictys-Text ist nur fragmenthaft erhalten, im Falle des Dares ist die Existenz einer solchen zweifelhaft, sein Werk scheint eher eine Reaktion auf Dictys zu sein, dem die troianische Perspektive gegenüber gestellt werden sollte. Vgl. Merkle 1990, S. 521; Brodersen 2019, S. 13 und S. 16.
- 7 Für die Entstehung des griechischen Prätextes gibt es eine Frühdatierung im Jahr 66 n. Chr. (vgl. Eisenhut 1983, S. 22f.) sowie eine Spätdatierung im 2. Jh. n. Chr. (vgl. Malatrait 2011, S. 20), der lateinische Text wird zwischen dem späten 2. und dem 4. Jh. n. Chr. datiert (vgl. Merkle 1990, S. 504f.).
- 8 Zitate aus und Referenzen auf den ›Roman de Troie‹ nach der Textausgabe Constans 1904/12.
- 9 Zu Konrads weiteren Quellen vgl. Cormeau 1979, S. 305; Lienert 1996, S. 34, S. 193.
- 10 Alle Verweise und Zitate nach der Textausgabe Thoelen/Häberlein 2015.
- 11 Werbungsbrief wie auch Widerrede rekurren dabei auf Empfehlungen aus Ovids ›Ars amatoria‹. Vgl. Heinze 2016, S. 272.
- 12 So etwa in der umfangreichen und rhetorisch anspruchsvollen Klagerede Heleneas in der sogenannten ›Mauerschauszene‹, auf die an späterer Stelle noch eingegangen wird.
- 13 ›Im Zwischenraum des Zweifels: Dimensionen des Mehrdeutigen in Abwägungsprozessen der höfischen Epik/Ethik«. Keynotevortrag beim 27. Deutschen Germanistentag 2022 ›Mehrdeutigkeiten‹, 26.09.2022 Universität Paderborn.
- 14 Vgl. auch mit Rekurs auf Matthäus von Vendôme Masse 2006, S. 267.
- 15 Vgl. Lienert 1996, S. 198. Die älteste Handschrift der lateinische Prosadichtung stammt aus dem 9. Jh., wobei davon ausgegangen wird, dass es sich um die Übertragung eines antiken/spätantiken Textes handelt. Das ›Excidium Troiae‹ greift auf zahlreiche antike Texte zurück, von denen viele für einen frühmittelalterlichen Bearbeiter nicht mehr zugänglich gewesen sein dürften. Zusammen mit den sprachlichen Befunden ergibt sich daraus eine große Wahrscheinlichkeit für eine deutlich frühere Entstehung, die vorsichtig zwischen dem 4. und 6. Jh. terminiert wird. Vgl. Atwood 1944, S. xi–xx.

- 16 Das Motiv des Baumtattoos mit dem Treueschwur, der das Motiv des rückwärts fließenden Wassers nutzt, findet sich bereits im Brief Oenones an Paris in Ovids ›Heroiden‹: *cum Paris Oenone poterit spirare relicta, / ad fontem Xanthi versa recurret aqua* (Ov. epist. 5, V. 29f.).
- 17 Haferland 2015 verweist auf die Bedeutung des Liebesbetrugs als zentrales Thema und wichtiges Movens des Kriegsgeschehens im ›Trojanerkrieg‹. Anhand der Paarkonstellationen Paris-Oenônê, Jason-Medea, Achill-Deidamie und Hercules-Dianira wird die Untreue von Männern immer wieder in das komplexe Kausalitätsgefüge des Krieges eingeflochten.
- 18 Referenzen nach der Textausgabe Spiewok 1989.
- 19 Referenzen nach der Textausgabe Buschinger 1993.
- 20 Tristan wird in den Fortsetzungen jeweils im Kampf durch einen vergifteten Pfeil tödlich verwundet und lässt daraufhin nach seiner, der blonden, Isolde schicken, die ihn als Personifikation des Motivs der Liebe als Ärztin bzw. Heilerin als einzige heilen könnte. Dies wird vereitelt von der mit Tristan verheirateten, aber dennoch verschmähten Isolde Weißhand, die ihm die Ankunft der blonden Isolde verheimlicht, woraufhin der enttäuschte Tristan verstirbt. Das Motiv der vereitelten Heilung dürfte auf Thomas von Britannien zurückgehen, dessen von Gottfried als präferierte Vorlage genannte fragmentarisch überlieferter ›Tristan‹ die Isolde Weißhand-Episode wie auch den Tod Tristans in ähnlicher Form erzählt. Es ist verlockend, das Motiv der vereitelten Heilung im Tristan-Stoff ebenfalls in eine Tradition mit der antiken Oenone-Erzählung zu stellen: In einigen Texten, so z. B. bei Pseudo-Apollodor (›Bibliotheca‹ 3, 154), stirbt Paris nicht umgehend im Kampf, sondern wird wie Tristan durch einen Pfeil verwundet, woraufhin die ehemalige Geliebte Oenone, die die einzige ist, die Paris Heilung bringen kann, ihm dieselbe entgegen ihrem früheren Versprechen zunächst aus Zorn über seine Untreue verweigert. Sie ändert dann ihre Meinung, gelangt aber zu spät zu Paris und tötet sich daraufhin aus Reue selbst (vgl. Montanari/Heinze 1996). Ähnlich bei Parthenios (›Narrationes Amatoriae‹, 4), der außerdem das Motiv der verspäteten Botschaft einbaut, indem Paris zunächst die Nachricht der verweigerten Heilung erreicht, bevor die reuige Oenone mit ihren Arzneien zu ihm gelangt (vgl. Fornaro/Heinze 2000). Dieses Erzählmotiv könnte in einer Umbesetzung bzw. Aufteilung auf die zwei Isolden adaptiert worden sein, allerdings ist die Erzählung der verweigerten Heilung Paris' durch Oenoe nur in der griechischen Tradition belegt; es sind meines Wissens keine lateinischen Texte bekannt, die eine Rezeption des Motivs in der mittelalterlichen Literatur plausibilisieren würden, so dass die Erzählung von Oenônês Verweigerung der der Heilung als Vorbild wohl nicht in Frage kommt.

- 21 Referenzen auf Gottfrieds ›Tristan‹ nach der Textausgabe Krohn 2010.
- 22 Zumindest den Text von Dictys scheint Guido gar nicht gekannt zu haben. Dafür ergänzt er die Darstellung um einige Elemente aus anderen Quellen, unter anderem aus Ovids ›Metamorphosen‹ und den ›Epistulae Heroidum‹ (vgl. Beck 2015, S. 33; Eisenhut 1983, S. 5). Guido markiert damit den Ausgangspunkt einer neuen Form der Troiaerzählung, die die geschichtliche Komponente des Stoffes betont und diesen zu einem Exempel, zu einer »Morallehre *ex negativo*« umformt (Meisch 1994, S. 227).

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Le Roman de Troie par Benoît de Saint-Maure. Publié d'après tous les manuscrits connu par Léopold Constans, Paris 1904–1912.
- Diktys/Dares: Krieg um Troja. Lateinisch-deutsch, herausgegeben und übersetzt von Kai Brodersen, Berlin/Boston 2019.
- Excidium Troiae, ed. by E. Bagby Atwood and Virgil K. Whitaker, Cambridge 1944 (Medieval Academy Books).
- Gottfried von Straßburg: Das Tristan-Epos Gottfrieds von Strassburg. Mit der Fortsetzung des Ulrich von Türheim. Nach der Heidelberger Handschrift Cod. Pal. Germ. 360, hrsg. von Wolfgang Spiewok, Berlin 1989.
- Gottfried von Straßburg: Tristan. Nach dem Text von Friedrich Ranke neu hrsg., ins Neuhochdt. übers., mit einem Stellenkommentar und einem Nachw. von Rüdiger Krohn, Stuttgart 2010.
- Heinrich von Freiberg: Tristan und Isolde (Fortsetzung des Tristan-Romans Gottfrieds von Straßburg). Heinrich von Freiberg. Originaltext (nach der Florenzer Handschrift ms. B. R. 226) von Danielle Buschinger. Versübersetzung von Wolfgang Spiewok, Greifswald 1993.
- Konrad von Würzburg: ›Trojanerkrieg‹ und die anonym überlieferte Fortsetzung. Kritische Ausgabe von Heinz Thoelen und Bianca Häberlein, Wiesbaden 2015 (Wissensliteratur im Mittelalter 51).
- Ovid: Briefe von Heroinen. Lateinisch und deutsch, eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Theodor Heinze, Darmstadt 2016.
- Virgil: Aeneis. Lateinisch/Deutsch. Übers. und hrsg. von Edith und Gerhard Binder, Stuttgart 2005.

Sekundärliteratur

- Auge, Oliver/Witthöft, Christiane: Ambiguität im Mittelalter. Formen zeitgenössischer Reflexion und interdisziplinärer Rezeption, Berlin/Boston 2016 (TMP 30).
- Bauer, Thomas: Die Kultur der Ambiguität. Eine andere Geschichte des Islams, Berlin 2011.
- Bauschke, Ricarda: Trojaromane, in: Claassens, Geert Henricus Marie [u. a.] (Hrsg.): Historische und Religiöse Erzählungen, Berlin 2014 (GLMF 4), S. 117–174.
- Beck, Gertrud: Trojasummen. Das ›Elsässische Trojabuch‹ und die gedruckten Trojakompilationen, Wiesbaden 2015 (Wissensliteratur im Mittelalter 49).
- Bleicher, Thomas: Homer in der deutschen Literatur: (1450–1740). Zur Rezeption der Antike und zur Poetologie der Neuzeit, Stuttgart 1972.
- Blondell, Ruby: Helen of Troy. Beauty, Myth, Devastation, Oxford 2013.
- Bode, Christoph: Art. Ambiguität, in: ³RLW, Bd. 1 (2007), S. 67–70.
- Brunner, Horst (Hrsg.): Die deutsche Trojaliteratur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Materialien und Untersuchungen, Wiesbaden 1990 (Wissensliteratur im Mittelalter 3).
- Cormeau, Christoph (1979): Quellenkompendium oder Erählkonzept? Eine Skizze zu Konrads von Würzburg ›Trojanerkrieg‹, in: Grubmüller, Klaus [u. a.] (Hrsg.): Befund und Deutung. Zum Verhältnis von Empirie und Interpretation in Sprach- und Literaturwissenschaft. Festschrift Hans Fromm, Tübingen 1979, S. 303–319.
- Edmunds, Lowell: Helen's divine origins, in: Electronic Antiquity 10.2 (2007), S. 1–45 ([online](#)).
- Eisenhut, Werner: Spätantike Troja-Erzählungen—mit einem Ausblick auf die mittelalterliche Troja-Literatur, in: Mittellateinisches Jahrbuch 18 (1983), S. 1–28.
- Fornaro, Sotera/Heinze, Theodor: Parthenios [1], in: NP, Bd. 9 (2000), Sp. 362–364.
- Geisau, Hans von: Art. Helene, in: Der kleine Pauly, Bd. 2 (1979), Sp. 989–991.
- Harder, Ruth Elisabeth: Art. Helene, in: NP, Bd. 5 (1998), Sp. 278–280.
- Haferland, Harald: Die Kontingenz der Innenwelt. Liebesbetrug in Konrads von Würzburg ›Trojanerkrieg‹, in: Meyer, Matthias/Sager, Alexander (Hrsg.): Verstellung und Betrug im Mittelalter und in der mittelalterlichen Literatur, Göttingen 2015 (Aventiuren 7), S. 53–73.
- Herberichs, Cornelia: Poetik und Geschichte: das ›Liet von Troye‹ Herborts von Fritslar, Würzburg 2010.
- Homeyer, Helena: Die spartanische Helena und der Trojanische Krieg. Wandlungen und Wanderungen eines Sagenkreises vom Altertum bis zur Gegenwart, Wiesbaden 1977 (Palingenesia 12).

- Kellner, Beate: Konrads von Würzburg ›Trojanerkrieg‹. Kontinuitäten und Diskontinuitäten zwischen Antike und Mittelalter, in: *Poetica* 42/1/2 (2010), S. 81–116.
- Köbele, Susanne: Mythos und Metapher. Die Kunst der Anspielung in Gottfrieds ›Tristan‹, in: Friedrich, Udo/Quast, Bruno (Hrsg.): *Präsenz des Mythos. Konfigurationen einer Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Berlin 2004 (TMP 2), S. 219–246.
- Kullmann, Wolfgang: Einige Bemerkungen zum Homerbild des Mittelalters, in: Borgolte, Michael/Spilling, Herrad (Hrsg.): *Litterae medii aevi*. Festschrift für Johanne Autenrieth zu ihrem 65. Geburtstag, Sigmaringen 1988, S. 1–15.
- Lienert, Elisabeth: Helena – thematisches Zentrum von Konrads von Würzburg ›Trojanerkrieg‹, in: *JOWG* 5 (1988/89), S. 409–420.
- Lienert, Elisabeth: Die Überlieferung von Konrads von Würzburg ›Trojanerkrieg‹, in: Brunner 1990, S. 325–406.
- Lienert, Elisabeth: *Geschichte und Erzählen. Studien zu Konrads von Würzburg ›Trojanerkrieg‹*, Wiesbaden 1996.
- Malatrait, Solveig: »Si fier tornier«: Benoit's ›Roman de Troie‹ und die höfische Kultur des 12. Jahrhunderts, Hamburg 2011.
- Masse, Marie-Sophie: Verhüllungen und Enthüllungen. Zu Rede und *descriptio* im ›Eneasroman‹, in: *Euphorion* 100/3 (2006), S. 267–290.
- Meisch, Rainer: Troja und die Reichsstadt Nördlingen. Studien zum Buch von Troja (1390/92) des Hans Mair, Würzburg 1994 (Wissensliteratur im Mittelalter: Schriften des Sonderforschungsbereiches 226 Würzburg/Eichstätt 18).
- Merkle, Stefan: *Troiani belli verior textus*. Die Trojaberichte des Dictys und Dares, in: Brunner 1990, S. 491–522.
- Montanari, Franco/Heinze, Theodor: Apollodoros [7], in: *NP*, Bd. 1 (1996), Sp. 857–860.
- 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/Witthöft* 2016, S. 113–156.
- Müller, Jan-Dirk: Überwindern – überwildern. Zur Ästhetik Konrads von Würzburg, in: *PBB* 140 (2018), S. 172–193.
- Pastré, Jean-Marc: Typologie und Ästhetik. Das Porträt der Helena im ›Trojanerkrieg‹ Konrads von Würzburg, in: *JOWG* 5 (1988/89), S. 397–408.
- Schmid, G. B.: Die Beurteilung der Helena in der frühgriechischen Literatur, *Freiburg i. Br.* 1982.
- Schmitz, Silvia: Die Poetik der Adaptation. Literarische »inventio« im ›Eneas‹ Heinrichs von Veldeke, Tübingen 2007.

- Schöning, Udo: Thebenroman – Eneasroman – Trojaroman. Studien zur Rezeption der Antike in der französischen Literatur des 12. Jahrhunderts, Tübingen 1991.
- Siebel-Achenbach, Margot: Die Darstellung der Troerinnen in den Trojaromanen Benoîts des Saint-Maure und Herborts von Fritzlar: Ein Vergleich, Toronto 1997.
- Snell, Bruno: Was die alten von der schönen Helena dachten, in: Hüppauf, Bernd/Sternberger, Dolf (Hrsg.): Über Literatur und Geschichte. Festschrift für Gerhard Storz, Frankfurt a. M. 1973, S. 5–22.
- Worstbrock, Franz Josef: Zur Tradition des Troiastoffes und seiner Gestaltung bei Herbort von Fritzlar, in: ZfdA 92/4 (1963), S. 248–274.

Anschrift der Autorin:

JProf. Dr. Margit Dahm
Christian Albrechts-Universität Kiel
Germanistisches Seminar
Leibnizstraße 8
24118 Kiel
E-Mail: dahm@germsem.uni-kiel.de