

ISSN 2568-9967

B III E

THEMENHEFT

15

Anja Becker

Albrecht Hausmann (Hrsg.)

BIBELEPIK

WWW.ERZAEHLFORSCHUNG.DE



THEMENHEFT 15

Anja Becker / Albrecht Hausmann (Hrsg.)

Bibelepik

Mediävistische Perspektiven auf eine europäische Erzähltradition

Publiziert im Mai 2023.

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

<http://www.erzaehlforschung.de> – Kontakt: herausgeber@erzaehlforschung.de
ISSN 2568-9967

Zitiervorschlag für dieses Themenheft:

Becker, Anja/Hausmann, Albrecht (Hrsg.): Bibelepik. Mediävistische Perspektiven auf eine europäische Erzähltradition, Oldenburg 2023 (BmE Themenheft 15) (online).

Das Titelbild zeigt Jesu Einzug in Jerusalem und stammt aus dem Codex V von Otfrids von Weißenburg ›Evangelienbuch‹ (9. Jahrhundert; Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2687, fol. 112r, [Link](#)).

Das Themenheft dokumentiert die Ergebnisse der Tagung ›Bibelepik. Narratologische Perspektiven auf eine europäische Tradition‹, die vom 14.–16. Februar 2022 online über Zoom stattfand. Wir danken dem Niedersächsischen Ministerium für Wissenschaft und Kultur für die Förderung der Tagung und der Publikation durch Mittel des Programms ›PRO*Niedersachsen‹.

Inhaltsverzeichnis

Anja Becker/Albrecht Hausmann

Biblepik. Perspektiven für die historische Erzählforschung 1

Thomas Kuhn-Treichel

Erzähler, Figuren und Gott. Die ›Alethia‹ des Claudius Marius Victorius
als Beispiel für Nutzen und Grenzen narratologischer Kategorien 25

Lilli Hölzlhammer

Theodoros Prodromos' ›Tetrasticha‹. Biblische Handlung als
dichte Beschreibung 45

Margriet Hoogvliet

Et en sainte escripture ice lisant trovon: Readers and Reading Practices of
the ›Bible‹ in Romance (c.1150) by Herman de Valenciennes 81

Hans Kienhorst

»Eine Geschichte von bleibendem Wert, für Mutter und Kind«: Die
mittelniederländische Verserzählung ›Van den levne ons heren‹ nach
der Utrechter Handschrift 1329 109

Anja Becker

Avas Jesus. Zur Figur des Heilands im ›Leben Jesu‹ der ersten
deutschen Dichterin 129

Astrid Lembke

Blutdurst und Selbstbewusstsein in der altjiddischen Biblepik. Zur
Bearbeitung der Bücher Samuel im frühneuzeitlichen ›Shmuel-bukh‹ 163

Anja Becker / Albrecht Hausmann

Bibelepik

Perspektiven für die historische Erzählforschung

Bibelepik ist eine seit der Spätantike bis weit in die Neuzeit hinein verbreitete Erzähltradition, deren Bedeutung für die europäische Literatur nicht unterschätzt werden sollte. In bibelepischen Dichtungen werden einzelne Geschichten bzw. ganze Bücher der Bibel oder sogar das komplette Alte und/oder Neue Testament in spezifischer Weise nacherzählt: Indem die spätantiken Gattungsbegründer (u. a. Juvencus, Sedulius) biblische Stoffe in die bewunderte Form des vergilschen Hexameterrepos bringen, überformen sie die als schlicht empfundene Sprache der Bibel mit dem Anspruch formaler und rhetorischer Stilisierung. Die als Evangelienharmonien angelegten bibelepischen Dichtungen stellen sich zudem der narrativen Herausforderung, aus den vier Evangelien eine einzige umfassende und in sich konsistente Erzählung vom Leben Jesu zu entwerfen, wobei sich einige Vertreter dieser ›Untergattung‹ sehr eng (auch sprachlich) am Prätext orientieren. Seit dem frühen Mittelalter entstehen dann in allen europäischen Volkssprachen Paraphrasen biblischer Erzählungen in Stab- oder Endreimversen, die eine deutlich größere Freiheit in der Nacherzählung der heiligen Stoffe wie auch eine erstaunliche Offenheit für die Integration apokrypher und legendarischer Geschichten aufweisen. Die Art und Weise des Erzählens wird dabei im Mittelalter und in der (frühen) Neuzeit nicht nur von den Vorbildern Bibel und (antikes) Epos geprägt, sondern ebenfalls von zeitgenössischen Gattungen wie der Heldenepik, dem höfischen Roman, der Chronistik, der Lehrdichtung und dem geistlichen Spiel.

Biblepisches Erzählen zeichnet sich folglich durch Hybridität aus. Diese Hybridität, so die Leitthese des Themenheftes, macht die Biblepik zu einem besonders produktiven Gegenstand für Untersuchungen zu vor-modernen Erzähl- und Rezeptionsweisen sowie für Fragestellungen der historischen Narratologie. Zugleich handelt es sich um eine epische Tradition, die die europäische Literatur von der Spätantike bis in die Moderne hinein geprägt hat und damit Möglichkeiten sowohl für interdisziplinäre als auch epochenübergreifende Fragestellungen eröffnet. Entsprechend versammelt das Themenheft Beiträge aus Byzantinistik, Klassischer Philologie, Älteren deutschen Literaturwissenschaft, Romanistik, Niederlandistik und Jiddistischer Literaturwissenschaft. Wir hoffen, dass das Themenheft, das diese Erzähltradition vorwiegend aus mediävistischer Perspektive analysiert, ein interdisziplinäres Gespräch über die europäische Biblepik initiiert, das bislang noch völlig fehlt und das Grundlage für weiterführende Projekte werden könnte. Das vorliegende BmE Themenheft dokumentiert die Ergebnisse der Tagung ›Biblepik. Narratologische Perspektiven auf eine europäische Tradition‹, die vom 14.–16. Februar 2022 online über Zoom stattfand. Wir danken dem Niedersächsischen Ministerium für Wissenschaft und Kultur für die Förderung der Tagung und der Publikation durch Mittel des Programms ›PRO*Niedersachsen‹.

1. Forschungsüberblick

Das Biblepos ist während seiner gesamten Lebenszeit – von Juvenecus bis Klopstock – eine hybride und innerlich unwahre Gattung gewesen, ein *genre faux*. Die christliche Heilsgeschichte, wie die Bibel sie darbietet, verträgt keinen Umguß in pseudoantike Form. (Curtius 1948, S. 457)

Dieses Verdikt, von Ernst Robert Curtius in seiner einflussreichen Monographie ›Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter‹ formuliert, hat über Jahrzehnte hinweg die Erforschung der lateinischen wie der volkssprachlichen Biblepik behindert. Inzwischen ist es Konsens der Forschung,

dass biblepische Werke weder eine ›Schwundstufe‹ des Epos noch eine ›Verfälschung‹ der Bibel sind (Bremer 2018). Vielmehr stellen sie die literarische Darbietungsform dar, in der über Jahrhunderte hinweg Laien die Geschichten der Bibel rezipiert haben, ohne dass dies bis in die frühe Neuzeit hinein zu einer Desakralisierung ihrer Botschaft geführt hätte (Corbellini 2011).

Die Forschung zur Biblepik zerfällt in Studien zu einzelnen Werken (z. B. Gantert 1998; Nutt 2011; Hainz 2017), zu Bearbeitungen bestimmter biblischer Stoffe (z. B. Lähnemann 2006; Roling 2017), zur ›Untergattung‹ der Evangelienharmonie (Hörner 2000; Burger [u. a.] 2004) sowie zu generischen Verschränkungen mit der Legende (Masser 1976), Lehrdichtung (Kuhn-Treichel 2016) und Chronistik (Feistner [u. a.] 2007). Während die lateinische Biblepik der Spätantike (Herzog 1975; Green 2006) und der Frühen Neuzeit (Czapla 2013) ebenso wie die deutsch- und englischsprachige Bibeldichtung des Mittelalters inzwischen recht gut aufgearbeitet ist (Kartschoke 1975b; McBrine 2017), gibt es allenfalls vereinzelte Untersuchungen zur französischen (Sayce 1955; Hoogvliet 2013) sowie italienischen (Corbellini 2011) Tradition; größere Studien zur byzantinischen, niederländischen und altjiddischen Biblepik fehlen bislang völlig.

Anders als die am stoff- und quellengeschichtlichen Paradigma orientierte ältere Forschung (Rost 1939; Kartschoke 1975b), diskutieren aktuelle Untersuchungen die Realitätsreferenz der Werke (Manuwald 2018) oder Tendenzen der Heroisierung der Jesus-Figur (Pulina 2020) und erproben neue Zugangswege, u. a. über diskursanalytische Verfahren (Spreckelmeier 2019) oder mit Hilfe von Konzepten der Inkulturation (Quast/Spreckelmeier 2017).

2. Biblepik als europäische Tradition: Interdisziplinäre Perspektiven

›Biblepik als europäische Tradition‹, so untertitelt Max Wehrli 1963 seinen einflussreichen Aufsatz ›Sacra poesis‹. Erstaunlicherweise wurde die vormoderne Biblepik bislang aber noch gar nicht in europäischer (und somit dezidiert interdisziplinärer) Perspektive untersucht; eine Forschungslücke, die die das vorliegende Themenheft in Ansätzen zu schließen sucht. Denn die europäische Dimension der Gattung ist unverkennbar: Als ›Gründungsväter‹ firmieren u. a. der Spanier Juvencus und der Italiener Sedulius, erste Werke in der Volkssprache sind im 9. Jahrhundert der altsächsische ›Heliand‹ und das althochdeutsche ›Evangelienbuch‹ Otfrids von Weißenburg, vier frühe altenglische Texte sammelt der um 1000 entstandene Junius-Codex (Oxford, Bodleian Library, Ms Junius 11), Mitte des 12. Jahrhunderts legt Hermann de Valenciennes ein altfranzösisches Biblepovor und um 1260/70 datiert das anonyme mittelniederländische ›Vanden levne ons Heren‹. Im Übergang zur Frühen Neuzeit sind es dann insbesondere italienische Humanisten, wie Marcus Hieronymus Vida (›Christias‹, 1535), die der Tradition neue Impulse geben und deren auf Latein verfasste Werke auf dem ganzen Kontinent gelesen werden. Ihr Einfluss auf die in der Folge entstehenden volkssprachlichen Biblepen ist unverkennbar.

Die Forschung hat die europäische Dimension der Biblepik bislang allenfalls in Ansätzen nachgezeichnet (für die Frühe Neuzeit Czaplá 2013). Verbindungslinien wurden insbesondere aufgezeigt zwischen der spätantiken und der frühen englischen (McBrine 2017) bzw. frühen deutschen Biblepik (Kartschoke 1975a) sowie zwischen altsächsischen und altenglischen Bibeldichtungen (Zanni 1980; Heinrich 2000). Ziel des Themenheftes ist es, den aktuell noch durch nationalphilologische Schranken begrenzten Blick zu weiten, im interdisziplinären Gespräch das europäische Profil der Gattung deutlicher herauszuarbeiten und so weiterführende fachübergreifende Forschungsansätze anzuregen.

3. Biblepik als langanhaltende Tradition: Literaturhistorische Perspektiven

Die Gattung hat, wie angedeutet, eine lange Tradition, die in England bis zu Miltons ›Paradise Lost‹ (1667) und in Deutschland bis zu Klopstocks ›Messias‹ (1773) reicht. Es fehlt jedoch eine diachron angelegte Darstellung biblepischen Erzählens, die die Entwicklungen in der lateinischen Literatur und in den volkssprachlichen Literaturen Europas in Beziehung zueinander setzt. Bisherige literaturgeschichtliche Darstellungen bleiben auf einzelne Epochen fokussiert (zur Spätantike Herzog 1975 und Green 2006, zum Mittelalter Kartschoke 1975b und Masser 1976, zur Frühen Neuzeit Czaplá 2013 und Bremer 2018), nur selten werden längere Entwicklungslinien skizziert, etwa von den Anfängen der Gattung bis zu den großen Biblepen der Karolingerzeit (Kartschoke 1975a) bzw. der angelsächsischen Biblepik (McBrine 2017).

Man sollte die lange literarische Tradition der Biblepik zur Kenntnis nehmen, auch wenn dieses Themenheft das europäische Mittelalter ins Zentrum stellt. Denn im epochenübergreifenden Blick auf Formen und Funktionen der europäischen Bibeldichtung werden gleichermaßen Kontinuitäten offenbar wie auch Traditionsbrüche und literarische Neuansätze. Für das Mittelalter liefert das Themenheft erste Bausteine für ein übergreifendes literaturhistorisches Projekt, das die Geschichte der europäischen Gattung Biblepik in seiner Entstehung und Entwicklung über die Jahrhunderte hinweg beschreibt – ein Forschungsdesiderat. Ein solches Projekt hätte sich auch zu positionieren hinsichtlich der nicht ganz einfachen Gattungsfrage. Biblepik ist in einem vielgestaltigen literarischen Feld voller fließender Übergänge (besonders zur Legende, zur Lehrdichtung, Historiographie und zum geistlichen Spiel) angesiedelt, in dem Gattungsgrenzen schwierig zu ziehen sind. Ohne eine starke Gattungsthese verfolgen zu wollen, konzentriert sich das Themenheft auf solche Werke, die in ihrem Zentrum biblische und/oder apokryphe Geschichten in Versform und großepischer Anlage

paraphrasierend nach-, wieder- und neuerzählen. Hierunter fallen ebenso die in antiker Tradition stehenden Hexameterepen der Spätantike wie der Renaissance, die stabreimenden Bibeldichtungen der altsächsischen und altenglischen Literatur, die im (höfischen) Endreimvers verfassten Bibelparaphrasen des Mittelalters wie auch neuzeitliche Epen in Blankversen oder anderen für das erzählende Genre verwendeten Versmaßen.

4. Bibelepik als erzählende Literatur: Narratologische Perspektiven

Die Bibel ist auch ein literarischer Text und kann somit Gegenstand der Literaturwissenschaft sein (Jasper/Prickett 1999; Weidner 2011), zugleich nutzen Theologinnen und Theologen längst literaturwissenschaftlich-narratologische Analysemethoden zur Profilierung biblischer Erzählverfahren und -stile (Eisen 2006; Heilig 2020). Bibelepisches Erzählen wurde bislang vor allem im Vergleich mit den antiken Vorbildern Vergil und Homer (Kartschoke 1975a; Czapla 2013) bzw. mit der Vulgata (Heinrich 2000; Hörner 2000) untersucht. Für die mittelhochdeutsche Tradition wurde zudem herausgearbeitet, dass es sich beim bibelepischen Wiedererzählen um einen spezifischen Sonderfall dieses für das Mittelalter konstitutiven Erzählverfahrens handelt (Köbele 2017; Becker 2020b; beide mit Bezug auf Worstbrock 1999).

Das disziplinübergreifende Projekt einer Historisierung der anhand moderner Literatur entwickelten Narratologie (Fludernik 2003; von Contzen 2014) hat der vormodernen Erzählforschung wichtige Impulse gegeben (Haferland/Meyer 2010; von Contzen/Tilg 2019). Obwohl, wie oben skizziert, die europäische Bibelepik ein äußerst interessanter und produktiver Gegenstand zu sein verspricht, ist sie noch gar nicht vor dem Hintergrund aktueller narratologischer Analyseverfahren in den Blick genommen worden (erste Ansätze bieten zum Erzähler Kipf 2017, zur Figur Becker 2020a).

Narratologie und Bibelepik miteinander in Verbindung zu bringen, könnte in mehrerlei Hinsichten innovativ und produktiv sein: Deutlicher

als die traditionelle Quellen- und Stoffgeschichte werfen Untersuchungen, die das ›Wie‹ des Erzählens analysieren (Erzählordnung, Techniken narrativer Verknüpfung, Fokalisierung, Erzähler, Figur, Raum und Zeit etc.), neues Licht auf die poetische Faktur dieser literarisch vielfach unterschätzten Gattung. Indem die Werke verschiedenste Stoffe aus biblischen und apokryphen Quellen, aus Legenden und geistlichen Spielen miteinander verflechten, integrieren und hybridisieren sie zugleich auch unterschiedliche Erzählverfahren und literarische Register (auch höfisch-weltliche, Köbele 2017). Dieses komplexe narrative Geflecht kann mit den Mitteln der Narratologie offengelegt und, ohne zu vorschnellen Wertungen zu gelangen, zunächst einmal deskriptiv erfasst werden. Für die historische Narratologie, die ihre Begriffe und Methoden an weltlicher Literatur entwickelt hat, ist die Biblepik ein herausfordernder Untersuchungsgegenstand, da diese keine profanen Geschichten erzählt, sondern auf einen heiligen Prätext von höchster Geltung rekurriert. Zudem ist das Erzählen hier eingebunden in ein komplexes Bündel an Intentionen: Die Autoren wollen biblische Stoffe und Begebenheiten anschaulich und einprägsam vermitteln, Heilsgeschichte vergegenwärtigen, Inhalte der göttlichen Offenbarung erläutern, die Rezipierenden unterhalten, belehren wie erbauen. Das disziplinübergreifende Projekt einer Historisierung der Narratologie könnte davon profitieren, seine Begriffe, Methoden und Perspektiven an dieser ebenso wichtigen wie besonderen Gattung geistlicher Literatur der Vormoderne zu erproben und zu schärfen (vgl. dazu den Beitrag von Kuhn-Treichel).

5. Erzählen von Jesu Taufe in europäischen Biblepen des Mittelalters

Biblepisches Erzählen ist enorm vielfältig und diese Vielfalt sollte man zuallererst wertungsfrei beschreiben. Dabei kann man den Fokus auf Formen und Arten der Rezeption (vgl. die Beiträge von Hoogvliet und Kienhorst), auf in den Texten zusammenlaufende Erzähltraditionen (vgl. die Beiträge

von Hölzlhammer und Lembke), auf die im Werk agierenden Figuren (vgl. die Beiträge von Becker und Philipowski) oder auf charakteristische Formen des Erzählens legen (vgl. den Beitrag von Kuhn-Treichel). Dass die europäische Biblepik, auch aufgrund ihrer Hybridität, ein für die historische Erzählforschung äußerst produktiver Gegenstand ist, soll im Folgenden anhand einer kurzen Beispielanalyse zur Szene Jesu Taufe skizziert werden.

Alle vier Evangelien berichten von der Jordantaufe. Allerdings beschreibt der Taufbericht des Johannes (Io 1,29–34) den Taufakt mit keinem Wort. Seine Szene ist ganz auf die beiden Protagonisten, den Täufer und Jesus, konzentriert; im Zentrum steht das Zeugnis des Johannes von der Gottessohnschaft Jesu, die Heilig-Geist-Taube fungiert lediglich als göttlich verheißenes Erkennungszeichen für den Messias. Die Synoptiker berichten vom Geschehen inhaltlich wie formal weitgehend in übereinstimmender Weise. Die Version nach Matthäus, die gewöhnlich als Perikope gelesen wird, lautet:

tunc venit Iesus a Galilaea in Iordanen ad Iohannem ut baptizaretur ab eo / Iohannes autem prohibebat eum dicens ego a te debeo baptizari et tu venis ad me / respondens autem Iesus dixit ei sine modo sic enim decet nos implere omnem iustitiam tunc dimisit eum / baptizatus autem confestim ascendit de aqua et ecce aperti sunt ei caeli et vidit Spiritum Dei descendentem sicut columbam venientem super se / et ecce vox de caelis dicens hic est Filius meus dilectus in quo mihi conplacui (Mt 3,13–17)

Zu dieser Zeit kam Jesus von Galiläa an den Jordan zu Johannes, um sich von ihm taufen zu lassen. / Johannes aber wollte es nicht zulassen und sagte zu ihm: Ich müsste von dir getauft werden und du kommst zu mir? / Jesus antwortete ihm: Lass es nur zu! Denn so können wir die Gerechtigkeit ganz erfüllen. Da gab Johannes nach. / Als Jesus getauft war, stieg er sogleich aus dem Wasser herauf. Und siehe, da öffnete sich der Himmel und er sah den Geist Gottes wie eine Taube auf sich herabkommen. / Und siehe, eine Stimme aus dem Himmel sprach: Dieser ist mein geliebter Sohn, an dem ich Wohlgefallen gefunden habe. (Einheitsübersetzung 2016)

Nach dem eigentlichen Taufakt, der nicht näher beschrieben wird, steigt Jesus aus dem Wasser, es öffnet sich der Himmel, die Heilig-Geist-Taube kommt auf ihn herab und abschließend ergeht die Himmelsstimme, die in allen drei Versionen verkündet: [...] *Filius meus dilectus*, [...] *complacui* (›Dieser ist mein geliebter Sohn, an dem ich Wohlgefallen gefunden habe‹, Mt 3,13–17; Mc 1,9–11; Lc 3,21f.). Bei Matthäus und Lukas nimmt die göttliche Stimme derart eine Proklamation der Sohnschaft Jesu vor, die sich an Johannes und die versammelte Menge richtet.

Erst steigt Jesus aus dem Wasser herauf, dann steigt der Geist auf ihn herab. Narrativ vermittelt Matthäus derart, dass die Geistmitteilung keinesfalls Folge der Taufe ist, sondern ein Offenbarungsgeschehen, an dem alle Personen der Trinität beteiligt sind: Der Sohn als Empfangender, der Vater als Spendender, und dazwischen, auch räumlich, der Heilige Geist als Mittler. Die Herabkunft des Geistes wird dann mit einer Taube verglichen (vgl. Becker 2022, S. 119–123).

Das ›Was‹ der Erzählung ist somit bei den drei Synoptikern weitgehend gleich, beim ›Wie‹ des Erzählens setzen sie aber eigene Akzente. Nur die ausführliche Version von Matthäus präsentiert einleitend einen Dialog zwischen Johannes und Jesus. In dieser Szenengestaltung geht es folglich nicht nur um den Taufakt selbst, sondern auch um dessen heilsgeschichtliche Bedeutung (Mt 3,15: *sic enim decet nos implere omnem iustitiam*, ›Denn so können wir die Gerechtigkeit ganz erfüllen‹). Im kurzen lukianischen Bericht wird Jesus als betend gezeichnet (*et orante*, Lc 3,21), als sich der Himmel öffnet, und die Leibhaftigkeit der Heilig-Geist-Taube wird betont (Lc 3,22: *corporali specie sicut columba*, ›kam sichtbar in Gestalt einer Taube‹). Bei Markus fungiert der Heiland als fokale Figur, der eine Audition und Vision zuteil wird. Durch die Einfügung einer Prädikationsformel in die Sohnesproklamation (Mc 1,11: *Tu es Filius meus dilectus*, ›Du bist mein geliebter Sohn‹) inszeniert Markus den Szenenausgang als Gespräch Gottes mit seinem Sohn und stellt dieses ins Zentrum seiner Taufdarstellung (Gnilka 1994, S. 52f.).

Narratologisch betrachtet deuten sich somit schon im Hinblick auf diese kurze biblische Szene Unterschiede in der Fokalisierung, im Modus des Erzählens und in der Figurengestaltung zwischen den Versionen der Synoptiker an. Deutlich größer werden die Spielräume des Erzählens dann, wenn Biblepen dieses Ereignis aus der Vita Christi in den europäischen Volkssprachen wiedererzählen.

Biblepen, die das Leben Jesu behandeln, sehen sich vor eine nicht ganz triviale narrative Herausforderung gestellt: Wie aus den vier heiligen Prätexten eine einzige umfassende und in sich kohärente Erzählung formen? Eine Antwort darauf bieten die Evangelienharmonien, die, anders als die freien Nachdichtungen, eine starke Bindung an den Text der von ihnen kompilierten Evangelien aufweisen. Auf die erste bekannte (aber verlorene) Evangelienharmonie, auf das ›Diatessaron‹ des Syrsers Tatian (2. Jh. n. Chr.) geht eine bilinguale Evangeliendichtung zurück, die im Codex 56 der Stiftsbibliothek St. Gallen aus dem 9. Jahrhundert überliefert ist. Dieser als ›Tatian‹ titulierte Text präsentiert in einer Spalte eine lateinische Bearbeitung des ›Diatessaron‹, in einer danebenstehenden zweiten eine lineare althochdeutsche Übersetzung. In den Marginalien sind die Bibelstellen verzeichnet, die wiedergegeben bzw. miteinander verknüpft werden, so auch bei der Taufszene (›Tatian‹, Kap. 14; St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 56, fol. 48v–49r): Auf das Gespräch zwischen Johannes und Jesus aus dem Matthäusevangelium (Mt 3,13) folgt eine Passage, die den matthäischen Text mit dem von Lukas ›kontaminiert‹ (Begriff nach Hörner 2000, S. 42), woraufhin die Szene mit dem johanneischen Bericht endet. Der ›Tatian‹ fügt wörtlich übernommene Elemente aus den vier Evangelien derart kunstvoll zusammen, dass »[g]egenüber den einzelnen Vorlagen [...] eine deutlich komplexere Erzählung [entsteht]« (Kapfhammer 2015, S. 198). Er ist somit auch für die historisch ausgerichtete Erzählforschung von Interesse.

Der Codex 56 ist im Kloster Fulda angefertigt worden, als Hrabanus Maurus dort Abt war. Vielleicht ebenfalls an diesem Ort entsteht Mitte des 9. Jahrhunderts ein Biblepos in altsächsischer Sprache, das auf der Evan-

gelienharmonie des Tatian basiert: der ›Heliand‹. Allerdings reduziert das altsächsische Epos den Stoffumfang gegenüber seiner Vorlage um die Hälfte, wobei es sich vorrangig auf die Wiedergabe von Handlung konzentriert, und es emanzipiert sich deutlich vom Wortlaut der Bibel. Sehr frei und anschaulich erzählt der ›Heliand‹ auch von Jesu Taufe:

Iohannes stôd,
dôpte allan dag druhtfolc mikil,
uuerod an uuatere endi ôk uualdand Krist,
hêran hebencuning handun sînun
an allaro bābo them bezton endi im thar te begu gihnêg
an cneo craftag. Krist up giuuêt
fagar fon them flôde, frîbubarn godes,
liof liudio uuard. Sô he thô that land afstôp,
sô anthlidun thô himiles doru, endi quam the hêlago gêst
fon them alouualdon obane te Kriste:
– uuas im an gilicnissie lungras fugles,
diurlicara dîbun – endi sat im uppan ûses drohtines ahslu,
uuoanoda im ôbar them uualdandes barne.

Aftar quam thar uuord fon himile,
hlîd fon them hôhon radura en grôtta thane hêleand selbon,
Krist, allaro cuning bezton, quað that he ina gicoranan habdi
selbo fon sînun rîkea, quað that im the sunu lîcodi
bezt allaro giboranaro manno,
quað that he im uuâri allaro barno liobost.

(›Heliand‹, V. 977–995)

Johannes taufte den ganzen Tag viel des Volkes, Menschen im Wasser und auch Christus, den Herrscher, den herrlichen Himmelskönig, mit seinen Händen, den Besten von allen in diesem Bad und beugte vor ihm sein mächtiges Knie. Christus Gewandt wurde auf schöne Weise von der Flut aufgebauscht, der Friedenssohn Gottes, er war den Leuten ein Freund. Als er das Land [wieder] betrat, da öffneten sich die Himmelstore und es kam der Heilige Geist von dem Allwaltenden von oben her zu Christus – in Gestalt eines schnellen/kräftigen Vogels, einer herrlichen Taube – und setzte sich auf die Schulter unseres Herrn [und] wohnte über dem Kind des Herrschers. Danach erging dort das Wort vom Himmel, laut vom hohen Himmel, von Gott zum Heiland

selbst, Christus, der beste aller Könige. Er [Gott] sagte, dass er ihn selbst ausgesandt habe von seinem Reich, er sagte, dass er sein geliebter Sohn sei, der beste aller geborenen Männer. Er sagte, dass er sein allerliebstes Kind sei. (Übersetzung A. B.)

In germanischen Stabreimen und im variierenden Stil umkreist der ›Heliand‹-Dichter dieses Ereignis,¹ bei dem in seiner Version ein mächtiger Herrscher rituell durch Proklamation und Zeichenhandeln in sein Amt als oberster König erhoben bzw. in diesem bestätigt wird. Prozesse der Akkommodation (Gantert 1998) und Inkulturation (Spreckelmeier/Quast 2017) spielen eine entscheidende Rolle für die narrative Gestaltung. Biblepisches Erzählen muss immer auch aus dem jeweiligen historisch-kulturellen Kontext verstanden werden (vgl. den Beitrag von Hölzlhammer). Im Hinblick auf die Taufszene im ›Heliand‹ wurde argumentiert, dass der Text durch die ungewöhnliche Zeichnung der Heilig-Geist-Taube heidnische Relikte transportiere. Denn sie hat wenig ›Taubenhaftes‹: Als sich die Himmeltore öffnen, kommt der Heilige Geist als schneller, kräftiger (*lungras*) sowie herrlicher (*diurlicara*) Vogel auf Jesus herab und setzt sich dann auf dessen Schulter. Ob der ›Heliand‹-Dichter bei diesen Versen nun wirklich Wotan und seine Raben Hugin und Munin im Kopf hatte (so Murphy 1989) oder ob es ihm schlicht darum ging, Jesu innere Qualitäten, seine königlich-herrschaftliche Art sinnbildlich vor Augen zu stellen, kann man sicherlich diskutieren (vgl. Scheufens 2013).

Folgendes lässt sich ausgehend von diesem Beispiel festhalten: Biblepische Werke haben vielfach mehr bzw. andere Prätexte als nur die Bibel selbst, im Falle des ›Heliands‹ die Evangelienharmonie des Tatian. Sie basieren auf kulturellen Selbstverständlichkeiten ihrer Zeit und reihen sich in bestimmte literarische Traditionen ein, in diesem Fall in die mündlich-heroische Epik des frühen Mittelalters. Dadurch gewinnen Biblepen Spielräume des Erzählens, die angesichts der Höchstgeltung ihrer Erzählstoffe erstaunlich sind.

Diese Spielräume ›erobert‹ sich das bibelepische Erzählen keinesfalls allmählich, vielmehr gehen bereits die ersten Gattungsvertreter sehr frei mit ihrem heiligen Prätext um. Am Beginn der Gattungsgeschichte steht das Bedürfnis, die Geschichten der Bibel in Anlehnung an die großen Epen, etwa die ›Aeneis‹ des Vergil, und in deren hohen-pathetischen Stil nach- und somit gewissermaßen auch neu zu erzählen. Im 4. Jahrhundert n. Chr. legt Juvencus in seinem ›*Evangeliorum libri quattuor*‹ ein Leben Jesu in Hexametern vor. Jesu Taufe beschreibt er mit 115 Wörtern, von denen etwa die Hälfte dem Bibeltext entsprechen (Fichtner 1994, S. 14). Doch trotz dieser erkennbaren Anbindung an den Wortlaut der Vulgata erzählt Juvencus ganz anders von diesem Ereignis als Matthäus, dessen Version er folgt (da der Text nicht ediert und ins Deutsche übersetzt ist, zitieren wir die englische Übersetzung von McGill 2016):

He said these things and saw that very man
rush through the woods for the Jordan's hallowed bath.
»Do you deign to be plunged into the stream
by these my hands, though you can cleanse me better?«
Jesus replied this way: »Allow it now,
for it is lawful; thus the course of justice
will be fulfilled through all our holy deeds.«
This said, he slipped into the glassy stream.
God's presence shone on him as he emerged.
The golden vault of sevenfold heaven opened;
the Spirit came from high above, just like
a sweeping dove emerging from a cloud,
and bathed his body in its holy blast.
God's voice then sped through the great void to Christ,
whom waters cleansed and Spirit did anoint:
»With joy I state today that you were born
from me, my son; your glory pleases me.«
(Juvencus: ›*Evangeliorum libri quattuor*‹, V. 346–363)

Juvencus' Nacherzählung ist voller Tempo. Jesus eilt zum Jordan und erwartet nicht, bis Johannes ihn tauft, sondern steigt ohne Umschweife ins Wasser (der Täufer wird auf diese Weise vom Akteur zum Statisten). So-

gleich kommt die Heilig-Geist-Taube herab und Gottes Stimme *sped through the great void to Christ* (V. 360). Die Beschleunigung des Erzähltempo geht mit lebendiger Bildlichkeit einher: Der Jordan ist spiegelglatt, der siebenfaltige Himmelsschrein öffnet sich, nach dem Wasser des Jordan badet der Heilige Geist Jesu Körper zum zweiten Mal (nun *in its holy blast*, V. 359), wodurch dieser nun sowohl gereinigt als auch gesalbt ist. Juvenecus präsentiert dieses Ereignis den Rezipierenden in dramatisch-bewegter Erzählweise. Die eingefügten Details machen das Geschehen nicht nur anschaulicher, sie verweisen auch auf die theologische Bedeutung der Taufe als Reinigungs- und Auszeichnungsritual zugleich.

Mehr als ein Jahrtausend später findet man im Biblepos ›Christias‹ von Marcus Hieronymus Vida (1532), der sich einerseits an Vergil und Juvenecus anschließt, andererseits ganz neue Akzente setzt, eine ähnlich dramatisch-anschauliche Tauf erzählung (V. 204–235): Johannes und auch der Jordan selbst weigern sich zunächst, dann aber wäscht der Täufer doch Jesu Glieder ›voll Schrecken zitternd‹ (*horrescensque tremensque*, V. 213). In diesem Moment erstrahlt der Fluss in goldfließenden Wirbeln, es donnert laut und die Heilig-Geist-Taube fliegt herab, diesmal mit erstaunlich buntem Gefieder (weiß mit silbernem Rücken und rot-gold schimmernden Flügeln, V. 217f.). Die Taube bläst beide, den Täufer und Jesus, an (zur Weitergabe des Heiligen Geistes durch Anblasen vgl. Io 20,19–23), woraufhin die Himmelsstimme ihre innige Liebe zum Sohn bezeugt und junge Engel mit weißen Gewändern und Handtüchern herbeieilen, um Jesu feuchte Glieder zu trocknen und ihn zu kleiden. Als der Heiland weggeht, wendet sich Johannes an die umstehenden Menschen und bezeugt dessen Göttlichkeit (V. 232: *ecce Deus*, ›Seht, Gott‹).

Die handtuchreichenden Engel, die Vida hinzufügt, stammen aus der bildenden Kunst. Schon in so frühen illustrierten Evangeliaren, wie dem Ottos III. (um 1000), sind sie auf der Miniatur zur Jordantaufe zu finden (München, BSB, Clm 4453, fol. 31v). Hier zeichnen sich Interferenzen zwischen biblepischer Narration und Leben-Jesu-Bildzyklen ab (dazu

Gutfleisch-Ziche 1997). Die wundersamen Zeichen, die Vida in den Bibeltext integriert, »bezeugen durch sichtbare Veränderung der Natur die Göttlichkeit des Getauften« (von Contzen [u. a.] 2013, S. 267). Es sind aber nicht nur die Ausschmückungen, die diese Wiedererzählung für die historische Erzählforschung interessant machen, auch die Figurenzeichnung könnte mit Gewinn untersucht werden (von Contzen [u. a.] 2013, S. 36–45). Hervorzuheben ist bei Vida weiterhin die narrative Einbettung dieser Erzählung: Sie wird keineswegs von einem auktorialen Erzähler dargeboten, sondern von einem homodiegetischen (von Contzen [u. a.] 2013, S. 33–35): Es erzählt der geisterfüllte Johannes, der bei Vida sowohl der Jünger Jesu als auch der Evangelist und Autor der Offenbarung ist. Und er erzählt die Geschichte im Rahmen der Gerichtsverhandlung vor Pontius Pilatus, wodurch er auf der einen diegetischen Ebene als Augenzeuge und mitreißen-der Erzähler auftritt, auf der anderen als handelnde Figur.

Experimente mit der Erzählebene sind keineswegs ein frühneuzeitliches Phänomen, auch die hochmittelalterlichen Biblepen differenzieren bereits deutlich eine Erzählebene von der Ebene des Erzählten und sie inserieren Passagen, die auf einer anderen narrativen Bühne spielen: So beginnt die um 1300 anonym überlieferte mittelhochdeutsche Bibeldichtung ›Die Erlösung‹ mit einem Vorspiel am himmlischen Hof. Die Trinität sitzt gemeinsam auf einem Thron und muss sich den erbitterten Streit der vier Töchter Gottes anhören, bevor sie den Entschluss zur Erlösung der Menschheit fasst (V. 393–1142). In vierhebigen Reimpaarversen erzählt ›Die Erlösung‹ freilich auch von Jesu Taufe (V. 4221–4239) und transportiert die Szene in die höfisch-feudale Lebenswelt: Jesus taucht in die Fluten ein (wie bei Juvencus ist Johannes auch hier reiner Statist), dann erschallt in Umstellung der biblischen Geschehensfolge, noch als Jesus vom Jordan umflossen wird, die Himmelsstimme, die die Sohnschaft proklamiert und allen befiehlt: *sît ime underdân!* (V. 4234). Erst danach kommt die Heilig-Geist-Taube herab und setzt sich auf Jesu Scheitel. Durch diese Szenen-

darstellung wird die Taufe narrativ-assoziativ zur spirituellen Krönung und Königserhebung.

Für zahlreiche volksprachliche Biblepen, auch für die ›Erlösung‹ ist eine Nähe zu bzw. ein Einfluss von geistlichen Spielen auf ihr Erzählen konstatiert worden (exemplarisch Hennig 1971). In Bezug auf Jesu Taufe schlägt sich das zuweilen darin nieder, dass der matthäische Dialog zwischen Johannes und Jesus ins Zentrum der Szenengestaltung gerückt wird. Im Mitte des 12. Jahrhunderts von Hermann de Valenciennes vorgelegten ›Roman de Dieu et de sa mere‹ (dazu der Beitrag von Hoogvliet) wird dieses Gespräch auf 15 Verse verlängert und in stichischen, teils hemistichischen Redewechseln dramatisch präsentiert (V. 3812–3825, die gesamte Szene umfasst die Verse 3806–3837). Im umfangreichen mitttelenglischen Biblepos ›Cursor mundi‹, um 1300 von einem unbekanntem Autor in Northumberland verfasst und u. a. auf Valenciennes' Werk rekurrierend, bittet Jesus seinen Cousin um die Taufe, woraufhin dieser zunächst an die Anwesenden gerichtet die johanneischen Worte vom Lamm Gottes spricht (Io 1,29). Es folgt ein längerer Dialog zwischen den Cousins, in dem sich der Täufer überzeugen lässt, das Ritual vorzunehmen (V. 12828–12877). In den Figurenreden wird in diesem Text die Signifikanz des Erzählten perspektiveneich reflektiert.

Die hochmittelalterliche Biblepik ist freilich nicht nur von der geistlichen Spieltradition, sondern auch von der höfisch-weltlichen Erzählliteratur ihrer Zeit beeinflusst, was sich z. B. in der feudalen Gottesdarstellung im mittelhochdeutschen Biblepos ›Die Erlösung‹ niederschlägt. Zudem sind generische Inferenzen mit der Lyrik in vielen Texten kaum zu übersehen. Im um 1260/70 entstandenen mittelniederländischen ›Vanden levene ons heren‹ finden sich zahlreiche lyrische Passagen (vgl. den Beitrag von Kienhorst, dort die Anm. 21) und auch sonst wird viel gesungen, sogar der Heilige Geist erhält in der Taufszene einen Gesangspart:

SEnte Jhan nam Onsen Here,
hi dede sijn gebod, dat was sijn ere.
Inde flume van Joerdane hine leide alrest,
dus doepde Jan den Heiligen Kerst.
Als Onse Here kerstyn was gedaen,
Hi viel in kniegebede saen.
Daer Hi lach, Hi weende tranen,
jonghe ende oude houder hem ane.
Daer Hi weende ende lach,
al tvolc dat daer was hoerde ende sach
eene witte duve vliegghen op Hem al daer.
Dat was die Heilege Geest over waer.
Die witte duve sanc een stemme aldus:
»Hic est meus dilectus filius.«
Dat meint: »Hier es die Sone die Ic minne,
Hi es vercoren in minen sinne.
Desen ghehoert, hoert sine tale;
die sijn gebot doet, hi doet wale.«
Die witte duve sie en seide nemeer,
sie voer denen si was comen eer.
Onse Here stont op al daer Hi lach.
Dit was in enen disendach.
([Vanden levenc](#), V. 956–977)

Der Heilige Johannes nahm unseren Herren (bei der Hand) und tat, was er befohlen hatte; damit bewies er ihm Ehre. Zuerst führte er Christus in den Fluss Jordan und dort taufte Johannes ihn. Als unser Herr Christ geworden war, fiel er sofort auf die Knie, um zu beten. Während er dort lag, weinte er – Jung und Alt sollen es glauben. Während er weinend dalag, hörten und sahen alle Anwesenden eine weiße Taube auf ihn herabkommen. Das war der Heilige Geist, wirklich wahr! Die weiße Taube sang mit menschlicher Stimme: »Hic est meus delectus filius«. Das meint »Das ist der Sohn, den ich liebe, an ihm habe ich Wohlgefallen. Hört auf ihn, hört was er sagt. Die sich an sein Gebot halten, tuen recht.« Die weiße Taube sagte nichts weiter, sie flog dorthin, wo sie hergekommen war. Unser Herr stand auf. Dies ereignete sich an einem Dienstag. (Übersetzung A. B.)

Die Stimme Gottes fehlt in dieser Wiedererzählung von Jesu Taufe völlig, stattdessen singt die Heilig-Geist-Taube die biblisch verbürgte Botschaft

vom geliebten Sohn. Und sie singt in Latein. Die auktoriale Stimme des Erzählers übersetzt den Gesang dann dilatierend ins Mittelniederländische, wodurch sie zum Mittler zwischen Gott und Mensch wird. Die Rolle, Funktion und Position des Erzählers, im Zusammenspiel mit den biblischen Figuren und mit Gott als literarischem Akteur, der die diegetischen Ebenen immer wieder transzendiert, ist ein äußerst produktives Untersuchungsfeld wie Thomas Kuhn-Treichel in seinem Beitrag aufzeigt.

Die Taufdarstellung in ›Vanden levne ons heren‹ stellt das lukianische Sondergut vom betenden Jesus ins Zentrum. Indem Christus als weinend im Gebet auf den Knien liegend gezeichnet wird, weist die Szene voraus auf Jesu Agonie im Garten Gethsemane (V. 1982–2011). Der Dichter arbeitet so mit narrativen Vorausdeutungen und er versucht, durch eine emotionale Darstellung die Rezipierenden zum Mitfühlen und Nachvollzug der erzählten heilsgeschichtlichen Ereignisse zu animieren. Im Übrigen ist es ihm an einer genauen Datierung gelegen: So erfahren wir, dass Jesu Taufe an einem Dienstag erfolgte. Zahlreiche Biblepen des Mittelalters bemühen sich um eine genaue Datierung und Lokalisierung ihrer Handlung, so auch das ›Leben Jesu‹ der ersten deutschen Dichterin Ava (zu diesem Werk der Beitrag von Becker). Die narrative Gestaltung von Zeit und Raum in vormodernen Biblepen wäre ein weiteres Forschungsthema, das noch gar nicht angegangen wurde.

Mittelalterliche Biblepen, insbesondere die in den europäischen Volkssprachen verfassten, erzählen für Laien, für ein Publikum, das keine oder nur eine rudimentäre lateinische Bildung besitzt. Schon auf Grund dessen ist biblepisches Erzählen eingebunden in ein komplexes Bündel an Intentionen und Funktionen: Die Autoren wollen biblische Stoffe anschaulich und einprägsam vermitteln, Heilsgeschichte lebendig vergegenwärtigen, ihre Rezipierenden durchaus auch unterhalten und emotional ergreifen. Zudem geht es freilich um Belehrung, um die Aufdeckung des geistlichen Sinns des Erzählten und um Ermahnung und Erbauung. Dies kann implizit mit narrativen Mitteln erfolgen, wie z. B. in der Taufdarstellung des Juvenus.

Oder man integriert diese Ebene explizit in das Werk, sodass sich nacherzählende und homiletische Passagen abwechseln und die Erzählinstanz zwischen Dichter-Ich und Prediger-Ich changiert (Kipf 2017). Im ›Evangelienbuch‹ Otfrids von Weißenburg aus dem 9. Jahrhundert folgt auf die Taufdarstellung (Kap. I,25) ein mit *Moraliter* überschriebenes Kapitel (I,26), in dem die Bedeutung des Geschehens für die Christenheit erläutert und zum Glauben an die reinigend-heiligende Kraft der Taufe aufgerufen wird. Dass sich Exegetisches und Narratives im biblepischen Erzählen aber auch oft vermischt, zeigt sich auch bereits in diesem frühen Text. Der gelehrte Mönch aus Weißenburg lässt zuerst Gottvater eine Predigt halten, in der er u. a. die typologische Linie von Adam zu Jesus erläutert (I,25,19f.), erst dann kommt die Heilig-Geist-Taube auf den Täufling herab.² Diese Umstellung gegenüber dem Prätext dient dazu, abschließend auf die Angemessenheit der Taubengestalt für den Heiligen Geist hinzuweisen: Wie die Taube sei er voller Güte und Sanftmut, ohne Galle und Bitterkeit (I,25,25–30; zur spätantik-mittelalterlichen Taubenallegorese Becker 2022, S. 259–262)

Biblepik ist, da hatte Curtius ganz recht, eine hybride Gattung, aber das muss man nicht gleich ins Negative wenden. Die skizzierten Beispiele haben hoffentlich gezeigt, wie vielfältig und erstaunlich groß die narrativen Möglichkeiten biblepischer Werke sind und wie viele produktive Perspektiven sie für die historische Erzählforschung eröffnen.

Anmerkungen

¹ Die Szenengestaltung ist zwar in der Erzählweise sehr frei, blickt man aber auf ihre Struktur, bleibt der ›Tatian‹ als Prätext erkennbar: Wie in der Evangelienharmonie wird der Taufakt auf Basis eines aus Matthäus und Lukas kontaminierten Textes beschrieben, worauf die Beglaubigungserzählung des Johannes folgt (V. 996–1007). Anfangs lässt der ›Heliand‹-Dichter jedoch das Gespräch zwischen dem Täufer und Jesus weg. Denn ihm geht es nicht um die Taufe selbst

und ihre (heilsgeschichtliche) Bedeutung, sondern um Jesu vom himmlischen Herrscher legitimierte Königtum.

- 2 Eine ähnliche Reihenfolge der Geschehnisse (zuerst die Himmelsstimme, dann die Herabkunft der Heilig-Geist-Taube) präsentiert auch die mittelhochdeutsche ›Erlösung‹.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Biblia Sacra. Iuxta vulgatam versionem, recensuit et brevi apparatu critico instruxit Robertus Weber, editionem quintam emendatam retractatam praeparavit Roger Gryson, Stuttgart 2007.
- Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Gesamtausgabe, Lizenzausgabe, vollständig durchgesehene und überarbeitete Ausgabe, Stuttgart 2016.
- Cursor mundi (The cursor o the world). A Northumbrian poem of the XIVth century in four versions, ed. Richard Morris, London 1874–1892 (Early English Text Society) ([online](#)).
- Die Erlösung. Eine geistliche Dichtung des 14. Jahrhunderts. Auf Grund der sämtlichen Handschriften zum erstenmal kritisch hrsg. von Friedrich Maurer, Darmstadt 1964 (Deutsche Literatur, Geistliche Dichtung des Mittelalters 6).
- Heliand und Genesis, hrsg. von Otto Behaghel. 10., überarbeitete Auflage von Burkhard Taeger, Tübingen 1996 (ATB 4).
- Herman de Valenciennes: Li Romanz de Dieu et de sa Mere, ed. Ina Spiele, Leiden 1975.
- Juvenicus' four books of the Gospels. Evangeliorum Libri Quattuor, translated and with an introduction and notes by Scott McGill, New York 2016.
- Marcus Hieronymus Vida: Christias. Bd. 1: Einleitung, Edition, Übersetzung, hrsg. von Eva von Contzen [u. a.], Trier 2013 (Bochumer Alterumswissenschaftliches Colloquium 91).
- Otfriids Evangelienbuch, hrsg. von Oskar Erdmann. 6. Auflage besorgt von Ludwig Wolff, Tübingen 1973 (ATB 49).
- Tatian. Lateinisch und altdeutsch mit ausführlichem Glossar, hrsg. von Eduard Sievers. 2. neubearbeitete Ausgabe, Paderborn 1892 [Nachdruck 1961].
- Vanden levne ons heren, hrsg., übers. und komm. von Ludo Jongen und Norbert Voorwinden, Hilversum 2001 (Middelnederlandse tekstedities 8).

Sekundärliteratur

- Becker, Anja Remetaphorisierungen. Der Heilige Geist in der deutschen Literatur des Mittelalters, Oldenburg 2022 (BmE Themenheft 13) ([online](#)).
- Becker, Anja: Eine (widersprüchliche) Figur? Die Trinität im Gespräch mit sich selbst im ›Anegegnung‹ und in der ›Erlösung‹, in: Lienert, Elisabeth (Hrsg.): Widersprüchliche Figuren in vormoderner Erzählliteratur, Oldenburg 2020a (BmE Themenheft 6), S. 205–243 ([online](#)).
- Becker, Anja: Remetaphorisierendes Wiedererzählen. Die Pfingstszene in der ›Erlösung‹ und in ›Von Gottes Zukunft‹, in: Zacke, Birgit [u. a.] (Hrsg.): Text und Textur. WeiterDichten und AndersErzählen im Mittelalter, Oldenburg 2020b (BmE Themenheft 5), S. 179–217 ([online](#)).
- Bremer, Kai: Poetologische Prinzipien des frühneuzeitlichen Bibeleos im historischen Kontrast. Samt einem Corollarium zu Ernst Robert Curtius, in: Daphnis 46 (2018) S. 15–29.
- Burger, Christoph [u. a.] (Hrsg.): Evangelienharmonien des Mittelalters, Assen 2004.
- Contzen, Eva von [u. a.] (Hrsg.): Marcus Hieronymus Vida, ›Christias‹. Bd. 2: Kommentar, Trier 2013 (Bochumer Alterumswissenschaftliches Colloquium 92).
- Contzen, Eva von/Tilg, Stefan (Hrsg.): Handbuch Historische Narratologie, Stuttgart 2019.
- Contzen, Eva von: Why We Need a Medieval Narratology: A Manifesto, in: Diegesis 3.2 (2014), S. 1–21 ([online](#)).
- Corbellini, Sabrina: Retelling the Bible in Medieval Italy: The Case of the Italian Gospel Harmonies, in: Deležalová, Lucie/Visi, Tamás (eds.): Retelling the Bible. Literary, Historical, and Social Contexts, Frankfurt a. M. [u. a.] 2011, S. 213–228.
- Curtius, Ernst Robert: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, 11. Aufl., Tübingen/Basel 1993 [zuerst 1948].
- Czapla, Ralf Georg: Das Bibeleos in der Frühen Neuzeit. Zur deutschen Geschichte einer europäischen Gattung, Berlin 2013.
- Eisen, Ute E.: Die Poetik der Apostelgeschichte. Eine narratologische Studie, Göttingen 2006.
- Feistner, Edith [u. a.] (Hrsg.): Krieg im Visier. Bibelepik und Chronistik im Deutschen Orden als Modell korporativer Identitätsbildung, Tübingen 2007.
- Fichtner, Rudolf: Taufe und Versuchung Jesu in den ›Evangeliorum libri quattuor‹ des Bibeldichters Juvenus, Stuttgart/Leipzig 1994.
- Fludernik, Monika: The Diachronization of Narratology, in: Narrative 11.3 (2003), S. 331–348.
- Gantert, Klaus: Akkomodation und eingeschriebener Kommentar. Untersuchungen zur Übertragungsstrategie des Helianddichters, Tübingen 1998.

- Gnilka, Joachim: Das Evangelium nach Markus. 1. Teilband: Mk 1,1–8,26, in: Klauk, Hans-Josef [u. a.] (Hrsg.): Evangelisch-Katholischer Kommentar zum Neuen Testament, Bd. II/1, 4., durchgesehene und um Literatur ergänzte Auflage, Neukirchen-Vluyn 1994.
- Green, R. P. H.: Latin epics of the New Testament: Juvenecus, Sedulius, Arator, Oxford 2006.
- Gutfleisch-Ziche, Barbara: Volkssprachliches und biblisches Erzählen biblischer Stoffe. Die illustrierten Handschriften der ›Altdeutschen Genesis‹ und des ›Leben Jesu‹ der Frau Ava, Frankfurt a. M. [u. a.] 1997 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur 1596).
- Haferland, Harald/Meyer, Matthias (Hrsg.): Historische Narratologie – Mediävistische Perspektiven, Berlin/New York 2010.
- Hainz, Martin A.: Silbenzwang. Text und Transgreß bei Friedrich W. Klopstock, unter besonderer Berücksichtigung des ›Messias‹, Tübingen 2017.
- Heilig, Christoph: Paulus als Erzähler? Eine narratologische Perspektive auf die Paulusbriefe, Berlin/New York 2020.
- Heinrich, Bettina: Frühmittelalterliche Bibeldichtung und die Bibel. Ein Vergleich zwischen den altenglischen, althochdeutschen und altsächsischen Bibelparaphrasen und ihren Vorlagen in der Vulgata, Frankfurt a. M. [u. a.] 2000.
- Hennig, Ursula: Die Ereignisse des Ostermorgens in der ›Erlösung‹. Ein Beitrag zu den Beziehungen zwischen geistlichem Spiel und erzählender Dichtung im Mittelalter, in: Dies./Kolb, Herbert (Hrsg.): *Mediaevalia litteraria*. Festschrift für Helmut de Boor zum 80. Geburtstag, München 1971, S. 507–529.
- Herzog, Reinhart: Die Bibleepik der lateinischen Spätantike. Formgeschichte einer erbaulichen Gattung. Bd. 1, München 1975.
- Hoogvliet, Margriet: The Medieval Vernacular Bible in French as a Flexible Text: Selective and Discontinuous Reading Practices, in: Poleg, Eyal/Light, Laura (eds.): *Form and function in the late medieval Bible*, Leiden 2013, S. 283–306.
- Hörner, Petra: Zweisträngige Tradition der Evangelienharmonie. Harmonisierung durch den ›Tatian‹ und Entharmonisierung durch Georg Kreckwitz u.a., Hildesheim [u. a.] 2000.
- Jasper, David/Prickett, Jasper (Eds.): *The Bible and Literature: A Reader*, Oxford 1999.
- Kapfhammer, Gerald: Die Evangelienharmonie Tatian. Studien zum Codex Sangalensis 56, Wiesbaden 2015 (*Imagines Medii Aevi* 37).
- Kartschoke, Dieter: Altdeutsche Bibeldichtung, Stuttgart 1975b.
- Kartschoke, Dieter: Bibeldichtung. Studien zur Geschichte der epischen Bibelparaphrase von Juvenecus bis Otfrid von Weissenburg, München 1975a.
- Kipf, Klaus: Erzähler und Autorinstanz im ›Heliand‹ und in Otfrids ›Evangelienbuch‹, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 47/2 (2017), S. 239–255.

- Köbele, Susanne: Registerwechsel. Wiedererzählen, bibelepisch (›Der Saelden Hort‹, ›Die Erlösung‹, Lutwins ›Adam und Eva‹), in: Quast/Spreckelmeier 2017, S. 167–202.
- Kuhn-Treichel, Thomas: Die ›Alethia‹ des Claudius Marius Victorius. Bibeldichtung zwischen Epos und Lehrgedicht, Berlin 2016.
- Lähnemann, Henrike: Hystoria Judith. Deutsche Judithdichtungen vom 12. bis zum 16. Jahrhundert, Berlin/New York 2006.
- Manuwald, Henrike: Jesus und das Landrecht. Zur Realitätsreferenz bibelepischen Erzählens in Hoch- und Spätmittelalter, Tübingen 2018.
- Masser, Achim: Bibel- und Legendeneplik des deutschen Mittelalters, Berlin 1976.
- McBrine, Patrick: Biblical Epics in Late Antiquity and Anglo-Saxon England: Divina in Laude Voluntas, University of Toronto Press 2017.
- Murphy, Ronald G.: The Saxon Saviour. The Germanic Transformation of the Gospel in the Ninth-Century Heliand, New York/Oxford 1989.
- Nutt, Joe: A guidebook to Paradise Lost, Basingstoke [u. a.] 2011.
- Pulina, Dennis: Christus als epischer Held in Marco Girolamo Vidas ›Christias‹, in: Aurnhammer, Achim/Steiger, Johann Anselm (Hrsg.): Christus als Held und seine heroische Nachfolge. Zur ›imitatio Christi‹ in der Frühen Neuzeit, Berlin/Boston 2020, S. 219–236.
- Quast, Bruno/Spreckelmeier, Susanne (Hrsg.): Inkulturation: literarische Strategien bibelepischen Schreibens in Mittelalter und Früher Neuzeit, Berlin 2017.
- Roling, Bernd: Held wider Willen. Jonaepik zwischen Mittelalter und Konfessionalisierung, in: Quast/Spreckelmeier 2017, S. 253–276.
- Rost, Hans: Die Bibel im Mittelalter. Beiträge zur Geschichte und Bibliographie der Bibel, Augsburg 1939.
- Sayce, Richard A.: The French biblical epic in the seventeenth century, Oxford 1955.
- Scheufens, Alexander: *Hêlag gêst* im ›Heliand‹: Untersuchung zu zwei Verwendungskontexten, in: Hettler, Yvonne [u. a.] (Hrsg.): Variation, Wandel, Wissen. Studien zum Hochdeutschen und Niederdeutschen, Frankfurt a. M. 2013, S. 239–260.
- Spreckelmeier, Susanne: Bibelepisches Erzählen vom Transitus Mariae im Mittelalter. Diskurshistorische Studien, Berlin 2019.
- Wehrli, Max: Sacra poesis: Bibelepik als europäische Tradition, in: Gutenbrunner, Siegfried (Hrsg.): Die Wissenschaft von deutscher Sprache und Dichtung. Methoden, Probleme, Aufgaben (Festschrift für Friedrich Maurer), Stuttgart 1963, S. 262–283.
- Weidner, Daniel: Bibel und Literatur um 1800, München 2011.
- Worstbrock, Franz Josef: Wiedererzählen und Übersetzen, in: Haug, Walter (Hrsg.): Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze, Tübingen 1999, S. 128–142.

Zanni, Roland: Heliand, Genesis und das Altenglische. Die altsächsischen Stabreimdichtung im Spannungsfeld zwischen germanischer Oraltradition und altenglischer Bibelepik, Berlin 1980.

Anschrift der Autoren:

PD Dr. Anja Becker
Ludwig-Maximilians-Universität München
Institut für Deutsche Philologie
Schellingstraße 3 RG
80799 München
E-Mail: anja.becker@lmu.de

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

Thomas Kuhn-Treichel

Erzähler, Figuren und Gott

Die ›Alethia‹ des Claudius Marius Victorius als Beispiel für Nutzen und Grenzen narratologischer Kategorien

Abstract. Die ›Alethia‹ des Claudius Marius Victorius (5. Jh.) enthält Ausdrucksweisen, die man narratologisch als Vermischungen diegetischer Ebenen und damit teilweise als Metalepsen beschreiben kann, so wenn der Erzähler Figuren in der 2. Person apostrophiert oder sich durch eine 1. Person Plural logikwidrig mit ihnen assoziiert. In vielen dieser Fälle spielt zusätzlich zum Erzähler und den Figuren Gott eine Rolle, und dies erschwert eine narratologische Deutung, weil Gott sich einer Zuordnung zu einer diegetischen Ebene entzieht. Gerade diese Schwierigkeiten einer narratologischen Deutung erweisen sich jedoch als erhellend für die besonderen Mechanismen der Gattung Biblepik.

Eine große Stärke der strukturalistischen Narratologie liegt in der Kategorienbildung. Narratologische Systeme, wie sie seit Genettes grundlegenden Arbeiten entwickelt wurden, führen die komplexen Prozesse und Phänomene des Erzählens auf klar umrissene Begriffe zurück, die sich in mehr oder weniger übersichtliche Modelle einordnen lassen.^[1] Der Nutzen derartiger Modellierungen liegt auf der Hand: Sie ermöglichen nicht nur eine terminologisch klare Beschreibung einzelner literarischer Werke, sondern erlauben durch ihre universelle Anwendbarkeit zudem einen Vergleich zwischen Werken aus verschiedenen generischen, kulturellen oder historischen Kontexten. Eben dies macht sie auch für einen Blick auf die Biblepik relevant, eine Gattung, die sich, wenn man ihre jüdisch-hellenistischen

Vorläufer einbezieht, über zwei Jahrtausende in wechselnden Sprachen und Ausgestaltungsformen durch die mediterrane und europäische Geschichte verfolgen lässt. Zugleich erweisen sich, wie ich zeigen möchte, gerade anhand der Biblepik die Begrenzungen einer narratologischen Kategorienbildung. Viele Elemente antiker, mittelalterlicher und (früh-)neuzeitlicher Biblepen lassen sich mit dem Instrumentarium der strukturalistischen Narratologie erfassen, beschreiben und vergleichen. Aber wie lässt sich eigentlich Gott, die womöglich wichtigste Größe der Biblepik, in einem solchen Modell unterbringen? Plakativ gefragt: Kann man Gott auf eine diegetische Ebene sperren?

Ich gehe dieser Frage anhand eines spätantiken lateinischen Biblepos mit alttestamentlicher Thematik nach. Die Idee, biblische Erzählungen in der pagan vorgeprägten Form des Epos darzubieten, entstand, wie schon angedeutet, in jüdisch-hellenistischer Zeit und damit in der griechischen Literatur; als möglichen Gattungserfinder könnte man Theodot mit seinem fragmentarisch erhaltenen Sicheim-Epos nennen, das die Episode um den Raub der Dina nacherzählt.² Der Beginn einer kontinuierlich greifbaren und zunehmend produktiven Gattungstradition ist jedoch durch einen Autor des lateinischen Westens markiert, nämlich den spanischen Presbyter Juvenecus, dessen ›Evangeliorum libri quattor‹ (um 330) gemeinhin als erstes Biblepos gelten.³ Claudius Marius Victorius, der hier exemplarisch für das antike Biblepos stehen soll, schreibt etwa ein Jahrhundert später, steht also bereits in einer sich etablierenden Gattungstradition.⁴ Seine ›Alethia‹ behandelt Genesis 1–19 in drei Büchern, wobei er den biblischen Bericht mit zahlreichen exegetischen und narrativen Einlagen erweitert; ob ein viertes Buch verloren ist, das die Darstellung bis zum Tod Abrahams fortgeführt haben könnte, bleibt umstritten.⁵

Was mich in diesem Beitrag interessiert, sind Eigenheiten der Erzähltechnik in der ›Alethia‹, die man aus narratologischer Sicht als Überschreitungen oder Vermischungen diegetischer Ebenen beschreiben kann, so wenn der Erzähler Figuren in der 2. Person apostrophiert oder sich durch

eine 1. Person Plural auf sachlich fragwürdige Weise mit ihnen gleichsetzt. Unter gewissen Bedingungen kann man diese Phänomene als narrative Metalepsen klassifizieren, worunter ich im Folgenden einen sprachlich dargestellten logikwidrigen Kontakt zwischen der Ebene des Erzählten und der Ebene des Erzählens verstehen möchte, und zwar unabhängig von der Wirkung dieses Kontakts und vom fiktionalen oder faktualen Status des Erzählten.⁶ In vielen der hierfür relevanten Fälle aus der ›Alethia‹ spielt nun zusätzlich zum Erzähler und den Figuren Gott eine Rolle, und oft stellt dies eine narratologische Deutung vor Herausforderungen, die aber, wie ich zeigen möchte, gerade den Blick für das Verständnis bibelepischen Erzählens schärfen können. Vor der Besprechung der Textstellen ist an dieser Stelle indes noch eine konzeptionelle Vorbemerkung nötig.

Eine klassisch-narratologische Analyse antiker Texte ist grundsätzlich ein ethischer Ansatz. Es ist daher nicht zu erwarten und auch nicht notwendig, dass die verwendeten Kategorien immer den Vorstellungen der historischen Produzierenden und Rezipierenden entsprechen. Tatsächlich weisen einige jüngere Arbeiten dezidiert auf die Diskrepanzen zwischen narratologischen Modellen und antiken Konzepten von Literatur hin, ja man kann in der Herausarbeitung derartiger Diskrepanzen ein Kernanliegen der Historischen Narratologie sehen, wie sie sich etwa im zugehörigen Handbuch von Eva von Contzen und Stefan Tilg (2019) präsentiert.⁷ Schon die für die Narratologie so grundlegende Kategorie des Erzählers fehlt im antiken Literaturdiskurs völlig, da nach antiker Sicht entweder Autoren oder Figuren sprechen.⁸ Auch eine ontologische Trennung diegetischer Ebenen, wie sie von vielen modernen Narratologen postuliert wird, widerspricht antiken Ansichten, wurden doch gerade Mythos und Geschichte nicht scharf getrennt.⁹

Derartige Diskrepanzen zwischen emischen und ethischen Vorstellungen, die die gesamte antike Literatur (und bei weitem nicht nur diese) betreffen, stehen zwar im Hintergrund, aber nicht im Zentrum dieses Beitrags. Wenn ich neben dem Nutzen auch die Grenzen narratologischer Kategorien auf-

zeige, so geht es mir darum, spezifische Mechanismen der Gattung Biblepik herauszuarbeiten. Oft erweist sich hierbei ein Vergleich verschiedener Interpretationskategorien – besonders rhetorischer, narratologischer und theologischer – als hilfreich, um die betreffenden Phänomene von verschiedenen Seiten zu beleuchten und ihre Eigenheiten deutlicher herauszuarbeiten. Auf diese Art kann eine narratologische Perspektive auf die Biblepik selbst in ihren Unzulänglichkeiten erhellend sein, weil sie die Verquickung von Erzählung, Theologie und Andacht und so die historischen Eigenheiten der Gattung sichtbar macht.¹⁰

1. Adam, Erzähler und Gott

Figurenastrophen sind im griechisch-römischen Epos ein verbreitetes Phänomen, das schon bei Homer fest etabliert ist und beim kaiserzeitlichen Epiker Lukan, der für Claudius Marius Victorius und andere spätantike lateinische Dichter als wichtiges stilistisches Vorbild gelten kann, einen Höhepunkt erreicht.¹¹ Man kann diese Apostrophen als rhetorisches Mittel betrachten; aus narratologischer Sicht handelt es sich um eine (freilich recht simple) Form von Metalepse, insofern die Anrede des Erzählers an eine Figur die extradiegetische und die intradiegetische Ebene in logikwidriger Weise vermischt.¹² Auch Claudius Marius Victorius macht als an klassischen Vorbildern geschulter Dichter regelmäßig Gebrauch von Apostrophen. Manche von ihnen bleiben im Rahmen dessen, was aus den paganen Epikern Vergil, Ovid und Lucan bekannt ist; interpretatorisch interessant wird es, wenn Gott ins Spiel kommt. Ein gutes Beispiel hierfür ist eine längere Apostrophe an Adam, der sich nach dem Sündenfall vor Gott versteckt (1,448–469). Die Passage beginnt mit den Worten:¹³

450 nam quo te timidum fas est subducere corpus,
 te, te, inquam, qui mox primus retrahendus es, Adam?
 uirtus uiua patris mundi occultissima praesens
 implet et immensos exit diffusa recessus.

sed uerum nefas est pavidos fraudare latebra.
ille potest dominum fugiens euadere summum
qui fugit ad dominum; sola quem mente relinquens
455 quam uastis iaceas et non celere tenebris!
(1,448–455)

Denn wohin darfst du in deiner Angst deinen Körper entziehen, dich, dich meine ich, der als erster bald zurückgeholt werden muss, Adam? (450) Die lebendige Macht des Vaters erfüllt mit ihrer Gegenwart die verborgensten Teile der Welt und übersteigt, sich ergießend, unermessliche Tiefen. Doch ein wahrer Frevel ist es, ihn furchtsam durch ein Versteck zu betrügen. Jener allein kann fliehend dem höchsten Herrn entgehen, der zum Herrn flieht; verlässt du ihn auch nur im Geist, (455) in welch gewaltiger Finsternis dürftest du daliegen und doch nicht verborgen sein!

Der theologisch versierte Erzähler weist seinen Protagonisten zurecht für die irrije Vorstellung, er könne Gott entkommen. In den ersten beiden Versen bleibt die Konstellation dabei übersichtlich: Der heterodiegetische Erzähler wendet sich (metaleptisch, aber konventionell) in der 2. Person an eine Figur. In den folgenden Versen äußert sich der Erzähler in der 3. Person über Gott, dessen Allgegenwart er in allgemeingültiger Weise beschreibt. Hierauf folgt in den letzten beiden Versen wieder eine Formulierung in der 2. Person, und damit stellt sich die Frage, ob diese die Anrede an Adam wiederaufnimmt oder ob sie sich nach der generalisierenden Beschreibung an einen extradiegetischen Adressaten richtet. Tatsächlich trifft die Formulierung auf beide Fälle zu, denn Gottes Gegenwart erstreckt sich nicht nur in der Diegese, sondern betrifft, wie man der Beschreibung entnehmen kann, ebenso die Welt des Erzählers und des Adressaten. Die Ambiguität muss nicht aufgelöst werden; der Kontext legt eine Figurenapostrophe nahe, während die Formulierung im Potentialis (*iaceas, celere*) und die Betonung von ›nur im Geist‹ (*sola [...] mente*) besser zu einer Adressatenanrede zu passen scheinen.¹⁴ Wichtig ist mir, dass sich schon hier ein zentrales Element des Biblepos einer eindeutigen Zuordnung zu einer diegetischen

Ebene zu entziehen beginnt und damit eine saubere Scheidung der Ebenen erschwert.

Deutlicher wird dies im weiteren Verlauf der Adam-Apostrophe. In den folgenden Versen richtet sich der Erzähler wieder unmissverständlich an Adam und legt ihm dar, dass Gottes Rufen nach ihm eigentlich ein Ausdruck von Gottes Schmerz über den Verlust des gefallen Menschen ist (1,456–462). In diesem Kontext tritt der Erzähler schließlich auch selbst in der ersten Person hervor (vgl. Kuhn-Treichel 2016, S. 81):

sed sancta parentis
desperare uetat pietas, clementia cuius –
fas dixisse mihi, fas sit quoque dicta probasse –
465 iustitiam excedit. nec tam me uoce seuera
corripiens ubi sis, trepido quid pectore uoluas,
terret quam recreat, quod adhuc post crimina lapsum
immersumque metu latebris ac paene sepultum
euocat et reuocat.
(1,462–469)

Aber die erhabene Güte des Vaters verbietet es, zu verzweifeln, weil seine Milde – es sei mir erlaubt, es zu sagen und das Gesagte auch zu beweisen –, (465) seine Gerechtigkeit übertrifft. Und indem er mit strenger Stimme scharf fragt, wo du bist, was du im furchtsamen Herzen wälzt, schreckt er mich weniger als er mich erquickt, weil er noch nach den Verbrechen ihn, der gestrauchelt, versunken in Furcht, fast begraben in Dunkel ist, heraus- und zurückruft.

Ein Nebeneinander einer auf die Figur bezogenen zweiten und einer auf den Erzähler bezogenen ersten Person ist in epischen Apostrophen äußerst selten.¹⁵ Der Erzähler stellt sich hier unmittelbar neben Adam, ja er reagiert gleichsam stellvertretend für die Figur auf Gottes Worte. Tatsächlich erfahren wir nicht einmal, wie Adam auf Gottes Suche reagiert und können nur erschließen, dass Gottes Rufen ihn erschreckt (vgl. *terret*, 1,467); stattdessen führt der Erzähler aus, wie er Gottes Handeln auffasst (*recreat*, *ibid.*) – und wie es offenbar auch der Adressat im Gegensatz zu Adam verstehen

sollte. Aus narratologischer Perspektive kann man dies entweder so verstehen, dass sich der Erzähler stark mit seiner Figur identifiziert oder – theologisch treffender – dass Gottes Handeln den intradiegetischen Adam und den extradiegetischen Erzähler gleichermaßen betrifft. Damit verstärkt sich ein Eindruck, der sich schon im ersten Teil der Adam-Apostrophe abzeichnete: Der eigentliche Gegensatz verläuft nicht zwischen der intradiegetischen und der extradiegetischen Ebene, sondern zwischen Gott und den Menschen. Adam, der Erzähler und der Adressat gehören so gesehen kategorial eher zusammen als Adam und Gott.

Wichtig für die Gattung Bibelepik ist hierbei, dass der Erzähler die Handlung nicht bloß erzählt, sondern zugleich an sich selbst erlebt (deutlich in *terret* und *recreat*, 1,467). Im Rahmen des Andachtsbedürfnisses, das Reinhart Herzog 1975 für die antike Bibelepik als zentrale Motivation herausgearbeitet hat, kann der Erzähler als Modell-Christ, mit dem sich die Rezipierenden identifizieren können, Gottes Handeln an den Figuren unmittelbar an sich selbst mitempfinden und hierdurch persönlich erbaut werden. Das häufig, aber nicht durchgängig verwendete historische Präsens steht dabei nicht bloß stellvertretend für ein Vergangenheitstempus, sondern drückt aus, dass sich die Ereignisse für den meditierenden Erzähler (und ebenso für die Rezipierenden) in einem unmittelbaren Jetzt der Andacht vollziehen. So findet zwar ein narratologisch beschreibbarer Erzählvorgang statt, in dem der Erzähler und die Figuren eigenständige Akteure bleiben, dieser wird jedoch von einem spirituellen Rahmen überlagert, der den einzelnen Elementen eine neue Bedeutung verleiht und sie teilweise in einen neuen Zusammenhang stellt.

2. Kain, Menschheit und Gott

Ähnliche Konstellationen zeigen sich in einer längeren Passage, die auf Kains Brudermord folgt. Der Erzähler klagt hier zunächst erregt über die Untat (2,227–252), befasst sich dann mit der Bestrafung (2,252–295) und

stellt schließlich heraus, dass sich gerade hierin Gottes Gnade zeigt (2,295–307). In diesem Kontext werden die diegetischen Ebenen wiederholt in verschiedener Weise vermischt, unter anderem durch eine tadelnde Apostrophe an Kain, der hierin zum Erfinder des Verbrechens insgesamt und Vorbild aller späteren Übeltäter stilisiert wird (2,238–246). Interessanter für unser Thema ist eine 1. Person Plural kurz vor dieser Apostrophe:¹⁶

et ne aliquam saltim uel de serpente querelam
quod morimur quisquam superesse existimet, ante
coepimus occidi.
(2,232–234)

Und damit keiner meint, dass zumindest irgendeine Klage über die Schlange übrigbleibt, weil wir sterben, haben wir vorher selbst angefangen, uns töten zu lassen.

Der Erzähler vergleicht Kains Vergehen mit dem der Schlange zugeschriebenen Sündenfall. Die 1. Person Plural ist hier streng genommen fragwürdig, da eigentlich nur die Menschen in der Generation nach Adam und Eva anfangen, sich töten zu lassen. Aus rhetorischer Sicht kann man dies als Synekdoche beschreiben, da ein engerer Begriff durch einen weiteren ersetzt wird (ungefähr wie in ›wir sind Weltmeister‹ oder ›wir sind Papst‹).¹⁷ Narratologisch betrachtet nähert sich dies einer Metalepse insofern an, als die Grenzen zwischen extradiegetischer und intradiegetischer Ebene verwischt werden, auch wenn kein unmittelbarer logisch unmöglicher Kontakt zwischen den Ebenen postuliert wird.¹⁸ Jedenfalls stellt sich der Erzähler in eine dezidierte Kontinuität zur sündigen Menschheit der Frühzeit, ja er evoziert eine überzeitliche menschliche Gemeinschaft, in der er mit Kain und Abel zu einem ›Wir‹ verschmilzt, das über diegetische Ebenen hinausreicht (die Apostrophe an Kain knüpft hieran insofern an, als sie diese Kontinuität für das Verbrechen durchspielt, freilich ohne solch weitgehende In-eins-Setzungen). Gott spielt in dieser ›Wir‹-Aussage keine explizite Rolle.

Dies ändert sich in der späteren Reflexion über Gottes Milde gegenüber Kain; in diesem Kontext wendet sich der Erzähler in einem Ausruf unmittelbar an Gott: *o bona maiestas, quid non sperare queamus!* (2,307, ›O gute Majestät, worauf sollten wir nicht hoffen können!‹; vgl. Kuhn-Treichel 2016, S. 87 und 96). Narratologisch gesehen könnte man hier von einer Apostrophe des extradiegetischen Erzählers an die intradiegetische Figur Gott sprechen, aber dies wird der Konstellation allenfalls bedingt gerecht. Die 1. Person Plural lässt sich nach den Reflexionen über Gottes Handeln an Kain am ehesten wie im Vergleich mit dem Sündenfall als Ausdruck einer allgemein-menschlichen Gemeinschaft verstehen. Diesem die diegetischen Ebenen überspannenden Menschen-›Wir‹ steht hier das ebenso umfassende Gott-›Du‹ gegenüber, womit der in der Adam-Apostrophe beobachtete Gegensatz zwischen Menschen und Gott einen noch plastischeren Ausdruck gewinnt. Konkret kehrt mit dem ›Wir‹-›Du‹-Gegenüber eine Situation wieder, die die ›Alethia‹ im hymnischen Prolog (*precatio*) exponiert, wo ein ›Wir‹ in der Art eines Glaubensbekenntnisses zu Gott spricht (*nam te ratione profunda / in tribus esse deum [...] credimus [...]*, ›denn wir glauben, dass du in unergründlicher Weise in dreien Gott bist‹, *precatio* V. 4f.). Diese Parallele ist in dieser Form zwar ein Einzelfall in der ›Alethia‹, lässt sich aber dennoch für generelle Überlegungen zur Biblepik fruchtbar machen, die an die obigen Gedanken zur Adam-Apostrophe anknüpfen.

Das Gegenüber von Gott und Menschen ist literarisch eher in Formen wie dem Gebet bzw. dem Hymnus beheimatet, wie die *precatio* mit ihrem hymnentypischen ›Du‹-Stil vor Augen führt.¹⁹ Hier bricht es dagegen in eine Erzählung ein, sodass sich ein Nebeneinander narratologischer und spiritueller Unterteilungen ergibt. Das Biblepos ist einerseits eine narrative Gattung und verfügt insofern über Merkmale, die sich mit dem narratologischen Instrumentarium beschreiben und ordnen lassen, z. B. einen Erzähler, der grundsätzlich nicht Teil der Diegese ist, und über Figuren, die normalerweise nicht mit dem Erzähler interagieren. Andererseits enthält

das Biblepos eine meditative Komponente, in der der Mensch in Betrachtung der biblischen Ereignisse Gott gegenübertritt. Im Extremfall ist der Erzähler nicht nur Modell-Christ, sondern Modell-Mensch, der zusammen mit den Figuren auf Gottes wohlütiges Handeln hofft. Grenzen zwischen Zeiten, Orten und Ebenen verblassen in diesem meditativen Raum, der von Gottes zeitloser Gegenwart geprägt ist, die Erzähler, Figuren und Rezipierende auf ihren bloßen Status als Menschen zurückwirft.

3. Die Menschheit und Gott

Zu diesem Gedanken lohnt sich noch ein Blick auf eine letzte Passage der ›Alethia‹, nämlich aus dem Schöpfungsbericht. Claudius Marius Victorius liest die ›Genesis‹ linear und beschäftigt sich daher mit dem Problem, warum Gott am siebten Tag, an dem er doch ruhte, anscheinend auch den Menschen schuf, und warum die Erschaffung des Menschen überhaupt vom sonstigen Schöpfungswerk abgegrenzt ist. Dabei erwägt er zunächst die Möglichkeit, dass es sich für Gott noch um den sechsten Tag handelte, weil er ›alles gegenwärtig hat, was uns entflieht‹, womit ein Menschen-›Wir‹ plakativ Gott gegenübertritt (*deo [...] praesto omnia habenti, / quae nobis fugiunt*, 1,192f.). Instruktiver für unser Thema ist die zweite Erklärung, die von einem Unterschied zwischen den durch bloßen Befehl erschaffenen Tieren und den von Gott gleichsam handwerklich geschaffenen Menschen ausgeht:²⁰

195 siue, ut nos merito rebus praestare creatis,
 quos facit ipse manu, doceat, manifestius edit
 nunc, quod factus homo est, solidoque hoc intimat orbi:
 ›omnia, quaeque mouent anima, generata iubente,
 uos operante deo.«
 (1,195–199)

Oder aber, um zu lehren, dass wir, die er selbst mit der Hand macht, mit Recht das Geschaffene übertreffen, erklärt er deutlicher, dass der Mensch gemacht

wurde, und verkündet dem ganzen Erdkreis: »Alles, was sich durch Lebenshauch regt, wurde gezeugt auf Gottes Befehl, ihr allein durch sein Tun.«

Noch deutlicher als in der Kain-Episode trifft die 1. Person Plural streng logisch nicht zu, da Gott eigentlich nur Adam und Eva ›selbst mit der Hand macht‹. Wie oben beschrieben, konstruiert der Erzähler durch diese Synekdoche ein überzeitlich gefasstes Menschen-›Wir‹, das Adam und Eva, den Erzähler und die Adressaten einschließt, und stellt dieses dem in der 3. Person erscheinenden Schöpfergott gegenüber. Eine erste Eigenheit der vorliegenden Passage liegt in der physischen Qualität dieses Gegenübers, die eine narratologische Qualifikation als Metalepse möglich macht: Das Menschen-›Wir‹ stammt buchstäblich aus Gottes Hand, wobei sich das Präsens ›er macht‹ (*facit*, 1,196) mit gleichem Recht historisch wie allgemeingültig lesen lässt. Eine weitere Besonderheit bildet die Gottesrede. Diese wird ebenfalls mit einem Präsens eingeleitet und richtet sich dem Text nach an den ›ganzen Erdkreis‹ (*solidoque hoc intimat orbi*, 1,197). Ist sie damit als ein historischer Vorgang während der Schöpfung, mithin auf der intradiegetischen Ebene, oder eher als eine zeitlose Gesinnungsausübung, mithin ebenenübergreifend, zu denken? Das vorangehende *nunc* spricht für die erste Deutung, andererseits liegt es nahe, dass *uos* mit dem vorigen allgemein-menschlichen *nos* gleichzusetzen, was der Rede einen grundsätzlicheren Charakter verleihen würde.²¹

Eine eindeutige Festlegung ist hier, ähnlich wie bei der eingangs besprochenen 2. Person in der Adam-Apostrophe, nicht nötig. Die Rede changiert zwischen beiden Deutungsmöglichkeiten und führt damit noch einmal den hybriden Charakter der Gattung Biblepik vor Augen: Einerseits handelt es sich um Erzähltexte, die sich narratologisch analysieren lassen, in diesem Fall als intradiegetischer Kommunikationsakt zwischen Gott und dem Erdkreis; andererseits dienen die Texte der persönlichen Andacht, in diesem Fall, indem die Verse die Schöpfungsgeschichte als Rede Gottes an die Welt für die Rezipierenden persönlich erlebbar macht. Im narratologischen Sinne hat die Figur Gott die Figur Adam mit der Hand gemacht,

aber in einem spirituellen Sinne, den der Text gleichzeitig vermittelt, ist auch der heutige Mensch in Gottes Hand und darf sich direkt, ohne den Umweg über Figuren aus einer fernen Vergangenheit, von ihm angesprochen fühlen.

4. Ausblick und Schlussfolgerungen

In einer Predigt über die Weihnachtsgeschichte heißt es bei Bernhard von Clairvaux:

nunc uero redeamus usque Bethlehem et uideamus hoc uerbum quod fecit Dominus et ostendit nobis. domus panis est, ut iam diximus; bonum est nos illic esse. (›In vigilia nativitatis Domini‹ 6,10, 12. Jh.)

Kehren wir jetzt aber bis nach Bethlehem zurück und sehen wir das Wort, das der Herr gemacht und uns gezeigt hat. Es ist das Haus des Brotes, wie wir schon gesagt haben; hier ist gut sein für uns.

Die Sätze zitieren mit leichter Abwandlung die wörtliche Rede der Hirten auf dem Feld in Lc 2,15 (*transeamus usque Bethleem et uideamus hoc uerbum quod factum est quod fecit Dominus et ostendit nobis*); der letzte Satz verknüpft hiermit den Ausruf des Petrus in Mt 17,4 (*bonum est nos hic esse*).²² Aus narratologischer Perspektive kann man auch hier von einer Metalepse sprechen: Indem sich der Prediger mit der Weihnachtsgeschichte befasst, begibt er sich wie die oder eher noch mit den Hirten an den Ort des Geschehens. Tatsächlich ist die bildhafte Rede vom ›Zurückkehren‹ (*redeamus*) an einen Handlungsort oder zu einer Figur ein in Antike, Mittelalter und Neuzeit weitverbreiteter Metalepsentypus, der freilich meist als einfache Transitionsformel dient.²³ Auch hier liegt eine Überleitung vor, da der Prediger zuvor über die Stämme Israels gesprochen hat, doch die metaleptische Formulierung geht über diese Funktion hinaus. Sie drückt eine innere, persönliche, ja mystische Begegnung mit dem Weihnachtsgeschehen und letztlich mit Gott selbst aus, die sich im performativen Rahmen

des Gottesdienstes und konkret der Predigt ereignet. Die ›Wir‹-Gemeinschaft der Gläubigen soll sehen (*uideamus*), was Gott ihr zeigt (*ostendit*); es ist gut für ›uns‹ in Bethlehem zu sein (*bonum est nos illic esse*).

Die Stellen, die ich aus der ›Alethia‹ des Claudius Marius Victorius besprochen habe, weisen in eine ähnliche Richtung. Grenzüberschreitungen durch Figurenapostrophen oder Wir-Formulierungen, die sich narratologisch teilweise als Metalepsen klassifizieren lassen, drücken einen spirituellen Zugang zum verarbeiteten Bibeltext aus, bei dem der Erzähler Gottes Handeln an den Figuren persönlich erlebt und hiermit ein Modell für die Rezipierenden bildet. Der konkrete Rezeptionsrahmen lässt sich für die ›Alethia‹ weitaus schwerer rekonstruieren als für die Weihnachtspredigten Bernhards von Clairvaux. Vermutlich ist für das Bibelepös keine solche unmittelbar performative Situation wie ein Gottesdienst anzunehmen, doch auch eine Lektüre zur privaten Andacht, wie man sich in Anlehnung an Herzogs Bibelepikverständnis vorstellen kann, schafft einen Erlebnisraum, in dem ein Gläubiger oder eine Gläubige den Figuren und Gott selbst wie in der Predigt spirituell begegnen kann. Insofern darf man auch die oben zitierten Textstellen in einem rezeptiven Erleben grundiert sehen, das dem performativen Rahmen der Predigt (möglicherweise ins Private verlegt) nahekommt.

Die behandelten Phänomene sind in der antiken Bibelepik keineswegs überall gleich häufig anzutreffen. Während Sedulius' ›Carmen paschale‹, Avitus' ›De spiritalis historiae gestis‹ oder Arators ›Historia apostolica‹ teilweise vergleichbare Muster zeigen,²⁴ halten sich andere Werke, etwa die unter dem Namen Cyprianus Gallus zitierte lateinische ›Heptateuchparaphrase‹ oder die griechische ›Johannesmetaphrase‹ des Nonnos, enger an eine Paraphrase des Bibeltextes und lassen den Erzähler nirgendwo in solch prominenter Form hervortreten. Auch Juvenecus geht, was offenes oder metaleptisches Erzählerhandeln angeht, nicht so weit wie Claudius Marius Victorius. Gleichwohl führen die hier angestellten Überlegungen auf Merkmale, die für die Gattung Bibelepös (zumindest in ihrer antiken

Ausprägung) insgesamt von Bedeutung sind. Das Bibelevos ist eine hybride Gattung – nicht so sehr im Sinne des vielzitierten Dictums von Ernst Robert Curtius, der das Bibelevos als »hybride und innerlich unwahre Gattung« abkanzelte, weil »die Heilgeschichte [...] keinen Umguß in pseudoantike Form« vertrage (1948, S. 457), sondern vor allem deswegen, weil es einerseits die biblischen Ereignisse erzählt, andererseits eine Exegese des Bibeltextes darstellt, die meditativen oder hymnischen Charakter annehmen kann.²⁵ Natürlich enthalten auch pagane Epen deutende Erzählerkommentare, aber im Bibelevos erlangt die Exegese der eigentlich schon bekannten Erzählungen eine neue Bedeutung; die Werke oszillieren zwischen Erzählung und Predigt.

Narratologische Kategorien wie diegetische oder kommunikative Ebenen, die sich zu den eingangs erwähnten Modellen anordnen lassen, haben daher durchaus ihre Berechtigung für das Bibelevos, werden aber durch spirituelle Kategorien überlagert, die gleichsam vertikal zu den narratologischen Unterscheidungen stehen, vor allem das Gegenüber von Mensch und Gott. Die narratologische Kategorie der Metalepse schlägt eine Brücke zwischen der narrativen und der spirituellen Dimension, weil sie Verbindungen zwischen diegetischen Ebenen beschreibt, die gegen die theoretisch postulierten Unterscheidungen verstoßen. In den Metalepsen zeigt sich die Verbindung aus Erzählung, Theologie und Andacht, die die Gattung Bibelevos ausmacht. In diesem Sinne kann eine narratologische Perspektive auch und gerade dort, wo die theoretischen Kategorien an ihre Grenzen stoßen, den Blick für die Spezifika schärfen, die dazu beigetragen haben, das Bibelevos zu einer der großen europäischen Gattungen zu machen.²⁶

Anmerkungen

- 1 Ich nenne exemplarisch Schmid (2014, S. 46) Modell der Kommunikationsebenen: Schmid unterscheidet sauber zwischen einzelnen Ebenen, denen sich Autoren, Erzähler, Figuren usw. eindeutig zuweisen lassen.
- 2 Hierzu ausführlich Kuhn 2012; zum Verhältnis zur christlichen Bibelepik Kuhn-Treichel 2021.
- 3 Für Übersichten über das antike christliche Bibelepik siehe etwa Thraede (1962, S. 983–1042, in der Datierung teilweise veraltet) und Döpp (2009, S. 11–18, mit Ausblick bis zur Neuzeit); vgl. auch McGill 2012, S. 344f.; Kuhn-Treichel 2018, S. 55–58. Die ›Alethia‹ hat erst in den letzten 15 Jahren größere Aufmerksamkeit erfahren; wichtige Studien sind Homey 1972; Martorelli 2008; Cutino 2009; D’Auria 2014; Kuhn-Treichel 2016 und 2018.
- 4 Zur Namensform und zur Datierung Kuhn-Treichel 2016, S. 2 sowie 2018, S. 10–13.
- 5 Vgl. Kuhn-Treichel 2016, S. 2 und 2018, S. 12f., 21f. Argumente gegen die Vollständigkeit gibt Gärtner 2021.
- 6 Genette (1972, S. 244) wies der Metalepse grundsätzlich einen komischen oder fantastischen Effekt zu, der für vormoderne Fälle so nicht angesetzt werden kann; vgl. de Jong 2009, S. 115; Kuhn-Treichel 2023. Für eine Beschränkung der Metalepse auf Fiktion plädiert etwa Klimek 2018, S. 334 (vgl. 2010, S. 72), dagegen Grethlein 2020, S. 43. Für neuere Definitionen und Übersichten siehe auch Hanebeck 2017, S. 25; Pier 2016.
- 7 In eine ähnliche Richtung geht auch Grethlein 2023.
- 8 Hierzu ausführlich Tilg 2019; vgl. Nünlist 2009, S. 132f.; Feddern 2021, S. 5.
- 9 Vgl. Grethlein 2021. Für ähnliche Überlegungen zur mittelalterlichen Literatur siehe Hammer 2021.
- 10 Ich behandle die meisten der folgenden Stellen aus der ›Alethia‹ auch in meiner Dissertation (Kuhn-Treichel 2016), dort aber nicht unter speziell (historisch-)narratologischer Perspektive; insofern belegt die bloße Existenz des vorliegenden Beitrags, wie fruchtbar diese zusätzliche Perspektive sein kann.
- 11 Ausführlich zur epischen Apostrophe Zyroff 1971; vgl. auch Williams 1983, S. 183–196; Effe 2004, *passim*. Zum Einfluss Lukans auf die ›Alethia‹ D’Angelo 1999, S. 396f.; Kuhn-Treichel 2016, S. 81–87.
- 12 Die metaleptische Interpretation antiker Apostrophen ist seit de Jong 2009 gängig; vgl. auch die Sammelbände zu antiken Metalepsen von Eisen/Möllendorff 2013 und Matzner/Trimble 2020, in denen jeweils mehrere Beiträge auf Apostrophen eingehen, sowie zuletzt Bakker 2022.

- 13 Hierzu auch Kuhn-Treichel 2016, S. 92. Alle Übersetzungen stammen von mir.
- 14 Formulierungen im *Potentialis* der 2. Person Singular sind typisch für epische Leserapostrophen seit Homer, vgl. Wheeler 1999, S. 141–161; Zyroff 1971, S. 386–423; Horstmann 2014, S. 124–133; ungewöhnlich ist der belehrende Charakter der vorliegenden Apostrophe, der zum starken lehrdichterischen Element der ›*Alethia*‹ (ausführlich behandelt in Kuhn-Treichel 2016) passen würde.
- 15 Die betreffenden Stellen sind zudem inhaltlich nur bedingt vergleichbar, vgl. etwa Lukan, ›*Bellum ciuile*‹ 4,811–813 (*at tibi nos [...] digna damus, iuuenis, merita praefonia uitae*, ›doch wir geben dir, Jüngling, eine würdige Lobpreisung deines Lebens, das es verdient‹).
- 16 Vgl. Kuhn-Treichel 2016, S. 98. Zur Kain-und-Abel-Perikope bei Victorius insgesamt D’Auria 2012.
- 17 Lausberg (1990, S. 295) definiert die *Synekdoche* als »Metonymie [...] quantitativer Beziehung zwischen dem verwendeten Wort und der gemeinten Bedeutung« (Hervorhebung nach dem Original). Dies trifft hier insofern zu, als dem ›Wir‹ eine Ersetzung von ›die Menschen zur Zeit Kains und Abels‹ durch ›die Menschheit‹ zugrunde liegt.
- 18 Logikwidrig wäre etwa ein Präsens ›wir fangen an‹; in der vorliegenden Form fiele die Passage nur unter ein erweitertes *Metalepsenverständnis*, wie es der späte Genette 2004 vertrat.
- 19 Den Begriff ›Du‹-Stil prägte Norden (1913, S. 143–176) in Bezug auf die Formengeschichte des Hymnus (im Gegensatz zum ebenfalls möglichen ›Er‹-, Relativ- und Pronominalstil).
- 20 Vgl. zum Beginn des Zitats Kuhn-Treichel 2016, S. 97. Die beiden Deutungsmöglichkeiten diskutiert schon Augustinus, die zweite freilich ablehnend (›*De Genesi ad litteram*‹ 6,12); vgl. Cutino 2009, S. 121 Anm. 100; Kuhn-Treichel 2018, S. 102 Anm. 64.
- 21 Die Situation ist insofern komplexer, als bei Avitus, wo sich Gott ebenfalls an Adam und Eva wendet und betont, seine Hand habe sie gemacht, aber ohne dass der wörtlichen Rede ein allgemeingültiges Menschen-›Wir‹ voranginge (›*De spiritalis historiae gestis*‹ 1,302f.).
- 22 Zitate nach der *Vulgata*; vgl. die Quellenangaben in der Edition von Huille/Solignac 2004.
- 23 Vgl. besonders Fludernik 2003 zu *metaleptischen Szenenwechselformeln* in der englischen Literatur vom Mittelalter bis ins 19. Jh.; wichtig auch Häsner (2005 und 2019) zu *romanischen Strangwechselformeln*. Ich bereite eine Monographie

vor, die Metalepsen, die eine Anwesenheit des Erzählers am Ort der Handlung implizieren, von der Antike bis in die Neuzeit verfolgt (Kuhn-Treichel i. E.).

- 24 So etwa Sedulius: ›Carmen paschale‹ 5,59–66 (ausgedehnte Apostrophe an Judas); Avitus: ›De spiritalis historiae gestis‹ 3,307–311 (Adams Vergehen erschreckt eine ›Wir‹-Gemeinschaft); Arator: ›Historia apostolica‹ 1,325 (Gott ›Du‹ und Menschen-›Wir‹ stehen sich gegenüber). Vgl. insgesamt Hecquet-Noti 2009 zu »présence auctoriale« in der Bibelepik.
- 25 Hiermit soll nicht gesagt sein, dass sich der hybride Charakter der Bibelepik in diesen Einflüssen erschöpft; zu ergänzen wäre etwa der Einfluss der zeitgenössischen Rhetorik, der die ebenfalls mögliche rhetorische Interpretation der behandelten Stellen besonders legitimiert (vgl. schon Roberts 1985, der die Bibelepik insgesamt aus der rhetorischen Paraphrase herleitete).
- 26 Ich danke Anja Becker und Albrecht Hausmann für die Organisation der anregenden Tagung und den Teilnehmenden für wertvolle Hinweise zu meinem Beitrag.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Bernard de Clairvaux: Sermons pour l'année, tome I.1 (avent et vigile de Noël), texte Latin des S. Bernardi opera, introduction par Marielle Lamy, traduction par Marie-Imelda Huille, notes par Aimé Solignac, Paris 2004 (Sources Chrétiennes 480).
- Claudius Marius Victorius: Alethia/Wahrheit, Lateinisch/Deutsch, eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Thomas Kuhn-Treichel, Freiburg i Br. [u. a.] 2018 (Fontes Christiani 71).
- Biblia Sacra. Iuxta vulgatam versionem, recensuit et brevi apparatu critico instruxit Robertus Weber, editionem quintam emendatam retractatam praeparavit Roger Gryson, Stuttgart 2007.
- Der Einheitlichkeit halber verwende ich im Lateinischen durchgängig u statt v.*

Sekundärliteratur

- Allan, Rutger: Metaleptic apostrophe in Homer. Emotions and immersion, in: Bakker, Mathieu de [u. a.] (Hrsg.): Emotions and narrative in ancient literature and beyond, Leiden/Boston 2022, S. 78–93.
- Centzen, Eva von/Tilg, Stefan: Handbuch Historische Narratologie, Stuttgart 2019.
- Curtius, Ernst Robert: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern 1948.

- Cutino, Michele: *L'Alethia* di Claudio Mario Vittorio. La parafrasi biblica come forma di espressione teologica, Roma 2009.
- D'Angelo, Edoardo: La ›Pharsalia‹ nell'epica latina medievale, in: Esposito, Paolo/Nicastri, Luciano (Hrsg.): *Interpretare Lucano*. Miscellanea di studi, Napoli 1999, S. 389–453.
- D'Auria, Isabella: La pericope di Caino e Abele (Gen. 4,1–8) nella riscrittura esametrica di Claudio Mario Vittorio (aleth. 2,195–252), in: Nazzaro, Antonio Vincenzo/Scognamiglio, Rosario (Hrsg.): *Carminis incentor Christus*. Atti del Seminario su ›Poesia Cristiana tra Oriente e Occidente‹, Curtea de Argeş (Romania), 6–11 Aprile 2010, Bari 2012, S. 87–115.
- D'Auria, Isabella: *Alethia*. *Precatio* e primo libro, Introduzione, testo latino, traduzione e commento, Napoli 2014.
- de Jong, Irene: *Metalepsis in ancient Greek literature*, in: Grethlein, Jonas/Rengakos, Antonios (Hrsg.): *Narratology and interpretation. The content of narrative form in ancient literature*, Berlin/New York 2009, S. 87–115.
- Döpp, Sigmar: *Eva und die Schlange. Die Sündenfallschilderung des Epikers Avitus im Rahmen der bibelexegetischen Tradition*, Speyer 2009.
- Eisen, Ute/Möllendorff, Peter von (Hrsg.): *Über die Grenze. Metalepse in Text- und Bildmedien des Altertums*, Berlin/New York 2013.
- Feddern, Stefan: *Elemente der antiken Erzähltheorie*, Berlin/Boston 2021.
- Fludernik, Monika: *Scene shift, metalepsis, and the metaleptic mode*, in: *Style* 37 (2003), S. 382–400.
- Gärtner, Thomas: *Rez. zu Kuhn-Treichel 2018*, in: *sehепunkte* 21 (2021), Nr. 12 ([online](#)).
- Genette, Gérard: *Figures III*, Paris 1972.
- Genette, Gérard: *Méalepse. De la figure à la fiction*, Paris 2004.
- Grethlein, Jonas: *Representation delimited and historicized. Metalepsis in ancient literature and vase-painting*, in: *Matzner/Trimble 2020*, S. 25–57.
- Grethlein, Jonas: *Author and characters. Ancient, narratological, and cognitive views on a tricky relationship*, in: *Classical Philology* 116 (2021), S. 208–230.
- Grethlein, Jonas: *Ancient Greek texts and modern narrative theory. Towards a critical dialogue*, Cambridge 2023.
- Hammer, Martin Sebastian: *nû jage selbe, swaz dû wilt!* Narratologische Analyse und poetologische Interpretation einer metaleptischen ZeitRahmenÜberschreitung im ›Erec‹ (V. 7182–7187), in: Bendheim, Amelie/Ders. (Hrsg.): *ZeitRahmenÜberschreitungen im vormodernen Erzählen*, Oldenburg 2021, S. 13–42 ([online](#)).
- Häsner, Bernd: *Metalepsen: Zur Genese, Systematik und Funktion transgressiver Erzählweisen*, Diss. FU Berlin 2001 ([digital veröffentlicht 2005](#)).

- Häsner, Bernd: *Erzählte Macht und die Macht des Erzählens. Genealogie, Herrschaft und Dichtung in Ariosts Orlando furioso*, Stuttgart 2019.
- Hecquet-Noti, Nicole: *Entre exégèse et épopée. Présence auctoriale dans Juvenecus, Sédulius et Avit de Vienne*, in: Harich-Schwarzbauer, Henriette/Schierl, Petra (Hrsg.): *Lateinische Poesie der Spätantike. Internationale Tagung in Castelen bei Augst, 11.–13. Oktober 2007*, Basel 2009, S. 197–215.
- Herzog, Reinhart: *Die Biblepik der lateinischen Spätantike. Formgeschichte einer erbaulichen Gattung*, Bd. 1, München 1975.
- Homey, Helge Hans: *Studien zur Alethia des Claudius Marius Victorius*, Diss. Bonn 1972.
- Horstmann, Henning: *Erzähler – Text – Leser in Ovids Metamorphosen*, Frankfurt a. M. 2014.
- Klimek, Sonja: *Metalepse*, in: Huber, Martin/Schmid, Wolf (Hrsg.): *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen*, Berlin/Boston 2018, S. 334–351.
- Kuhn, Thomas: *Die jüdisch-hellenistischen Epiker Theodot und Philon. Literarische Untersuchungen, kritische Edition und Übersetzung der Fragmente*, Göttingen 2012.
- Kuhn-Treichel, Thomas: *Die Alethia des Claudius Marius Victorius. Bibeldichtung zwischen Epos und Lehrgedicht*, Berlin/Boston 2016.
- Kuhn-Treichel, Thomas: *Jüdisch-hellenistische Epiker – Vorläufer christlicher Biblepik?*, in: Iakovou, Elena/Solitario, Michele (Hrsg.): *Forschende Wege. Zu literarischen Phänomenen vom klassischen Athen bis Byzanz. Festschrift zum 60. Geburtstag von Heinz-Günther Nesselrath*, Stuttgart 2021, S. 45–61.
- Kuhn-Treichel, Thomas: *For the most part serious? The comic potential of authorial metalepsis from Aristophanes to Lucian, Mnemosyne, ahead of print 2023*.
- Kuhn-Treichel, Thomas: *Metaleptische Bilder des Erzählens. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Berlin/Boston i. E.
- Lausberg, Heinrich: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Stuttgart 1990.
- Martorelli, Ugo: *Redeat verum. Studi sulla tecnica poetica dell’Alethia di Mario Claudio Vittorio*, Stuttgart 2008.
- Matzner, Sebastian/Trimble, Gail (Hrsg.): *Metalepsis. Ancient texts, new perspectives*, Oxford 2020.
- McGill, Scott: *Latin poetry*, in: Johnson, Scott Fitzgerald (Hrsg.): *The Oxford handbook of late antiquity*, Oxford 2012, S. 335–360.
- Norden, Eduard: *Agnostos Theos. Untersuchungen zur Formgeschichte religiöser Rede*, Leipzig/Berlin 1913.
- Nünlist, René: *The ancient critic at work. Terms and concepts of literary criticism in Greek scholia*, Cambridge 2009.

- Pier, John: Metalepsis, in: The living handbook of narratology, veröffentlicht Juli 2016 ([online](#)).
- Roberts, Michael: Biblical epic and rhetorical paraphrase in late antiquity, Liverpool 1985.
- Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie, Berlin/Boston 32014.
- Thraede, Klaus: Art. ›Epos‹, in: Reallexikon für Antike und Christentum Bd. 5 (1962), S. 983–1042.
- Tilg, Stefan: Autor und Erzähler – Antike, in: Contzen/Tilg 2019, S. 69–81.
- Wheeler, Stephen M.: A discourse of wonders. Audience and performance in Ovid's Metamorphoses, Philadelphia 1999.
- Williams, Gordon Willis: Technique and ideas in the Aeneid, New Haven 1983.
- Zyoff, Ellen Slotoroff: The author's apostrophe in epic from Homer through Lucan, Diss. Ann Arbor 1971.

Anschrift des Autors:

PD Dr. Thomas Kuhn-Treichel
Universität Heidelberg
Sandgasse 7
69117 Heidelberg
E-Mail: tkuhntr@uni-heidelberg.de

Lilli Hölzlhammer

Theodoros Prodromos' ›Tetrasticha‹

Biblische Handlung als dichte Beschreibung

Abstract. Der byzantinische Dichter Theodoros Prodromos (ca. 1100–1156/58) erzählt in seinen ›Tetrasticha‹ die Handlung des Alten und Neuen Testaments in einer zwischen epischem Erzählen und Epigrammdichtung changierenden Form nach. Ziel des Beitrags ist, die ›Tetrasticha‹ in ihrer narrativen Komplexität und als kulturelles Zeitzeugnis darzustellen. Die ›Tetrasticha‹ spielen mit Textsorten, Zeitebenen, Erzählperspektiven und mit dem in Byzanz üblichen Einweben homerischer Motive und Zitate. Gleichzeitig bieten sie im Sinne von Clifford Geertz dichter Beschreibung Einblick in byzantinische Verhaltensnormen und Denkmuster sowohl hinsichtlich des dichterischen Selbstverständnisses als auch gesellschaftlicher Randgruppen wie Frauen, Prostituierte und Personen mit Behinderungen oder in gleichgeschlechtlichen Beziehungen.¹

1. Die ›Tetrasticha‹ durch die Linse der dichten Beschreibung

Theodoros Prodromos (ca. 1100–1156/58) gilt als einer der bedeutendsten byzantinischen Schriftsteller seiner Zeit, der als Hofdichter der byzantinischen Kaiser Johannes II. Komnenos und Manuel I. Komnenos Karriere machte. Gerade seine ›Katomyomachia‹ (›Katzmäusekrieg‹) und sein Roman ›Rhodanthe und Dosikles‹, aber auch zahlreiche Gedichte zu höfischen Anlässen, seine Bettelgedichte und Satyrdichtung sowie weitere Werke über Astrologie und Theologie erhalten auch heute noch große Aufmerksamkeit in der Forschung. Nach seinem Tod blieb er in Byzanz so berühmt, dass es ihm an Fremdzuschreibungen von zusätzlichen Texten nicht mangelt

(Marciniak/Warcaba 2019, S. 98 Anm. 7; Hörandner 1974, S. 26–28; Zagklas 2014, S. 58–72, 92).² Es ist deshalb umso erstaunlicher, dass seine ›Tetrasticha‹ (›Vierverse‹) unbeachtet geblieben sind. Die einzigen Forschungsarbeiten zu den ›Tetrasticha‹ beschäftigen sich mit einer Inschrift auf Kreta, die das Tetrastichon Mat.186 (a) enthält (Patedakis 2016, S. 340–359), mit einer Ikone (Rhoby 2010, S. 124–126) und mit einer serbischen Übersetzung im 14. Jahrhundert (Taseva 2021, S. 59–79). Davon abgesehen ist Prodomos' Neudichtung der Bibel gewissermaßen unbekannt und wird höchstens in Aufzählungen genannt (Zagklas 2019, S. 244).

Dabei war das Werk so populär, dass es bis ins 19. Jahrhundert hinein in zahlreichen Handschriften kopiert wurde; für die Edition konnten deshalb nur die Textzeugen bis zum 16. Jahrhundert berücksichtigt werden (Papagiannis 1997, S. 11–13). Diese Textzeugen stammen hauptsächlich aus dem Kontext orthodoxer Schulerziehung, in der der Text als ein Standardwerk gegolten haben muss. Die allgemeine Bekanntheit als Schultext erklärt vermutlich auch den Einfluss dieser Versneuerzählung der Bibel, die sogar in Buchmalerei Eingang fand (Papagiannis 1997, S. 13; Patedakis 2016, S. 342, 347–351).

Ein möglicher Grund für die Popularität als Schultext liegt vielleicht in seiner verhältnismäßigen Kürze im Vergleich zum Gesamtwerk der Bibel. Mit 293 Abschnitten, die jeweils aus einer Prosaüberschrift, vier zwölfsilbigen jambischen Versen gefolgt von vier Hexametern bestehen, sind die ›Tetrasticha‹ weitaus schneller zugänglich und auch übersichtlicher als der kanonische Bibeltext (Papagiannis 1997, S. 4, 183). Gleichzeitig bieten sie eine Selektion der handlungsreichen Passagen und bekannten Erzählungen des Alten und Neuen Testaments, von Genesis bis Könige, den Evangelien und der Apostelgeschichte (Papagiannis 1997, S. 4f.). Dadurch ergibt sich ein in Kapitel unterteiltes, chronologisch stringentes Erzählen, das gerade im alttestamentlichen Teil eine durchgehende Narration erzeugt. Diese Beobachtung, dass es eine chronologische Abfolge der einzelnen Tetrasticha gibt, sollte ausreichen, um die von Papagiannis (1997, S. 3) aufgestellte Be-

hauptung zu widerlegen, dass »[d]er gemeinsame Themenkreis [...] das einzige Element [ist], welches die einzelnen Epigramme miteinander zu einer Sammlung verbindet«. In den Tetrasticha zum Neuen Testament ist ein chronologisch stringentes Erzählen weniger auszumachen, da zunächst das Matthäusevangelium im Detail behandelt wird. Die Handlung des Matthäusevangeliums wird im Anschluss ergänzt von einzelnen Tetrasticha, die zusätzliche Informationen aus anderen Evangelien hinzufügen und damit den chronologischen Erzählfluss aufbrechen. Da diese besondere Erzählstruktur im Teil zum Neuen Testament zusätzliche Überlegungen notwendig macht, beschränkt sich die nachfolgende Auswahl an Tetrasticha auf die des Alten Testaments; in diesem Teil lassen sich übergreifende Erzählstrukturen müheloser nachvollziehen.

Neben ihrer Funktion als Überblick über die Inhalte des Alten Testaments und der Evangelien dürften die ›Tetrasticha‹ als Merkverse gedient haben, da sie sich aufgrund ihrer geringen Länge in Verbindung mit einem Metrum zum Auswendiglernen anbieten. Sie wurden vermutlich schon von Prodomos selbst für den Unterricht verwendet (Zagklas 2014, S. 79, 82). Zusätzlich verbinden sie die einzelnen Episoden mit christlicher Exegese und erklären somit nicht nur, was passiert, sondern auch, welche Rolle das geschilderte Ereignis im göttlichen Heilsplan hat. Hervorzuheben sind weiterhin verschiedentliche Zitate aus der Bibel selbst, den homerischen Epen, aus dem Werk von Gregor von Nazianz und aus anderen Quellen (Marciniak/Warcaba 2019, S. 100; Zagklas 2016). Diese schreiben die ›Tetrasticha‹, wie in byzantinischen Texten generell üblich, in eine größere antike Tradition ein, die sich nicht nur auf einen christlichen Horizont beschränkt.

Als Nacherzählung der Bibel, die dazu vielfach auf andere Quellen referiert, scheinen die ›Tetrasticha‹ wenig an den schöpferischen Qualitäten teilzuhaben, die gerne als Exzellenzkriterium für mittelalterliche Texte gelten. Auch wenn sich diese Kritik nicht explizit in der Forschung findet, ist sie doch implizit in dem zuvor erwähnten Fehlen einer Auseinandersetzung mit dem Text enthalten.

Dieser Beitrag bemüht sich deshalb, die Forschungslücke zu schließen und jenen scheinbaren Mangel an kreativer Eigenleistung am Text selbst zu widerlegen. Für byzantinische Literatur gilt, dass Originalität und Innovation durch Tradition erlangt werden, indem das traditionelle Textkorpus adaptiert, erweitert, neu ausgelegt und kreativ gehandhabt wird (Papaioannou 2013, S. 19). Als Zugang, der nicht nur der narrativen Komplexität der ›Tetrasticha‹ gerecht wird, sondern sie auch als Quelle für Einsichten in die byzantinische Kultur analysierbar macht, bietet sich Clifford Geertz' dichte Beschreibung an.³ In seinem Essay ›Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture‹ definiert Geertz Kultur und dichte Beschreibung in Abhängigkeit voneinander folgendermaßen:

As interworked systems of construable signs, culture is not a power, something to which social events, behaviors, institutions, or processes can be causally attributed, it is a context, something within which they can be intelligibly – that is, thickly – described. (Geertz 2017, S. 15)

Ziel dieses Beitrags ist es also, auch Kontexte verständlich zu machen, in denen die ›Tetrasticha‹ verfasst und gelesen wurden. Die Analyse von Inhalt, narrativen Strukturen und Erzählstrategien ist nicht nur dazu da, ein byzantinisches Bibelesos zugänglich zu machen, sondern soll auch Aspekte der byzantinischen Konzeptwelt offenlegen, in die der Text eingeschrieben ist und die sich im Text eingeschrieben findet. Gerade weil der zentrale Text der byzantinischen Kultur, die Bibel, im Zentrum der ›Tetrasticha‹ steht, wird im Spannungsfeld zwischen dem eigentlichen Bibeltext und seiner Auslegung in den ›Tetrasticha‹ byzantinische Weltanschauung deutlich.

Freilich ist es generell unmöglich für einen Autor, die eigene Kultur nicht in seinen Text einzuweben, da seine Kultur ihm die Linse an Bedeutungen bietet, mit denen er seine Umgebung wahrnimmt und deutet. Wenn Prodomos also beispielsweise in seinem Tetrastichon über den Turmbau zu Babel und die Sprachverwirrung schreibt, schreibt er zugleich über byzantinische Weltanschauung, indem er den Turm auf dem Olymp errichtet

(πύργον ἀναστήσειν ἐπ' Ὀλύμπου πείρατα μακρά – ›Sie errichteten den Turm lang bevor auf dem Gipfel des Olymps‹ Gen.15,6). Dichte Beschreibung lädt dazu ein, nicht nur einfach davon auszugehen, dass in diesem Vers Babylon und der Olymp verwechselt wurden oder es sich dabei um das typisch byzantinische Phänomen handelt, tatsächliche Ortsnamen durch Ortsnamen der klassischen Antike zu ersetzen. Im byzantinischen Netz kultureller Bedeutungen impliziert ein Turmbau aus menschlicher Hybris auf dem Olymp weitaus mehr. Sprachverwirrung verbindet sich hier mit dem prägenden Konflikt von heidnisch-philosophischem Erbe der Antike und der christlichen Religion in Byzanz. Während gerade Prodomos' Epoche weniger an Sprachverwirrung leidet, da sich die Gelehrtensprache deutlich dem klassischen Griechisch annähert, führt die Kenntnis prächristlicher Texte zu einer anderen Art von Verwirrung auf philosophisch-religiöser Ebene (Papaioannou 2013, S. 18, 89f.). Das Tetrastichon reagiert entsprechend auf dieses gesellschaftliche Problem, indem es auf dem Olymp gewachsenes, heidnisches Wissen als Hybris brandmarkt, der die Verwirrung als göttliche Strafe droht.

Dieses Beispiel sollte zeigen, dass bestimmte Bedeutungsebenen der ›Tetrasticha‹ vorwiegend durch die Perspektive einer dichten Beschreibung erreicht werden können. Wie schon von Geertz erklärt, aber selten auf literarische Texte mit (aus moderner Perspektive) größtenteils fiktivem Figurenpersonal angewandt, kann dichte Beschreibung aus kleinem, vielschichtigem Material weitreichende Schlussfolgerungen ziehen (Geertz 2017, S. 23, 30). Der Austausch von Babylon und Olymp eröffnet einen Blick auf einen kulturellen Konfliktpunkt und eine möglichen Reaktion auf diesen. Als Textzeugnis, verfasst von einer einzelnen Person, drückt das Tetrastichon notwendigerweise nicht die Einstellung aller Byzantiner aus, nicht einmal unbedingt die des Verfassers, doch es zeigt einen möglichen Umgang mit dem Konflikt: die Rückkehr zum fundamentalen Text der byzantinischen Kultur. Durch die Bildung eines Parallelismus zwischen einer biblischen und einer byzantinischen Krise bietet sich ein Ausweg aus letzterer, der, in

Anbetracht der Rezeptionsgeschichte der ›Tetrasticha‹, offenbar weithin akzeptiert war.

Damit ist sicherlich nicht alles über den sechsten Vers von Tetrastichon Gen.15 gesagt, da eine dichte Beschreibung niemals vollständig alle enthaltenen Informationen analysieren kann (Geertz 2017, S. 22, 31). Stattdessen ist sie ein geeignetes Mittel, um aus dem vorhandenen Material Wissen über bestimmte Themen zu erfahren. Entsprechend richtet die dichte Beschreibung in den folgenden Beispielen den Fokus auf den kulturellen Hintergrund der dichterischen Selbstinszenierung in Byzanz sowie auf Randgruppen der byzantinischen Gesellschaft: Frauen (Gen.8), Prostituierte (Jos.81, Jos.85), Männer, die mit anderen Männern erotische/romantische Beziehungen pflegen (1Reg.128, 1Reg.139, 2Reg.140, 2Reg.146) und Personen mit Behinderung (2Reg.146). Es wird sich zeigen, dass die ›Tetrasticha‹ ein Text sind, der die übliche Wahrnehmung der byzantinischen Kultur als misogyn, homophob und ableistisch durchaus überdenken lässt.

2. Genesis: Die Erschaffung der Frau

Die hier untersuchten Tetrasticha lassen sich, wie zuvor erwähnt, auf drei Bibelerzählungen aufteilen, die im Folgenden gemäß ihrer chronologischen Reihenfolge im Alten Testament und im Text analysiert werden. Einführend sollte man sich die allgemeine Form der Tetrasticha ansehen, um die übergreifenden Gemeinsamkeiten zwischen allen Verssystemen zu erkennen. Zu jedem Tetrastichon gehören vorausgehende Prosaüberschriften, die sich zwar im Inhalt unterscheiden, aber in der Struktur umso mehr ähneln. Ausnahmslos mit Εἰς (›Über‹) eingeleitet, markieren sie bereits, dass es sich bei dem nachfolgenden Gedicht nicht um eine Nacherzählung, sondern um ein Sprechen ›Über‹ den Bibeltext handelt. Damit wird der Auslegungscharakter der ›Tetrasticha‹ beständig betont sowie markiert, dass diese keinen Ersatz für ihre Vorlage bilden. Zugleich ist es mittels der Überschriften leicht möglich, die entsprechende Bibelpassage zu identifizieren.

Die Tetrasticha selbst können durch ihre exegetischen Tendenzen zum Teil recht weit vom Bibeltext abweichen. Exemplarisch sei das erste Tetrastichon zu Gen.8 zitiert:

Gen.8 Εἰς τὴν πλάσιν τῆς Εὔας, ὅπως ὑπνοῦντος Ἀδάμ λαβὼν μίαν τῶν πλευρῶν αὐτοῦ τὴν γυναῖκα ἐποίησεν

(a) —Υπνοὶ δ' ἐκεῖνος ἢ νενέκρωται, ξένε,
ὅς τὴν ὅλην γοῦν πλευρὰν ἀφηρημένος
κεῖται τανυσθεὶς οὐ δ' ἐπέγνω τὸ δράμα,
—Σίγα· Θεὸς δρᾷ τῆς γυναικὸς τὴν πλάσιν.

(b) Ἐκ χθονὸς ἄνδρα τέτευχεν Ἀδὰμ Θεὸς ἢ ρὰ καὶ Εὐάν
οὐχὶ θέλων ἂν ἔτευξεν ἀπὸ χθονός; ἢ μάλα τοῦτο·
νῦν δέ μιν ἐξ ἀνέρος πλευρῆς πλάσεν, ὄφρα μιγέντες
ἄνδρες ἢδὲ γυναῖκες ὁμόφρονα θυμὸν ἔχωσιν.

Über die Erschaffung Evas, wie er, während Adam schlief, nachdem er eine seiner Rippen genommen hat, die Frau machte

(a) Jener schläft eher als dass er tot ist, Fremder,
von dem eine ganze Rippe genommen wurde
er lag ausgestreckt, nichts von dem Geschehen ahnend
Still! Gott vollbringt die Erschaffung der Frau

(b) Aus Erde schuf Gott Adam, dann auch Eva,
warum wollte er nicht, dass sie aus Erde geschaffen wird? Lieber dies:
er formte sie aus der männlichen Rippe, sodass, weil sie gemischt waren,
Männer und Frauen ein gleichesinntes Herz haben.

In Bezug auf Gen.8, das die Ereignisse von Gn 2,21–24 beschreibt, ist zunächst festzustellen, dass sich der Text für die Erschaffung der Frau aus der Rippe des Mannes entscheidet und nicht für die gleichzeitige Erschaffung beider. Die Erschaffung wird dabei im ersten, jambischen System als unmittelbarer Akt beschrieben, der von einem zusehenden bzw. zuhörenden Fremden gestört werden kann. Entsprechend wird dieser zum Schweigen aufgefordert (Σίγα ›Still‹ Gen.8,4). Durch den direkten Befehl des Erzählers gewinnen die vier jambischen Verse an zusätzlicher Performanz, die durch das Präsens des Verbs noch einmal verstärkt wird: Der Moment, in dem der Text vorgetragen oder gelesen wird, erschafft die Frau.

Der störende Fremde stellt zugleich einen Verweis auf die Epigrammtradition dar, auf die sich die Jamben beziehen.⁴ Die Anrede eines Fremden (ξένε Gen.8,1) ist äußerst gewöhnlich für antike und teils auch byzantinische Grabinschriften, die den vorbeigehenden Fremden zum Lesen und zu verschiedenen anderen Dingen auffordern (Meyer 2007, S. 190f.; Bruss 2010, S. 120; Bettenworth 2007, S. 72; Männlein-Robert 2007, S. 253). Dabei treten sie in eine Art Zwiegespräch mit dem Fremden ein, bei dem das Grab oder auch der Tote ihre Botschaft vortragen (Peek 1960, S. 7, 18f.; Bruss 2010, S. 119–121; Garulli 2019, S. 275f.). Diese Referenz auf Grabinschriften wird noch zusätzlich dadurch verstärkt, dass Adam eher schläft als tot zu sein scheint (Υπνοὶ δ' ἐκεῖνος ἢ νεπέκρωται Gen.8,1); eine Vorstellung, die den byzantinischen Auferstehungsgedanken anklingen lässt, laut dem Tote nur schlafen (Marinis 2017, S. 4–6, 10–23, 49–53). Damit steht der Fremde gewissermaßen tatsächlich vor dem Epitaph Adams, auch wenn dieser später wieder zum Leben erwachen wird. Die im Tetrastichon erzeugte Wirkung ist weiterhin die einer direkten Ansprache des Lesers, der wie der Betrachter eines Grabs zur Interaktion mit dem Text aufgefordert wird.⁵

Die anschließenden vier Hexameter antworten erklärend auf die Unmittelbarkeit der Jamben, indem sie noch einmal die Erschaffung des Menschen zusammenfassen. Hier wird es als eine bewusste Entscheidung Gottes dargestellt, Eva aus der Rippe Adams zu schaffen. Die angeführte Begründung aber, dass durch den gemeinsamen Ursprung Männer und Frauen gleichgesinnt sind, ist nicht biblisch, sondern homerisch, was durch den homerischen Hexameter schon angedeutet wird: [...] οὐ μὲν γὰρ τοῦ γε κρεῖσσον καὶ ἄρειον, / ἢ ὄθ' ὁμοφρονέοντε νοήμασιν οἶκον ἔχλητον / ἀνήρ ἢδὲ γυνή[...] (›denn nichts ist stärker und besser, als wenn mit gleichgesinntem Geist Mann und Frau eine Wohnstatt haben‹ Od. 6,182–184). Es handelt sich dabei kaum um ein zufälliges Zitat, da auch der Kontext, in dem es in der ›Odyssee‹ steht, passend erscheint. Odysseus bittet mit diesen und weiteren Worten Nausikaa bei ihrer ersten Begegnung um Kleidung,

mit der er seine Nacktheit bedecken kann. Durch das Zitat wird einerseits auf die erste Begegnung von Adam und Eva verwiesen, andererseits durch den Wunsch nach Kleidung auch schon auf den bevorstehenden Sündenfall.

Es lässt sich also zusammenfassen, dass Gen.8 mit verschiedenen byzantinischen literarischen Traditionen, mit Elementen aus der Epik und Epigrammatik spielt, wobei diese auch eingesetzt werden, um die Zeitlosigkeit biblischer Ereignisse darzustellen. Das Präsens beim Verb ›erschaffen‹ signalisiert das Jetzt der Handlung, die eigentlich Vergangenheit sein müsste, die zweimalige Beschreibung der Erschaffung lässt sie wiederholbar erscheinen, wie auch erneutes Lesen sie wiederholt. Zugleich schließt das Homerzitat durch seinen ursprünglichen Kontext bereits die Zukunft mit ein und verdeutlicht so die Zeitlosigkeit oder Überzeitlichkeit von Gottes Wirken. Anders formuliert lässt sich der Umgang mit Zeit in Gen.8 als eine Darstellung der Allgegenwart Gottes fassen, wodurch man Einblick in ein byzantinisches Gottes- und Zeitverständnis erhält.

Ebenfalls bemerkenswert ist die faktische Gleichstellung von Mann und Frau durch das Homerzitat: Die Frau wird nicht als dem Mann untergeordnet verstanden, sondern kann mit ihm ein ideales Gemisch bilden, dessen Harmonie vom Schöpfer angelegt wurde. Diese vielleicht nicht ganz zu erwartende Gleichstellung lässt sich auch damit begründen, dass Prodromos für die mächtigsten Frauen seiner Zeit dichtete (Jeffreys 2012, S. 177–179, 182, 184, 194; Zagklas 2019, S. 246). Der politische Einfluss und die klassische Bildung einer Anna Komnene (1083–1153), einer Irene *sebastokratorissa* (1110/12–1152/53) und einer Bertha von Sulzbach (1110–1158/60) könnten eine solche Frauendarstellung in den Tetrasticha mithilfe von Homerzitaten befördert haben, auch wenn sich diese Hypothese letztendlich nicht belegen lässt.

Aus der Perspektive einer dichten Beschreibung ist aber nicht nur relevant, was zitiert wird, was durch das Zitat ausgesagt wird und welche historischen Begebenheiten diese Aussage möglicherweise beeinflussen, sondern auch, was es für eine Kultur bedeutet zu zitieren. Byzanz, wird gerne

als eine Art Bibliothek antiken Wissens verstanden, die nach ihrer Zerstörung 1453 in den Westen gebracht wurde und dort neben anderen Faktoren die Renaissance auslöst (Konstantinou 2006; Plescau 2019, S. 258–260). Diese Sichtweise stellt die Byzantiner allerdings als eine Nation von Bibliothekaren und Altgriechischlehrern dar und ignoriert den aktiven Gebrauch von antiker, spätantiker und christlicher Literatur in Byzanz. In den ›Tetrasticha‹ können insbesondere drei Verwendungsmöglichkeiten beobachtet werden, die für das byzantinische Verständnis von Literatur typisch sind: literarisches Spiel, literarische Selbstinszenierung und Gebrauchsliteratur.

Vor einem byzantinischen kulturellen Horizont ist ein Homerzitat nicht nur ein Ausdruck von klassischer Bildung und Gelehrsamkeit, sondern wird Teil eines literarischen Spiels. Als unmarkiertes Zitat, eingebettet in einen inhaltlich fremden Kontext, bleibt es dem Leser oder Zuhörer überlassen, das Zitat zu erkennen und korrekt zuzuordnen. Dies setzt die Bildung der Rezipienten voraus, die in den literarischen Kreisen um die oben genannten Mitglieder der Kaiserfamilie gegeben war, und fordert, sich nicht nur passiv an der Geschichte oder den schönen Versen zu erfreuen, sondern auch aktiv die versteckten Zitate zu finden. Das Ideal für den Dichter ist dabei, weder exzessiv zu zitieren noch auf antike Autorität zu pochen. Stattdessen wird ein Zitat so geschickt in den eigenen Text eingewebt, dass der weniger gelehrte Leser es nicht bemerkt, gezielt ausgeschlossen wird.

Homer zu zitieren ist allerdings auch eine Frage der literarischen Selbstinszenierung. Ein byzantinischer Schriftsteller zitiert für gewöhnlich einige wenige Schriftsteller mit auffälliger Frequenz, wobei je nach Werk bestimmte Schriftsteller häufiger verwendet werden. Dies ist nicht nur ein Zeichen der Wertschätzung älterer Literatur oder eine Frage des Geschmacks, der homerische Epik als passend für ein Bibelepōs empfindet. Homer zu zitieren, drückt auch Prodomos' Selbstverständnis als Dichter aus: Er dichtet *w i e* Homer ein Epos, er ist *w i e* Homer ein Dichter, dem die mächtigsten Männer und Frauen lauschen, und in seinem Nachruhm wird er *w i e* Homer der größte aller byzantinischen Dichter sein (Papaioannou 2013, S. 43, 137).⁶

Bedenkt man an dieser Stelle noch einmal die weite Verbreitung seiner ›Tetrasticha‹ und seine spätere Wertschätzung in Byzanz, entsteht die Frage, ob sich hier nicht eine kulturelle Wechselwirkung von Selbstinszenierung und Rezeption beobachten lässt. Gerade, weil Prodomos sich aus byzantinischer Sicht überdeutlich als neuer Homer inszeniert, wird er auch als solcher verstanden und dient schließlich späteren byzantinischen Autoren als literarische Instanz zur Selbstinszenierung als neuer Prodomos.

Die ›Tetrasticha‹ besitzen jedoch als Gebrauchsliteratur auch eine praktische Funktion für Prodomos, der als Dichter seinen Lebensunterhalt bestritt. In ihrer epigrammatischen Form lassen sie sich leicht aus dem Text auskoppeln und an Auftraggeber verkaufen, die sie als Inschriften für Kirchenstiftungen, Gräber oder Ikonen verwenden können. Die Anklänge an Grabepigramme sind also nicht nur ein Spiel mit der Form, sondern deuten auch auf den möglichen Verwendungszweck eines Tetrastichons hin, wie er auch von Patedakis (2016, S. 340–359) belegt wird (vgl. Rhoby 2010, S. 124–126). Damit wird deutlich, dass ein byzantinischer Schriftsteller, selbst mit dem Bekanntheitsgrad eines Prodomos', sein Werk auch als Handelsware versteht. Die Selbstinszenierung durch Zitate erlangt in diesem Zusammenhang ebenfalls neue Bedeutungen. Sie wird zu einem Qualitätssiegel, das die Bildung des Käufers belegt, der ein frommes Tetrastichon mit eingewobenem Homerzitat anbringen lässt. Zugleich ist sie aber auch Markenzeichen des Dichters. Denn ein geschickt eingewobenes Homerzitat wird dem gebildeten Leser nahelegen, dass es sich bei dem Verfasser um einen Homer gleichenden Dichter handeln muss – allem Anschein nach einen Prodomos.

3. Josua: Rahab und die Eroberung Jerichos

Eva ist nicht die einzige Frau des Alten Testaments, die in den ›Tetrasticha‹ unter Rückgriff und mit Einbindung homerischer Zitate beschrieben wird. Interessant sind in dieser Hinsicht auch die beiden Tetrasticha (Jos.81; 85), die sich mit der Eroberung Jerichos und Rahabs Beitrag dazu beschäftigen.

Jos.81 Εἰς Ῥαάβ τὴν πόρνην, ἣ τοὺς κατασκόπους Ἰεριχὼ σῶσασα ὕστερον
ἀλικομένης αὐτῆς μόνῃ τῶν ἄλλων ἐσώθη

(a) Σῶσασα Ῥαάβ Ἰσραηλίτας δύο
ἀντεπρίατο παγγενῆ σωτηρίαν·
μιμείσθε, πόρνοι, τῆς Ῥαάβ τὴν καρδίαν,
ὡς ἂν τύχητε ψυχικῆς σωτηρίας.

(b) —Ἄνδρε, φύγεσθε, φύγεσθε καλωδίῳ ἀμφιδεθέντες,
θυρίδος ἐκ δὲ μολεῖτ', ἐμὲ δ' ἐκ κακότητος ἔλεσθε,
ἦμος ἐμὸν πτολίεθρον ἀλώσεται ὄξει δουρὶ
ὕμετέρῳ. —Τάδε πάντα τελέσσομεν, ὡς ἐπέοικεν.

Über Rahab, die Prostituierte, die, weil sie die Spione in Jericho rettete, später bei der Eroberung als einzige von allen gerettet wurde

(a) Indem Rahab zwei Israeliten rettete,
erkaufte sie dafür die Rettung eines ganzen Volks;
Ahmt nach, ihr Prostituierten, das Herz Rahabs,
Damit ihr die Rettung der Seele erhaltet.

(b) »Ihr zwei Männer, flieht, flieht mit einem schmalen Band umwundenen,
geht hinaus aus dem Fenster, mich aber nehmt aus dem Elend
Wenn mit eurem scharfen Speer meine Stadt erobert wird.«
»So werden wir es zu Ende bringen, wie es sich gehört.«

Auch in Jos.81 lässt sich ein darstellerischer Unterschied zwischen den vier jambischen Versen und den vier Hexametern feststellen. Während das erste System deskriptiv verfährt und sich erneut an ein Publikum wendet, besteht das zweite aus einem Dialog zwischen Figuren der Bibel. Betrachtet man nun die vier jambischen Verse, so fällt auf, dass zunächst nicht von der Zerstörung Jerichos die Rede ist, sondern von der Rettung des Volkes Israel. Diese steht im Kausalzusammenhang mit der Errettung zweier isra-

elischer Spione durch Rahab. Das kausal oder konsekutiv zu verstehende Σώσασα (›weil/indem sie rettete‹ Jos.81,1) rückt nicht nur durch seine Erststellung im Vers, sondern auch durch die Überschrift in den Fokus. Rahabs gute Tat hat als positive Konsequenz nicht nur ihre eigene Rettung, sondern auch die Rettung Israels. Die Vorstellung einer Belohnung guter Taten lässt sich dabei als christlicher Zugang zu Rahabs Geschichte sehen.

Der christliche Aspekt wird noch deutlicher in den anschließenden jambischen Versen, die sich an Prostituierte im Allgemeinen richten. Adressiert im Vokativ als πόρνοι, fordert der Erzähler sie dazu auf, Rahabs Herz (τῆς Ραάβ τὴν καρδίαν Jos.81,3) nachzuahmen, um so das Seelenheil zu erlangen (ψυχικῆς σωτηρίας). Es besteht also kein Zweifel, dass Rahabs Tat eine christliche Tat ist, die ihren gerechten Lohn erhält. Rahabs Handeln fungiert in den jambischen Versen zweifach als eine Art *pars pro toto*. Einerseits rettet sie durch die Rettung zweier Männer ein ganzes Volk, andererseits steht sie stellvertretend für alle Prostituierten, die durch ihr Handeln ebenfalls Rettung erlangen können.

Es fällt an dieser Stelle auf, dass Prostituierte, trotz ihrer traditionellen Stellung als moralisch fragwürdige Randgruppe, äußerst neutral beschrieben werden (Dauphin 1996, S. 54; Grosdidier de Matons 1967, S. 11–43). Auch wenn die Bezeichnung an sich wohl negativ gebraucht wurde, sollte dies nicht überbewertet werden, da der Text nun einmal einen Begriff für die Berufsgruppe benötigt und auch beispielsweise im Deutschen ›Prostituierte‹ kein neutraler Begriff ist. Es ist vielmehr der Kontext im Tetrastichon, der für eine neutrale Lesart spricht: Es findet sich keinerlei Kritik an Rahabs Beruf, ihr Potential, zu retten und gerettet zu werden, steht im Vordergrund. Das Fehlen von negativen Beschreibungen und schmähen- den Adjektiven dürfte nicht nur der Kürze des Gedichts geschuldet sein, da in anderen Tetrasticha durchaus genügend Platz ist, um Kritik an Bibelfiguren wie beispielsweise Saul (1Reg.139, 2Reg.140) zu üben. Weiterhin lässt sich auch fragen, ob das ungewöhnliche Verb ἀντεπρίατο (›sie erkaufte‹) auf den Verkauf von sexuellen Dienstleistungen hinweist. Etymologisch

vermutlich mit πόρνη verwandt, scheint es zu betonen, dass Prostituierte nicht nur gekauft werden können, sondern durch ihr Handeln auch als Käuferinnen, hier von Rettung, auftreten.

Während die jambischen Verse erneut eine Art Überzeitlichkeit in Bezug auf Rahabs Handeln betonen, präsentieren die Hexameter einen zeitlich fixierbaren Dialog zwischen Rahab und den beiden Spionen. Auffällig ist dabei allerdings, dass Rahabs Worte zugleich auch eine Prophezeiung sind, die das Ende Jerichos und Rahabs Rettung beschreiben. Jericho wird in dieser Vision aber zu Troja: Mit der Bezeichnung Jerichos als πτολιεθρον wird der zweite Vers der ›Odyssee‹ beschworen, der Odysseus als den Zerstörer der heiligen Stadt Troja bezeichnet (Τροίης ἱερὸν πτολιεθρον ἔπερσε Od. I,2, siehe auch Il. II,133). Wie Odysseus und die Griechen Troja zerstört haben, so werden die Hebräer mit ihren ebenfalls homerischen ›raschen Speeren‹ (ὄξει δουρὶ Jos.81,7 u. a. Il. IV,490, V,73) Jericho zerstören.

Die Antwort der beiden Männer darauf steht jedoch wieder im Einklang mit christlicher Determiniertheit, indem sie Gregorios von Nazianz zitieren: So werden wir es zu Ende bringen, wie es sich gehört (Τὰδε πάντα τελέσομεν, ὡς ἐπέουκεν Jos.81,8; Papagiannis 1997, S. 91). Rahabs Handeln und die Zerstörung Jerichos werden damit zu Stationen des übergreifenden, göttlichen Heilsplans; was geschieht, geschieht, weil ›es sich gehört‹.

Das Fazit dieses Tetrastichons steht deshalb nicht im Widerspruch zu Jos.85, das die Zerstörung Jerichos betrauert. Obwohl diese dem göttlichen Heilsplan entspricht und die Bibel lediglich den Triumph der Hebräer feiert, lässt sich Jos.85 doch am besten als eine Elegie auf den Untergang Jerichos beschreiben, die erneut unter homerischen Vorzeichen, oder genauer genommen Vorzeichen des Trojastoffs, steht.

Jos.85 Εἰς τὴν ἄλωσιν Ἰεριχῶ καὶ ὅπως ἱερέων σαλπισάντων κύκλω αὐτῆς κατέπεσεν

(a) Εἰ δακρῦσαι βούλοιο δικαίως, ξένε,
τὴν Ἰεριχῶ κλαῦσον ἠφανισμένην,
πόλιν τοσαύτην, μυριοπληθεστάτην,
ἐξ ἧς Ῥαὰβ σέσωστο τῶν ἄλλων μόνη.

(b) Ἐπτάκι σαλπισάντων ἑπτὰ Θεοῦ ἱερέων
τεῖχεα Ἰεριχῶ χαμάδις πέσεν ἀθρόα πάντα·
πίπτε δε λαὸς ἅπας καὶ κτήνεα ὄλλυτο πάντα·
οἷη ἀπ' ἐκ κακότητος Ῥαὰβ φύγεν ἐξ ἅμα πάντων.

Über die Zerstörung Jerichos und wie durch das Trompeten der Priester rings um sie stürzte

(a) Wenn du zurecht weinen möchtest, Fremder,
Beweine die Zerstörung Jerichos,
eine solch bedeutende Stadt, mit zahllosen Bewohnern,
von der Rahab als einzige von allen gerettet wurde.

(b) Als siebenmal sieben der Priester Gottes trompeteten
Stürzten alle Mauern Jerichos plötzlich zu Boden;
Es starb alles Volk und alles Vieh wurde vernichtet
Aus diesem Übel entkam von allen nur Rahab.

Für Jos.85 lässt sich im Gegensatz zu den beiden vorherigen Beispielen keine wirkliche inhaltliche oder strukturelle Unterscheidung der beiden Verssysteme feststellen. Höchstens ließe sich anmerken, dass die Hexameter die Details der Zerstörung berichten und beide Systeme die Rettung Rahabs wiederholt ansprechen. Interessant ist nun allerdings, dass erneut der Fremde im Duktus eines Grabepigramms adressiert wird. Diesmal fallen die Parallelen sogar noch stärker aus, da es sich in der Tat um ein Massengrab handelt, in dem Jericho, seine Bewohner und sogar das Vieh liegen. Dem Fremden wird deshalb angeboten, über diese ›zurecht‹ (δικαίως Jos.85,1) weinen zu können. Die Legitimierung dieser Tränen über ein Ereignis, das noch in Jos.81 Teil des göttlichen Plans war, geschieht vor allem durch die Überblendung der Zerstörung Trojas mit der Jerichos.

Sowohl im jambischen Teil als auch in den Hexametern fallen wiederholt Zitate antiker Quellen auf, die sich auf Troja beziehen. Jericho ist von

zahllosen Bewohnern (μυριοπληθεστάτην) bevölkert, ein Adjektiv, das in Euripides' Iphigenie (E.IA 571) zur Beschreibung einer idealen Stadt verwendet wird. Dies allein macht den Begriff jedoch noch nicht zu einem Zitat, doch es ist auffällig, dass bei Euripides im direkten Anschluss das Bild des flötenspielenden Paris gezeichnet wird, der sich in Helena verliebt und so den griechischen Angriff und die Zerstörung der Stadt beschwört (E.IA 573–589). Dies korreliert mit Inhalt und Reihenfolge von Jos.85, die ebenfalls eine Frauenfigur, Blasinstrumente und Zerstörung beinhaltet. Die auffällige Parallelität von Motiven und Handlung sprechen dafür, in dem Adjektiv eine Anspielung auf Euripides zu sehen. Hierdurch werden Rahab und Helena einander angenähert, worauf an anderer Stelle noch eingegangen werden soll.

Das Einstürzen der Mauern (›sie stürzten zu Boden‹ χαμάδις πέσεν Jos.85,6) findet sich mehrmals bei Homer, genauso formuliert in der Beschreibung eines tödlichen Sturzes von einem Streitwagen in Il. 7,16. Auch wenn freilich nicht unbedingt eine inhaltliche Parallele besteht, ist die Formulierung als solche wohl ausreichend, um homerische Assoziationen zu wecken. Zudem ist die Formulierung πίπτε δὲ λαός (›es starb alles Volk‹ Jos.85,7) ein Zitat einer sich mehrmals bei Homer wiederholenden Beschreibung von Kriegshandlungen mit hohen Verlusten auf beiden Seiten (τόφρα μάλ' ἀμφοτέρων βέλε' ἤπτετο, πίπτε δὲ λαός› währenddessen trafen viele Geschosse von beiden Seiten und Kriegsvolk fiel‹ Il. 8,67; 11,85; 15.319; 16,778). Im Gegensatz zur ›Ilias‹ ist das Sterben im hier betrachteten Tetrastichon nur einseitig, dafür aber vollständig.

Die Dichte an eingebetteten Zitaten sorgt nicht nur für einen Parallelismus zwischen Troja und Jericho, sondern schafft auch eine spezifische Perspektive auf Jericho. Was in der Bibel eine rechtmäßige Eroberung der Stadt war, wird im Tetrastichon zu einer Tragödie bzw. zu einem Massengrab mit Epigramm. Das Eingreifen der Priester ist zwar ein Zeichen göttlicher Wirkmacht, dennoch wird der Fremde zur Trauer angehalten. Das Fazit, das im letzten Vers gezogen wird, ist wiederum ein Rückverweis auf Jos.81, da es

ἐκ κακότητος (›aus dem Übel‹ Jos.85,8) wiederholt, aus dem Rahab schon in ihrer Figurenrede errettet werden möchte.

Aus einer anderen Perspektive betrachtet erscheint Rahab als biblische Helena, die den Fall Jerichos bedingt. Gerade durch ihre Stellung als zentrale Frauenfigur, durch die Überblendung von Jericho mit Troja und schließlich durch das Ergebnis ihrer Tat, scheint eine Parallelisierung der beiden Figuren naheliegend. Jedoch ist Rahabs Rolle keineswegs negativ: Sie ist die Retterin Israels, ohne zugleich die Zerstörerin Jerichos zu sein. Rahab ist lediglich Gottes Werkzeug und zugleich dadurch gekennzeichnet, dass sie den Plan Gottes wahrnehmen kann und deshalb gerettet wird. Folgt man Papagiannis (1997, S. 91), ergibt sich diese Schlussfolgerung auch aus dem Nazianzitat in Jos.81 ›wie es sich gehört‹ (ὡς ἐπέουκεν Jos.81,8), das die Zerstörung zu einem Teil des göttlichen Plans macht. Allerdings findet sich diese Formulierung auch zweimal in der ›Odyssee‹ (Od. 24, 481; 20, 293), beide Male als Einleitung für eine eingebettete Erzählung, sodass nicht wirklich argumentiert werden kann, dass der Text notwendigerweise Gregor von Nazianz referiert.

Obwohl die beiden zitierten Tetrasticha durch drei weitere voneinander getrennt sind, zeigt sich, dass zwischen ihnen eine Kontinuität besteht. In ihrem Zentrum stehen das ›Übel‹ der Zerstörung Jerichos und Rahabs Errettung. Gerade weil die beiden Tetrasticha voneinander getrennt sind, ergibt sich eine Art Spannungsbogen, der die angekündigte Zerstörung zunächst hinauszögert, bevor die Katastrophe eintritt, die aber ein gutes Ende in der Rettung der Gerechten findet.

Auch in den beiden Tetrasticha zu Rahab finden sich aus der Perspektive einer dichten Beschreibung zwei kulturelle Hintergründe reflektiert: erstens die Wahrnehmung des Anderen, aber auch der Vergangenheit, durch die Linse der klassischen Antike, zweitens der gesellschaftliche Umgang mit Prostitution.

Für Byzanz ist zu Prodromos' Zeit und auch in den Jahrhunderten davor eine intensive Auseinandersetzung mit antiken und spätantiken Texten unumgänglich. Um den Erhalt und die Überlieferung antiker Texte bemüht, beschäftigen sich byzantinische Gelehrte ausgiebig mit antiker Philosophie, Literatur und Geschichtsschreibung (Papaioannou 2013, S. 18, 89f., 168f.). Dies wiederum hat Auswirkungen auf verschiedene literarische Formen und führt zu einer neuen Art von Weltanschauung, die bis zum Untergang von Byzanz beibehalten wird. Bei der Betrachtung historischer und zeitgenössischer Ereignisse sind nicht länger möglichst korrekte Details von Bedeutung, sondern die Fähigkeit, diese als antike Ereignisse zu reinterpretieren, wie oben schon am Beispiel Olymp-Babylon gezeigt wurde. Beispielsweise sieht das historische Selbstverständnis in den entsprechenden Texten dieser Epoche nicht Konstantinopel im Konflikt mit Bulgaren und Osmanen, sondern Byzanz im Konflikt mit Persern und Skythen. Die Auswirkungen dieses Denkens sind nicht zu unterschätzen, spricht man schließlich auch heute noch von Byzanz, Byzantinistik oder byzantinischer Kunst, obwohl Byzanz 330 in Konstantinopel umbenannt und zu Prodromos' Zeit schon längst von Byzantinern wie Ausländern als (I)stanbol(i) bezeichnet wurde (Stachowski/Woodhouse 2015, S. 233–235).

Die Verschränkung von Jericho und Troja, Helena und Rahab ist entsprechend nicht überraschend für einen byzantinischen Text, der in dieser Tradition geschrieben wird. Stattdessen verdeutlichen die beiden Tetrasticha, dass die Linse der Antike sogar auf die Bibel angewandt werden kann. Was oben noch als literarisches Spiel beschrieben wurde, ist zugleich auch die Grundlage, Zugang zu byzantinischer Kultur zu finden. Denn nur wer so vertraut mit der griechischen Antike ist, dass er sie in der gelebten Gegenwart erfahren kann, kann überhaupt erst in Dialog mit der byzantinischen Kultur treten (vgl. Geertz 2017, S. 27).

Dem Mangel an negativen Bemerkungen über Prostitution in den beiden Tetrasticha liegt die byzantinische Einstellung zugrunde, dass in jeder Prostituierten das Potential zur Heiligen zu finden ist. Auch gab es in

Byzanz keine bestimmte Kleidung, um diese Berufsgruppe kenntlich zu machen, anders als im antiken Rom, wo Prostituierte eine Toga trugen, oder die gestreifte Kleidung für Gesetzlose in Westeuropa (Dauphin 1996, S. 70). Somit fand sich zumindest in der Theorie die Möglichkeit für jede Prostituierte, jederzeit ihre Arbeit aufzugeben. Entsprechend ist auch die Aufforderung an Prostituierte, Rahab nachzuahmen, keine unerwartete Neuerung, sondern findet sich in anderen Berichten, in Geschichtsschreibung und Heiligenlegenden wieder. Beispiele dafür sind Kaiserin Theodora, die als Schauspielerin und Prostituierte begann und zur mächtigsten Frau des Reiches wurde, die Heilige Maria von Ägypten, die ihrem Leben als Prostituierte entsagte und zur Eremitin in der Wüste wurde, oder die Bordellbesitzerin Kyria Porphyria in Tyrus, die ihr Bordell zu einem Kloster umwandelte (Dauphin 1996, S. 50–52, 54–57). Diese Frauen gleichen Rahab insofern, dass sie durch eine einschneidende Begegnung ihr Leben ändern und große Wirkung auf andere haben, so wie Rahab durch ihre Ehe mit einem der geretteten Spione zur Vorfahrin von König David wird. In diesem Licht betrachtet drücken die beiden Tetrasticha den Wunsch aus, dass mehr Frauen diesen Beispielen folgen sollen, und verweisen zugleich auf die Durchlässigkeit der byzantinischen Gesellschaft, in der selbst der niedrigste Stand zu höchster weltlicher und christlicher Ehre aufsteigen kann.

4. Könige: Die Geschichte von David, Jonathan und Mephiboset

Ähnlich wie die Geschichte von Rahab und der Eroberung Jerichos wird auch die Erzählung von David und Jonathan auf mehrere Tetrasticha verteilt, die im Werk teils weit getrennt voneinander stehen. Fügt man diese nun aneinander, wird deutlich, welchen Wert der Erzähler der Beziehung der beiden beilegt. Während 1Reg.128 ihr Kennenlernen und die Art ihrer Bindung beschreibt, folgen 1Reg.139 und 2Reg.140 direkt aufeinander und beklagen Jonathans Tod. 2Reg.146 schließt die Geschichte mit Davids Aufnahme von Jonathans Sohn Mephiboset ab.

1Reg.128 Εἰς τὴν ἀγάπην Δαβὶδ καὶ Ἰωνάθαν

(a) Τῆς ἀγαθῆς σου καρδίας, Ἰωνάθαν·
τὸν παῖδα Δαβὶδ εἶδες ἠρσιτευκότα
καὶ φίλον αὐτὸν ἔσχες αὐτῇ τῇ θέᾳ,
ἄνακτος υἱὸς τὸν ταπεινὸν ποιμένα.

(b) Οὐκ ἄρα ἐσθλὸς ἀνὴρ φλαύρω ἐπιμίσγεται ἀνδρὶ·
ἐσθλῷ δ' ἐσθλὸς εἴοικε, κακὸς δὲ κακῷ φίλος εἶναι·
ἢ βλέπε τόνδε φέριστον Ἰωνάθαν υἱέα Σαούλ
Δαβὶδ τῷδε φερίστω ὁμῶς φιλότητι μιγέντα.

Über die Liebe von David und Jonathan

(a) In der Güte deines Herzens, Jonathan,
Sahst du den heldenhaften Jungen David
Und als Freund hattest du ihn durch diesen Anblick
Der Königsson den armen Schafhirten.

(b) Es vereint sich nicht ein edler Mann mit einem schlechten,
sondern der Edle gleicht dem Edlen, der schlechte Freund dem Schlechten;
sieh den noblen Jonathan, den Sohn Sauls,
Vereint mit dem noblen David in ebenbürtiger Liebe.

Anders als in den vorherigen Beispielen wendet sich nun der Erzähler im jambischen System direkt an die Figuren und adressiert sie mit einem ›du‹ (σου 1Reg.128,1). Die Vergangenheitsformen in den vier jambischen Versen inszeniert ihre Begegnung als eine Rückblende auf ihr Kennenlernen: Jonathan sieht David und dieser Blick ist es, durch den er ihn als Freund gewinnt. Dem Präteritum dieser Verse steht das Präsens in den Hexametern gegenüber. Hier wird ein Prinzip von ›gleich und gleich‹ vorgestellt, das sich dann auf das Beispiel von Jonathan und David beziehen lässt. Da sie beide ›edel‹ (ἐσθλὸς 1Reg.128,6) sind, schwindet die scheinbare vorherige Diskrepanz zwischen dem Königsson und dem Schafhirten; zwischen ihnen besteht ein gleichberechtigtes Verhältnis.

Die Vorstellung, dass sich das Edle nur mit dem Edlen vermischen kann und umgekehrt das Schlechte nur mit dem Schlechten, ist außerdem eine Anspielung auf ein theologisches Konzept bei Gregor von Nazianz. Dieser verwendet es in seinem Werk in verschiedenen Kontexten, um Interaktio-

nen von (christlich) guten und schlechten Menschen zu beschreiben (Papa-
giannis 1997, S. 139). Zugleich handelt es sich bei dem Vers nicht um ein
direktes Zitat von Nazianz, sondern um eine frei formulierte Wiedergabe
von Nazianz' theologischen Ansichten. Dies bedeutet jedoch nicht, dass
Prodromos nicht wusste, dass die Idee von Nazianz stammt und es sich da-
bei lediglich um ein allgemein bekanntes theologisches Konzept handelt. Es
ist vielmehr ein Zeichen der großen Popularität des Kirchenvaters; einer-
seits sind seine theologischen Lehren einflussreich, andererseits ist er ein
stilistisches Vorbild für byzantinische Dichter, die sich, wie oben erwähnt,
als Schriftsteller wie Nazianz selbst inszenieren (Papaioannou 2013, S. 137,
235). Angesichts der Bedeutung von Nazianz in theologischer und literari-
scher Hinsicht darf also angenommen werden, dass es sich bei dem Tetra-
stichon um eine intendierte Auslegung von David und Jonathans Verbin-
dung gemäß byzantinischer Theologie handelt.

In diesem Zusammenhang können schließlich auch die beiden letzten
Hexameter gesehen werden, die vom abstrakten Konzept der Vermischung
von Gleichem zum konkreten Sehen der beiden Figuren übergehen. Dies
wird zusätzlich unterstrichen, indem beide in derselben Konstruktion mit
demselben Adjektiv und Demonstrativpronomen ausgewiesen werden:
Gleichrangig in ihrer Tapferkeit vereinen sie sich ›in ebenbürtiger Liebe‹
(ὁμῶς φιλότητι 1Reg.128,8). Zusätzlich ist noch anzumerken, dass das ver-
wendete ›noble‹ (φῆριστον 1Reg.128,7) erneut Teil des homerischen Wort-
schatzes ist und damit beide auch in der Tradition von Heroen stehen
(Cunliffe 1924, S. 405).

Auffälliger noch als der Wandel der Erzählzeit von Vergangenheit zu
Präsens sind wohl die erotischen Signalwörter, unter denen dieses Tetra-
stichon steht. Bereits die Überschrift spricht klar von der ›Liebe‹ (ἀγάπην
1Reg.128, Überschrift) von David und Jonathan. Die zusätzliche sexuelle
Ebene ihrer Liebe steht dabei außer Frage, da das Verb μίγνυμι neben ›ver-
mischen‹ auch die Bedeutung ›Geschlechtsverkehr haben‹ hat, in welcher
Form es auch explizit in anderen Tetrasticha verwendet wird. So wird die

Vergewaltigung Lots durch seine Töchter mit demselben Verb (μυγέντος Gen.23,7) beschrieben, ebenso die Vergewaltigung Dinas (μυγεις Gen.29,4), die Zeugung von Davids Vater durch Boas und Ruth (μυγνύμενον Ruth.113, Überschrift) oder Samsons Heirat mit seiner ersten Ehefrau (μυγνύμενος Ju.105, Überschrift).

Gerade weil das Verb auch für gesellschaftlich verwerflichen Geschlechtsverkehr wie Inzest und Vergewaltigung verwendet wird, erscheint es unrealistisch, dass die sexuelle Komponente verschwindet, sobald es sich um zwei Männer handelt. Hätte diese vermieden werden wollen, hätte sich mit Sicherheit ein anderes Verb gefunden. Es sollte gewiss auch nicht als Gegenargument angesehen werden, dass Männerfreundschaften in byzantinischen Briefen oft ebenfalls mit ἀγάπη (›Liebe‹) und μίγνυμι (›vermischen‹) beschrieben werden. Vielmehr sollte dies ein Denkanstoß sein, diese Briefe neu zu lesen und ihre Heteronormativität, die immer noch viel zu selbstverständlich angenommen wird, zu hinterfragen, wie es kürzlich von Masterson (2022) unternommen wurde. Seine Untersuchungen von Texten und archäologischen Quellen zeigen, dass neben gesetzlichen und kirchlichen Verboten sehr wohl eine alternative Lebenswelt existiert und akzeptiert ist (Masterson 2022, S. 5, 11f., 24–66).

Auffällig ist dabei auch, dass die erste Verwendung des Verbs auf Gen.8 zurückgeht, wo es in Verbindung mit dem Homerzitat zu finden ist. Entsprechend lässt sich argumentieren, dass μίγνυμι ein in der Erschaffung des Menschen angelegtes Prinzip ist, nach dem sich Gleiches mit Gleichem und eben auch die homerischen, gleichgesinnten Herzen vermischen. Dies impliziert in den Tetrasticha Geschlechtsverkehr als eine Art Urbedingung für menschliche Gemeinschaft, die allerdings auch in verurteilenswerte Formen umschlagen kann, wie die Fälle von Dina und Lot verdeutlichen. David und Jonathan wiederum bieten einen Beleg dafür, dass offenbar das biologische Geschlecht keine Rolle spielt, sondern vielmehr Ebenbürtigkeit und Gleichheit von Bedeutung sind.

Mit vier ihr gewidmeten Tetrasticha ist die Liebe zwischen David und Jonathan die am ausführlichsten beschriebene Beziehung der Bibel in den ›Tetrasticha‹ und sie wird bei jeder Erwähnung Jonathans erneut angesprochen. Da 1Reg.139 und 2Reg.140 direkt aufeinanderfolgen und auch inhaltlich anschließen, sollen die beiden Tetrasticha im Zusammenhang analysiert werden.

1Reg.139 Εἰς τὸν θάνατον Σαοὺλ καὶ τῶν τέκνων αὐτοῦ

(a) Ὁρᾷς τὸ τέρμα τοῦ κακῶς ζῶντος, ξένε;

συσφάττεται μὲν τοῖς ἑαυτοῦ τεκνίοις,
κρεμάννυται δὲ καὶ θανῶν (πλατὺς γέλως).

τὰ τοῦ Σαοὺλ ἔνδικα φημί σοι πάθη.

(b) Σκαίε Σαοὺλ, τάδε τοι κακίης ἐπίχειρα μυρίας·

πότμος ἐν ἄλλοφύλοισι μετὰ τρισσοῖς τεκέεσσι·

τῶν ἐγὼ οὐ τίνα ἄλλον, Ἰωνάθαν δ' ὀλολύζω

μοῦνον· ὁ γὰρ ζῶὸς Δαβίδ περι φίλατο ἄλλων.

Über den Tod Sauls und seiner Kinder

(a) Siehst du das Ende derer, die schlecht leben, Fremder?

Sie werden dahingeschlachtet mit ihren Kindern

Sie werden aufgehängt und im Tod weit verlacht

Ich sage dir das verdiente Leiden Sauls.

(b) Verkommener Saul, das ist der Verdienst für solches Übel:

Das Verhängnis zusammen mit drei Söhnen durch Fremdländer

Von denen ich keinen anderen als nur Jonathan beklage,

Denn als er lebte, liebte er David vor allen anderen.

2Reg.140 Εἰς τὸν ἐπὶ Σαοὺλ καὶ Ἰωνάθαν θρῆνον Δαβίδ

(a) —Ναί, τὸν φίλον μὲν δακρύεις Ἰωνάθαν,

τὸν δ' ἐχθρόν, εἰπέ, πῶς θανόντα δακρύεις;

—Ἄναξ γὰρ ἦν, ἄνθρωπε, χριστὸς Κυρίου.

—Τῆς συμπαθοῦς σου τοῦτο, Δαβίδ, καρδίας.

(b) Γελβουέ σκίοεντα κατ' οὖρα μὴ ποτε ὄμβρος

αἰθερόθεν πρὸ πέσοι, μηδὲ ψεκὰς ἔνδροσος ἔλθοι,

οὔνεκα τοῖσδ' ἐνὶ πικρὸς Ἰωνάθαν ἔλλαβε πότμος

δουρὸς ἅπ' ἄλλοφύλων κατὰ κρατερὴν ὕμνην.⁷

Über die Klage Davids über Saul und Jonathan

- (a) »Ja, du beweinst den geliebten Jonathan,
Sag, wie beweinst du, dass der Feind getötet wurde?«
»Er war ein König, Mensch, des gesalbten Herrn.«
»Du hast ein Herz voll Mitgefühl, David.«

(b) Über dem schattigen Berg Gilboa fiel damals kein Regen
vom Äther herab, noch kamen Tautropfen,
Weil Jonathan solch ein bitteres Verhängnis erlitt
Durch den Speer der Fremdländer im heftigen Kampf.

In den beiden Systemen von 1Reg.139 bezieht der Erzähler eine ähnlich emotionale Position wie auch schon bei der Zerstörung Jerichos. Analog ist weiterhin die Ansprache eines Fremden und der Epitaphcharakter des Tetrastichons. Anders ist jedoch die deutliche Abneigung gegen Saul, der dem Fremden als abschreckendes Beispiel vorgeführt wird. Der Text hält sich dabei an die biblische Beschreibung, bevor er den Tod Sauls als ›verdientes Schicksal‹ (ἔνδικα [...] πάθη 1Reg.139,4) bezeichnet.

In den Hexametern wird der Erzähler noch deutlicher, indem er sich direkt an Saul wendet, ihn ›verkommener Saul‹ (Σκαίε Σαούλ 2Reg.139,5) nennt und erklärt, dass sein Schicksal verdient ist. Die Bezeichnung für Schicksal (πότμος 1Reg.139,6) lässt sich als ein weiterer homerischer Verweis sehen; πότμος findet in der ›Ilias‹ häufig Verwendung bei Heldentoden (Cunliffe 1924, S. 314). Aber weder Saul noch seine Söhne erhalten eine Heldenklage, mit Ausnahme Jonathans – aufgrund seiner Liebe zu David (ὁ γὰρ ζῶδες Δαβιδ περιφιλατο ἄλλων ›denn als er lebte, liebte er David vor allen anderen‹ 1Reg.139,8).

Das Thema der Totenklage setzt sich im anschließenden Tetrastichon 2Reg.140 fort, in dessen jambischem System sich der Erzähler, erneut partiisch, David zuwendet. Gewissermaßen versucht der Erzähler hier, von David die Zustimmung für sein vernichtendes Urteil im vorherigen Tetrastichon zu erhalten. Wie Saul ist auch David durch die direkte Anrede der Zeitlichkeit enthoben. Im Gegensatz zu den bisherigen Adressaten des Erzählers gibt er jedoch Antwort.⁸ Statt dem Erzähler zuzustimmen und den

Tod seines Erzfeindes zu begrüßen, weist David diesen mit einer Antwort zurecht, die die Überzeitlichkeit seiner Figur noch stärker betont: Ἀναξ γὰρ ἦν, ἄνθρωπε, χριστὸς Κυρίου (›Er war ein König, Mensch, des gesalbten Herrn‹ 2Reg.140,3). Der ›gesalbte Herr‹, von dem David spricht, referiert klar auf Gott, das griechische Wort *christos* für ›gesalbt‹ meint freilich auch Jesus. Davids Fähigkeit, über seine eigene historische Zeit hinauszusehen und bereits den Erlöser zu erkennen, hebt ihn mit dem Erzähler auf eine Ebene. Deshalb ist es auch möglich, dass er mit diesem eine Unterhaltung führt, wobei der Erzähler durch Davids Aussage zum anonymen und dadurch auch allgemeinen zum ›Menschen‹ (ἄνθρωπε 2Reg.140,3) wird.

Der Erzähler muss in diesem Gespräch erkennen, dass David in seinem Mitgefühl gegenüber Saul und seinen Söhnen ihm überlegen ist, was indirekt Davids Königswürde begründet. Diese Überlegenheit Davids wird schließlich in Hexameter gemeißelt, wenn das zweite System die in der Bibel enthaltene Klage Davids über Jonathan und Saul zusammenfasst. Dadurch entsteht der vermeintliche Eindruck, dass Davids Stimme die vier Hexameter übernimmt. Doch auch hier ist der Einfluss des Erzählers zu spüren, da nur die Klage über Jonathan zu finden ist und nicht über den vom Erzähler verhassten Saul. Die Klage lässt außerdem auch nicht die Gelegenheit aus, Bibellyrik mit Homerischen zu verflechten: Jonathans Tod wird zum πτόμος (›Verhängnis‹ 2Reg.140,7), wie sich auch der gesamte letzte Vers aus Homerzitate zusammensetzt (κατὰ κρατερὴν ὁσμίνην Il V,84). Aus dieser Perspektive verbindet sich die byzantinische Kultur des Erzählers mit der Stimme der Bibelfigur David in vereinter Trauer um Jonathan.

Das Tetrastichon 2Reg.140 lässt sich allerdings auch so verstehen, dass das Phänomen der Überzeitlichkeit im Umgang mit David eine Art Gipfel erreicht, da dieser als bekannter Dichter der Bibel eine Art poetologisches Reflexionspotential für den Text selbst besitzt. Während Homer wie oben erklärt im Zuge des literarischen Spiels und als Teil dichterischer Selbstinszenierung ohne Vermerk zitiert wird, tritt David namentlich als Dichterfi-

gur auf. Als einzige Figur in den ›Tetrasticha‹ findet ein Dialog zwischen ihm und dem Erzähler statt, der damit endet, dass der Erzähler verstummt und Davids Klage um Jonathan lauscht. In seiner direkten Rede wird David damit einmal zum moralischen Lehrer, der den Heilsplan und das Mitleid predigt. Zusätzlich wird er jedoch auch zum dichterischen Vorbild, das in seiner Klage biblische Gesänge und Inhalte mit homerischen Motiven und Hexametern verbindet. Es ist vermutlich kein Zufall, dass sich der Raum und Zeit transzendierende Dialog mit dem biblischen Dichterkönig ungefähr in der Mitte der ›Tetrasticha‹ befindet und die perfekte Synthese von antiker griechischer und biblischer Dichtung präsentiert.⁹

Die tragische Handlung findet schließlich ein versöhnliches Ende, wenn David den Thron bestiegen hat und sein Versprechen an Jonathan erfüllt, dessen Kinder als seine eigenen großzuziehen.

2Reg.146 Εἰς Μεμφιβαῶλ υἱὸν Ἰωνάθαν, ὃν χωλὸν ὄντα ὁμόσιτον ἑαυτῷ
 ἐποίησεν ὁ Δαβιδδιὰ τὸν πατέρα αὐτοῦ
 (a) Δαβιδ τὸν ὄρκον καὶ θανῶν, Ἰωνάθαν,
 ἰδοῦ, δι' ἔργων τερματοῦμενον βλέπε·
 Μεμφιβαῶλ γὰρ παῖδα σὸν τὸν κυλλόπουν
 ὁμοτράπεζον ἐν βασιλείοις ἔχει.
 (b) Μεμφιβαῶλ τρισάλαστε, τάλαντατε, κυλλοπόδιον,
 ἐσθλοῦ εἴνεκα πατρὸς ὁμόθρονος αὐτῷ ἄνακτι
 ἴζεο καὶ σύσσιτος ἐπὶ ξυνὸν ἔρχεο δεῖπνον·
 ὄρκια γὰρ Δαβιδ καὶ Ἰωνάθαν ἔλλαβε τέρμα.

Über Mephiboset, den Sohn Jonathans, der lahm war und den David selbst zu einem Tischgenossen machte wegen seines Vaters

(a) Sieh, Jonathan, dass nach deinem Tod David den Eid durch diese Tat vollendete

Denn deinen klumpfüßigen Sohn Mephiboset
 Hat er als Tischgenossen im Palast.

(b) Mephiboset, dreimal verflucht, elend, klumpfüßig,
 Wegen des tapferen Vaters mit dem König auf denselben Thron,
 setz dich, komm als Gefährte zu öffentlichen Gastmählern
 Denn David erfüllt den Eid, den er Jonathan leistete.

Auch hier wendet sich der Erzähler auf bekannte Weise an eine Bibelfigur. Interessanterweise ist Jonathan allerdings zum Zeitpunkt des Gesprächs schon tot, sodass die Anrede als eine weitere Unterhaltung angesehen werden kann, die zeitliche Grenzen transzendiert und Zeitlosigkeit impliziert. Jonathan existiert in diesem Moment als der Zeit entrückt und erhält vom zeitliche Ebenen transzendierenden Erzähler die Bestätigung, dass David seinen Schwur erfüllt. Zugleich aber lässt sich in der Selbstverständlichkeit dieser Konversation ein byzantinischer Denkansatz im Umgang mit dem Tod finden. Der Verstorbene ist immer noch präsent, da er lediglich im Paradies auf den jüngsten Tag wartet. Wie man im Gebet mit Heiligen und Personen der Bibel kommunizieren kann, so kann auch in den ›Tetrasticha‹ Kontakt zu diesen hergestellt werden, da der Tod ihre Präsenz nicht negiert.

Aus der Perspektive der dichten Beschreibung sollte diese Stelle in Frage stellen, ob man bei David und Jonathan überhaupt ein narratologische Figurenkonzept anlegen sollte, das Fiktionalität impliziert. Ihre Historizität steht für einen Byzantiner außer Frage, ebenso wie die Unsterblichkeit ihrer Seelen, mit denen im Gebet und Ikonenritual kommuniziert werden kann. Die direkte Kommunikation mit ihnen lässt sie im Text als Gesprächspartner erscheinen, an die sich die Verse wie in einer Gesprächssituation oder einem Brief richten. Es wäre in diesem Kontext also richtiger von Personen und nicht Figuren zu sprechen, an die sich der Erzähler in einer religiösen Übung wendet. Im Angesicht der Unendlichkeit Gottes sind die ›Tetrasticha‹ nicht nur ein Bibelexpos bzw. eine theologische Auslegung der Bibelgeschichte, sondern auch ein Gebet, das sich an die unsterblichen Seelen der Menschen richtet, von denen die Bibel erzählt.

Doch auch Mephiboset ist im Tetrastichon nicht nur auf die Funktion eines eingelösten Versprechens zu reduzieren. Ebenso wenig handelt es sich um nur eine weitere Demonstration von Davids Mitgefühl. Stattdessen enthält die alttestamentliche Erzählung erneut sowohl Verweise auf die Antike wie

auch das Neue Testament. Auffallend ist zunächst, dass Mephiboset als κλλοπόδιον oder κλλόπουν (›klumpfüßig‹ 2Reg.146,3) bezeichnet wird, ein Adjektiv, das bei Homer ausschließlich für Hephaistos reserviert zu sein scheint (Il. XXI, 331). Damit wird durch antikes Vokabular der Eindruck erweckt, dass Mephiboset gerade durch seine körperliche Einschränkung etwas Göttliches besitzt. Das könnte in Verbindung mit Davids Mitgefühl ein Hinweis auf Mt 25,40 ›Was ihr einem dieser meiner geringsten Brüder getan habt, das habt ihr mir getan‹ sein.

Diese Lehre des Neuen Testaments findet sich zusätzlich noch verstärkt in den Hexametern, die Mephiboset doppelt mit der Zahl drei in Verbindung bringen. Er ist ›dreimal verflucht, elend, klumpfüßig‹ (τρισάλαστε, τάλαντατε, κλλοπόδιον 2Reg.146,5) – anders gesagt sind es sowohl drei Adjektive, von denen eines einen Gott beschreibt, wie auch drei Flüche. Somit wird seine Figur zu einer mehrfachen Personifikation des zu bemitleidenden Nächsten, für den die christliche Lehre Mitleid aufzuwenden weiß und der Gott verkörpert. Der Fokus auf die Dreizahl sollte entsprechend als Verweis auf die Dreifaltigkeit und damit erneut auf die göttliche Natur Mephibosets angesehen werden.

So gelesen ist es nicht verwunderlich, dass der Erzähler Mephiboset in den Hexametern anspricht und ihn auffordert, an den Tisch zu kommen. Während das Tetrastichon oberflächlich davon zu handeln scheint, dass David sein Versprechen einlöst, enthält es beim aufmerksamen Lesen auch den Ratschlag, das verborgene Göttliche im bemitleidenswertesten Nächsten zu erkennen und diesen entsprechend zu behandeln.

Im Kontext der dichten Beschreibung ist Mephiboset ein Beispiel für den byzantinischen Umgang mit Menschen mit Behinderung. Das moderne Verständnis entwirft medizinische Kategorien, in die Behinderungen aufgeteilt werden. Im byzantinischen Verständnis steht stattdessen die Individualität und Besonderheit des Einzelfalls im Vordergrund, die einer Erklärung bedarf.¹⁰ Dabei geht es mehr um fließende *ad hoc* Kategorien, an die unterschiedliche Funktionen geknüpft werden, wie Mitleid, Schuld, Strafe, Wun-

der, Heiligkeit, aber auch Spott und Abscheu, unabhängig von der Form der Behinderung (Laes 2019, S. 212f., 218; Perisanidi/Maude im Druck). Eine Behinderung existiert also nicht aus sich selbst heraus, sondern immer in einem Kontext, der sie auslegt. Die optische Andersartigkeit und die damit verbundenen Herausforderungen stellen byzantinische Schriftsteller vor das Problem, angemessene Worte zu finden, besonders wenn Personen kaiserlichen Rangs betroffen sind (Laes 2019, S. 214–228), zu denen auch Mephiboset gezählt werden kann.

Aus dieser Perspektive lässt sich die Darstellung Mephibosets durchaus mit den Reaktionen auf die Blendung des Kaisers Romanos IV Diogenes (1068–1071) vergleichen, besonders weil diese zeitlich nicht weit von Pro-dromos' Tetrasticha entfernt ist. Die brutale Verstümmelung, die nach wenigen Tagen zu Romanos' Tod führte, wird dreimal von Zeitgenossen beschrieben. Einmal findet sich ein Bericht von Michael Psellos, der sich bemüht, Kaiser Michael VII Doukas als möglichst unschuldig an der Blendung darzustellen (Laes 2019, S. 225f.). Im Gegensatz dazu schildert der Geschichtsschreiber Michael Attaleiates ausführlich die grausamen Details und bemüht sich, die Verstümmelung durch Parallelen zu Kronos, Lazarus und Hiob begreifbar zu machen (Laes 2019, S. 226f.). Besonders sticht jedoch Psellos' zweite literarische Beschäftigung mit der Blendung heraus. Als wichtiger Anhänger des neuen Kaisers schreibt er einen Brief an den geblendeten Romanos, der diesem die Vorteile seiner Verstümmelung vor die geblendeten Augen führen soll. Während er Romanos versichert, dass er nun ungestört auf das heilige Licht schauen kann und durch sein Martyrium einen Platz im Paradies hat, bemüht er sich durch verschiedene textuelle Referenzen erneut, sowohl sich als auch Michael VII Doukas von Schuld reinzuwaschen (Laes 2019, S. 227f.). Es ist anzunehmen, dass Romanos dieser Brief nicht erreicht hat und es sich dabei mehr um eine Botschaft an die Öffentlichkeit gehandelt haben muss, die versucht, aus Tätern Werkzeuge des göttlichen Willens zu formen.

Die Beispiele von Mephiboset und Romanos zeigen, dass eine Behinderung im byzantinischen Kontext einen Grund und eine Erklärung haben muss.^[11] Die Blindheit Romanos' ist politisch begründet, wie auch der Klumpfuß Mephiboset konkurrenzunfähig für David macht. Dennoch müssen beide Behinderungen mithilfe von christlichen und antiken Motiven überformt werden, um verständlich zu sein. Dabei ist einerlei, ob diese christlich/mythologische Überformung als Strafe, Prüfung oder Segen nur geschieht, um die Andersartigkeit, das Elend und die Einschränkungen begreifbar zu machen oder um eine bestimmte Perspektive auf eine Behinderung zu ermöglichen (Laes 2019, S. 228f.; Perisanidi im Druck).^[12] Zentral für Byzanz ist, dass nicht das Leben mit Behinderung, sondern das Deutungspotential einer Behinderung im Vordergrund steht.

Zusätzlich stellt Mephiboset den idealen Umgang des neuen Königs mit einem Mitglied des von ihm vernichteten Königshauses dar. Anstatt wie Romanos heimtückisch bei einem Versöhnungsgastmahl überwältigt und verstümmelt zu werden, ist Mephiboset Davids dauerhafter Tischgefährte. Anders als Michael und die drei Metropoliten, die Romanos laut Abmachung zum Mönch hätten weihen sollen, hält David seinen Eid, die Kinder Jonathans zu verschonen, weil er das Göttliche in Mephiboset erkennt und als frommer König handelt. Es ist unwahrscheinlich, dass dieses Tetrastichon für Zeitgenossen nicht die Erinnerung an Romanos' Schicksal wachgerufen hat, dessen jüngste Augenzeugen noch am Leben gewesen sein dürften. Damit wird das Tetrastichon auch zu einer politischen Kritik und einer Mahnung an den Herrscher, gerecht mit seinen unterlegenen Gegnern zu verfahren.

5. Fazit: Ein didaktisches Bibelespos

Die Beschäftigung mit den ›Tetrasticha‹ eröffnet neue Perspektiven auf byzantinische Literatur, gerade weil es sich um eine Neudichtung der Bibel mit prägnanten epischen Zügen handelt. Die Art, wie die ›Tetrasticha‹ erzähltechnisch verfahren, zeigt deutlich, dass es sich dabei jedoch um mehr als ein Epos handelt. Der Text ist eine Meditation über und zugleich mit den wichtigen Ereignissen und Personen der Bibel. Dies wird deutlich, indem verschiedene narrative Mittel angewandt werden, die möglichst die zeitliche und räumliche Distanz zwischen Ereignis, Figuren, Erzähler und Rezipient aufbrechen sollen. Als Mittlerfigur tritt dabei der Erzähler auf, der sowohl mit den Figuren als auch dem Rezipienten durch direkte Rede und Handlungsanweisungen interagiert.

Zugleich lässt sich der Text als literarisches Kunstwerk verstehen, das durch seine eingeflochtenen Zitate von Homer und anderen antiken und christlichen Dichtern die Erwartungen seines zeitgenössischen Publikums erfüllt. Die Zitate besitzen dabei für gewöhnlich eine zusätzliche Bedeutungsebene, die biblische Handlung mit dem Trojastoff oder christlicher Theologie in Verbindung bringt.

Was die Verwendung von Zitaten in Byzanz jedoch besonders macht, ist die damit verbundene Selbstinszenierung des Dichters. Indem Prodomos beständig Homer zitiert, inszeniert er sich als epischen Dichter im Rang Homers und signalisiert, dass die ›Tetrasticha‹ mit ›Ilias‹ und ›Odyssee‹ gleichzusetzen sind. Anders als in westlichen Kulturen sind Selbstinszenierung und literarisches Spiel mit idealisierten Vorgängern wie Homer oder Gregor von Nazianz ein integraler Bestandteil byzantinischen Schreibens in jeder Textsorte. Auch eine bestimmte Weltdarstellung in einem byzantinischen Text sollte entsprechend so gelesen werden, dass es sich dabei um eine Beschreibung handelt, die bestmöglich mit dem dargestellten Selbst korrespondiert.

Doch auch wenn man annimmt, dass es sich eher um gepredigte Verhaltensnormen als tatsächliche Realität handelt, fällt die Inklusivität des Textes auf, die der Vorstellung eines patriarchalen Byzanz zuwiderläuft. Aus der Perspektive der dichten Beschreibung werfen die Darstellungen von Eva, Rahab, David, Jonathan und Mephiboset ein positives Licht auf Frauen, Prostituierte, gleichgeschlechtliche Liebe und den Umgang von Menschen mit Behinderung. Die Lebenswelten der Figuren werden durch ihre Relevanz für den göttlichen Heilsplan und die christliche Ethik bestätigt. Gleichzeitig dienen sie als moralische Vorbilder für die Leser der ›Tetrasticha‹. Während der Text vielleicht keine genauen Informationen über die Lebbarkeit seines Inhalts in der byzantinischen Kultur enthält, zeigt er doch, dass in ihm Geschildertes zumindest denkbar ist. Im Falle der ›Tetrasticha‹ lässt sich sogar argumentieren, dass sie gelehrt wurden.

Anmerkungen

- 1 Besonderen Dank gebührt an dieser Stelle meiner PhD-Betreuerin Ingela Nilsson sowie Nikos Zagklas und Anja Becker, die mich mit zahlreichen hilfreichen Kommentaren und Anmerkungen unterstützt haben. Dieser Artikel wurde im Rahmen des Forschungsprojekts ›[Retracing Connections](#)‹ verfasst, finanziert durch den Riksbankens Jubiläumssfond (M19-0430:1).
- 2 Außerdem gilt als relativ gesichert, dass es sich bei dem Dichter Ptochoprodromos ebenfalls um Theodoros Prodromos handelt, was sein Œuvre noch einmal erweitert (Agapitos 2015, S. 23–37).
- 3 Ein anderer Aufsatz der das Konzept der dichten Beschreibung für byzantinische Texte fruchtbar macht ist Veikou 2018.
- 4 Bezüglich der Bezeichnung ›Epigramm‹ ist in der byzantinischen Zeit zu beachten, dass der Terminus ἐπίγραμμα (›Epigramm/Aufschrift‹) anders verwendet wird als in den vorausgehenden antiken Epochen: Nicht nur wird das Wort als solches eher selten aufgefunden, sondern es wird auch für sogenannte ›Buchepigramme‹ verwendet, eine Gattung von kurzen Gedichten, die am Anfang eines Werkes stehen und eine Einleitung, Danksagung oder Widmung enthalten können (Lauxtermann 2003, S. 27–30; 197–212). In der Suda, dem größten byzan-

- tinischen Lexikon, wird der Begriff für jedwede Art von Inschrift verwendet (ebd., S. 26f.). Diese Unklarheiten führen dazu, dass Lauxtermann (2003, S. 30) ἐπιγραμματα auch als ›Aufschrift‹ oder ›Beischrift‹ übersetzt und unter die ›Gebrauchstexte‹ einordnet, was sicherlich der zeitgenössischen Erfahrung mit Grabepigrammen und Weiheinschriften entsprechen dürfte (Pallis 2013, S. 767; Pallis 2016, S. 399). In dieser Hinsicht kann die in Versen gehaltene Einleitung der ›Tetrasticha‹ als Buchepigramm gelten, während die Tetrasticha selbst auch als eine Sammlung potentieller Inschriften angesehen werden kann, wie die zu Beginn erwähnten Beispiele zeigen (Zagklas 2014, S. 82; Lauxtermann 1999, S. 368).
- 5 Laut Papagiannis (1997, S. 6f.) geschieht dies aus Gründen der »Lebendigkeit«, jedoch ist fraglich, ob Ansprachen oder wörtliche Reden nur deshalb im Text existieren.
- 6 Für die Rekonstruktion wenig tradierter antiker Autoren sind diese Zitate zur Selbstinszenierung oft die einzige Quelle. Dabei wird allerdings bisher vernachlässigt, über den Kontext nachzudenken, in dem das Zitat sich befindet. Beispielsweise zitiert ein Zeitgenosse Prodromos', Johannes Tzetzes, in seinen Texten mit auffällender Häufigkeit Hipponax, einen griechischen Satiriker aus dem 6. Jahrhundert vor Christus, und ist damit eine der Hauptquellen für Hipponax (Archilochus, Semonides, Hipponax 1999, S. 352–499). Bedenkt man, dass Tzetzes bekannt ist für seine Bertha von Sulzbach gewidmete, christlich-allegorische Auslegung Homers, kommt seine Vorliebe für einen Satiriker, der gerne mit Fäkalhumor über seine erotischen Eskapaden dichtet, durchaus überraschend und sollte ein neues Licht auf Tzetzes und seine Texte werfen.
- 7 κατὰ κρατερῆν ὑσμίνην Il 5 84 auch hier wieder alles homerisches Heldenschicksal.
- 8 Papagiannis (1997, S. 7–9) unterscheidet bei seiner Auflistung der Tetrasticha mit Anrede einer Figur oder eines Gegenstands nicht, ob diese auch antworten.
- 9 Die Exegese von Bibelfiguren unterstreicht in Byzanz für gewöhnlich deren Vorbildcharakter, Papaioannou 2013, S. 136.
- 10 Zum Fall der Transfrau Eudokimos, deren Gender-nonkonformes von Psellos auf die Missbildung ihres Kopfes zurückgeführt wird, die die Maskulinität ihrer Seele verhindert, Perisanidi/Maude im Druck.
- 11 Zu verschiedenen Belegen von Auseinandersetzungen von Personen mit körperlicher und/oder geistiger Behinderung, Perisanidi/Maude im Druck.
- 12 Perisanidi (im Druck) legt dar, wie Georgios Antiochos seinen Körper, der nach heutigen Maßstäben verschiedene Behinderungen und chronische Erkrankungen haben würde, als einen geeigneten Körper für Gelehrte definiert und einem ›gesunden‹ und ›fähigen‹ Körper eines Soldaten vorzieht. Zugleich aber bleibt diese Erfahrung von Körperlichkeit individuell, da vergleichbare Phänomene an fremden Körpern für Georgios Behinderungen bleiben.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Archilochus, Semonides, Hipponax: Greek Iambic Poetry: From the Seventh to the Fifth Centuries BC, hrsg. und übers. von Douglas E. Gerber, Cambridge/MA 1999.
- Euripides: Iphigenie in Aulis, hrsg. von Walter Stockert, Wien 1992.
- Homer: Odyssee. Griechisch-deutsch, hrsg. und übers. von Anton Weiher, Düsseldorf 2003.
- Homer: Ilias, hrsg. von Helmut van Thiel, Hildesheim 1996.
- Theodoros Prodromos: Jambische und hexametrische Tetrasticha auf die Haupterzählungen des Alten und des Neuen Testaments, hrsg. von Grigorios Papagiannis, Wiesbaden 1997.

Sekundärliteratur

- Agapitos, Panagiotis A.: New Genres in the Twelfth Century: The Schedourgia of Theodore Prodromos, in: *Medioevo Greco* 15 (2015), S. 1–41.
- Bettenworth, Anja: The Mutual Influence of Inscribed and Literary Epigramm, in: *Bing* 2007, S. 69–94.
- Bing, Peter (Hrsg.): *Brill's Companion to Hellenistic Epigram*, Leiden 2007.
- Bruss, Jon S.: Epigram, in: Clauss, James J./Cuypers, Martine (Hrsg.): *A Companion to Hellenistic Literature*, Chichester 2010, S. 117–135.
- Cunliffe, Richard J.: *A Lexicon of the Homeric Dialect*, London 1924.
- Efthymiadis, Stephanos: The Disabled in the Byzantine Empire, in: Laes, Christian (Hrsg.): *Disability in Antiquity*, London 2017, S. 388–402.
- Garulli, Valentina: The Development of Epigram into a Literary Genre, in: Henriksén, Christer (Hrsg.): *A Companion to Ancient Epigram*, Hoboken 2019, S. 267–286.
- Geertz, Clifford: *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, New York 1973.
- Geertz, Clifford: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt a. M. 1987.
- Grosdidier de Matons, José: La femme dans l'Empire byzantin, in: Grimal, Pierre (Hrsg.): *Histoire Mondiale de la Femme* 3, Nouvelle Librairie de France 1967, S. 11–43.
- Hörandner, Wolfram: *Theodoros Prodromos. Historische Gedichte*, Wien 1974.
- Jeffreys, Elizabeth: The Sebastokratorissa Irene as Patron, in: *Wiener Jahrbuch der Kunstgeschichte* 60/1 (2012), S. 177–194.
- Konstantinou, Evangelos: *Der Beitrag der byzantinischen Gelehrten zur abendländischen Renaissance des 14. und 15. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 2006.

- Laes, Christian: Power, Infirmary and ›Disability‹. Five Case Stories on Byzantine Emperors and Their Impairments, in: *Byzantinoslavica* 77/1–2 (2019), S. 211–229.
- Lauxtermann, Marc D.: Book review of Grigorios Papagiannis (Hrsg.) *Theodoros Prodomos. Jambische und hexametrische Tetrasticha auf die Haupterzählungen des Alten und des Neuen Testaments*, Wiesbaden 1997, in: *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 49 (1999), S. 367–370.
- Lauxtermann, Marc D.: *Byzantine Poetry from Pisides to Geometres: Texts and Contexts*, Bd. 1, Wien 2003.
- Männlein-Robert, Irmgard: Epigrams on Art. Voice and Voicelessness in Epichastic Epigram, in: *Bing* 2007, S. 251–271.
- Marciniak, Przemyslaw/Warcaba, Katarzyna: Theodore Prodomos' *Katomyomachia* as a Byzantine Version of Mock-Epic, in: Rhoby, Andreas/Zagklas, Nikolaos/Skrekas, Dimitrios (Hrsg.): *Middle and Late Byzantine Poetry. Text and Contexts*, Turnhout 2019, S. 97–110.
- Marinis, Vasileios: *Death and the Afterlife in Byzantium*, Cambridge 2017.
- Meyer, Doris: The Act of Reading and the Act of Writing in Hellenistic Epigram, in: *Bing* 2007, S. 185–210.
- Pallis, Georgios: Inscriptions on middle Byzantine marble templon screens, in: *Byzantinische Zeitschrift* 106/2 (2013), S. 761–810.
- Pallis, Georgios: The »Speaking« Decoration, in: Stavrakos, Christos (Hrsg.): *Inscriptions in the Byzantine and Post-Byzantine History and History of Art*, Wiesbaden 2016, S. 389–404.
- Papaioannou, Stratis: *Michael Psellos. Rhetoric and Authorship in Byzantium*, Cambridge 2013.
- Patedakis, Manolis, S.: Μία επιγραφή με ηγεμονική διάσταση: Επιγράμμα του Θεοδώρου Προδρόμου στο Βίβλος γενέσεως (ευαγγ. Ματθαίου 1.1) από την Παναγία στον Μέρωνα (›Eine Inschrift mit herrschaftlichem Anspruch: Ein Epigramm von Theodoros Prodomos über das Buch der Abstammung [Mat.1.1] in der Panagia Kirche in Merona‹), in: Ders./Giapitsoglou, Kostas D. (Hrsg.): *Μαργαρίτα. Μελέτες στη Μνήμη του Μανόλη Μπορμπουδάκη* (›Perlen. Studien im Gedenken von Manolis Borbudakis‹), Sitia 2016, S. 328–359.
- Peek, Werner: *Griechische Grabgedichte*, Berlin 1960.
- Perisanidi, Maroula: *The Reed and the Blade: Scholarly and Clerical Masculinities in Byzantium, c. 1000–1200* (im Druck).
- Perisanidi, Maroula/Maude, Ilya: Gender Identity, Disability, and Compulsory Cisness, in: Manolopoulou Vicky/Skinner Joseph/ Tsouparopoulou Christina (Hrsg.): *Identities in Antiquity*, London (im Druck).
- Pléscau, Ionut A.: The Byzantine Influence on the Italian Renaissance, in: *LUMEN Proceedings*, 9 (2019), S. 256–262.

- Rhoby, Andreas: Byzantinische Epigramme auf Ikonen und Objekten der Klein-kunst, Wien 2010.
- Stachowski, Marek/Woodhouse, Robert: The Etymology of İstanbul. Making Optimal Use of the Evidence, in: *Studia Etymologica Cracoviensia* 20 (2015), S. 221–245.
- Taseva, Lora: Tetrasticha des Theodoros Prodromos in einer unbekanntem serbischen Übersetzung des 14. Jahrhunderts, in: *Byzantinoslavica* 1-2 (2021), S. 59–79.
- Veikou, Myrto: ›Telling spaces‹ in Byzantium: Ekphraseis, place-making and ›thick description‹, in: Messis, Charis/Mullett, Margaret/Nilsson, Ingela (Hrsg.): *Story-telling in Byzantium. Narratological approaches to Byzantine texts and images*, Uppsala 2018, S. 15–32.
- Zagklas, Nikolaos: ›How Many Verses Shall I Write and Say?‹ Poetry in the Komnenian Period (1081–1204), in: Hörandner, Wolfram/Rhoby, Andreas/Ders. (Hrsg.): *A Companion to Byzantine Poetry*, Leiden/Boston, 2019, S. 237–263.
- Zagklas, Nikolaos: *Theodore Prodromos: The Neglected Poems and Epigrams (Edition, Translation, and Commentary)*, Wien 2014.
- Zagklas, Nikolaos: Theodore Prodromos and the use of the poetic work of Gregory of Nazianzus. Appropriation in the service of self-representation, in: *Byzantine and Modern Greek Studies* 40/2 (2016), S. 223–242.

Anschrift der Autorin:

Lilli Hözlhammer
Uppsala University
Department of Linguistics and Philology
Box 635
751 26 UPPSALA
E-Mail: lilli.holzhammer@lingfil.uu.se

Margriet Hooguliet

Et en sainte esriture ice lisant trovon

Readers and Reading Practices of the ›Bible‹ in Romance
(c.1150) by Herman de Valenciennes

Abstract. Modern researchers are often puzzled that Herman de Valenciennes used twelve-foot verse for his translation of the Bible into the Romance vernacular dating from c.1150, instead of prose, because they perceive an opposition between the sacred text and the chosen form, that of profane epic narrative. This article will argue that verse narrative was regularly used for hagiographic texts, as well as for adaptations of the Bible, both in the Romance vernacular and in Latin. Furthermore, a close reading of Herman's ›Bible‹ will show that the translator intended to guide his readers towards a correct interpretation of the biblical text and that he anticipated specific reading practices: discontinuous and following the annual cycle of the liturgy and Divine Office, communal and performative, probably including para-liturgical practices by singing voice.

There are two ways in which one may write the introduction to the history of medieval French literature. The first one – more common – starts with the Song of Roland. The second one – just as acceptable – starts with the St Albans Psalter. It was there, in this Psalter, that one of the most seminal texts of the Middle Ages was written – the Song of St Alexis – [...]. (Agrigoroaei 2019, p. 29)

This bold and thought-provoking statement by Vladimir Agrigoroaei about the lack of attention given to the hagiographic beginnings of medieval French literature touches at the heart of many scholarly discussions about a twelfth-century verse narrative recounting major parts of the Bible, in

modern research referred to as the ›Bible‹ or ›Roman de Dieu et de sa Mère‹ (c.1150)¹ written by Herman de Valenciennes: Is this text a vernacular Bible translation and adaptation, or should it rather be considered as narrative epic literature? In addition, modern research usually perceives a fundamental generic opposition between the content of Herman's text (Bible, sacred text, prose) and its form (epic literature, fiction, verse, poetic language). For example, Maureen Boulton (2015, p. 4) has recently qualified medieval French retellings of Christ's life as »›Christian entertainment‹ in rivalry with secular literature, and convey[ing] only the rudiments of official doctrine, mixed with a considerable dose of legend and folklore. Such narratives might be termed ›pious fictions‹«. When discussing Herman's ›Bible‹, Boulton suggests that Herman imitated the popular literary mode of worldly literature:

like that of the romance, the success of the epic genre in the twelfth and thirteenth centuries inspired religious writers to adopt either its form or its themes for the treatment of biblical material, in works presumably aimed at the same audience. (Boulton 2015, p. 82)

In this article I intend to contribute to the discussions concerning Herman's vernacular Bible translation and adaptation from the perspective of medieval reading cultures by asking if the translator really did imitate the literary mode and narrative approach of Old French epic poetry, the *chansons de geste*, in order to adapt the text of the Bible to the literary taste of his lay audience and to the narrative forms with which they were already familiar, as suggested by Boulton and others.²

Earlier, Maria Teresa Rachetta (2004, p. 58) criticised this idea, which is current in modern research, in her words a »littéralisation de deuxième degré«: a deliberate borrowing of the forms of epic literature. Building further on Rachetta's seminal work, I will show that a broader documentation of the textual culture of religious verse narrative in Latin and in Old French constitutes a further argument sustaining Rachetta's concept of the »litté-

realisation de premier degré« (2004, p. 59, 72, 90): the use of a formal narrative »language« that is innovative, flexible, and adaptable to different discourses. In addition, Herman's text contains very informative indications about the audience he intended to reach, the reading practices he had in mind for them, and specific reading practices with which he could expect that his readers were familiar. Therefore, a close reading of Herman's Bible translation and adaptation will form the second part of my approach. As I will show, Herman's ideas of ideal and intended reading practices of his vernacular text most likely included the liturgical reading of Bible verses as well as liturgical drama performed by singing voices. But before proceeding to an analysis of Herman's ›Bible‹, it is first necessary to prepare the ground by presenting the available historical information about the translator and his text.

1. Herman de Valenciennes and his vernacular Bible translation

The translation and adaptation of parts of the Bible into Romance³ verse by Herman de Valenciennes only survives in fragmented form, in at least thirty-five medieval manuscripts. The oldest textual witnesses are dated to the late twelfth century.⁴ There is some discussion about the most plausible dating of the text's composition: Traditionally, it was thought to be c.1190, while the most recent conclusion by Maria Teresa Rachetta (2018, p. 262), based on the surviving manuscripts, situates its composition at an earlier date: c.1150. The majority of manuscripts, including some of the earliest copies, reproduce Herman's text in a variant of Old French usually referred to as Insular French or Anglo-Norman.⁵ The translator's mother tongue must, however, have been closer to Picard French as used in the area that is now northern France (Saint-Omer, Arras, Douai, Valenciennes) and Belgian Flanders. Since frequent commercial and cultural exchanges existed between this area and the British Isles just across the channel (Nicholas

2019, p. 110–123; Gameson 2002), it is not surprising that Herman's ›Bible‹ survives in several linguistic variants of Old French.

Taken together, Herman's ›Bible‹ in Romance counts over 7,000 lines, mostly in twelve-foot verse and some parts in ten-foot verse, forming irregular stanzas (*laisses*) of rhyming verses. In the modern critical edition of the text by Ina Spiele (1975), the ›Bible‹ starts with Genesis, but Maria Teresa Rachetta (2018, p. 270–271) has shown convincingly that Herman actually started with translating and composing the last part, the Life and Assumption of the Virgin (›Bible‹, v. A 1–562), to which he later added three parts: (1) a selection of Bible books from the Old Testament and the Gospels until the meeting of Martha and Mary (›Bible‹, v. 1–4819); (2) from the raising of Lazarus to Christ's Crucifixion based on the Gospels (›Bible‹, v. 5041–6974); and (3) a third, now lost, continuation recounting Christ's Passion.

Herman did not compose a literal Bible translation in the modern sense of the word. It is rather a selection and adaptation of the Latin Vulgate Bible, at times paraphrasing and summarising the original text and transposing it from prose to verse. On the other hand, Herman did incorporate very easily recognisable excerpts from the Old Testament books Genesis, Exodus, Samuel, and Ruth, as well as from the Four Gospels. The selection of Bible fragments often follows the biblical Pericopes as found in the liturgy of the Mass, in the Latin Breviary, and in liturgical Hymns. This liturgical aspect is important, and I will come back to this point below. The most important other sources reproduced by Herman are the ›Liber de nativitate Mariae‹ (sixth to eighth centuries); the Gospel of Pseudo-Matthew (seventh century); and the ›Liber de transitu Mariae‹ attributed to Pseudo-Melitus (sixth century; Spiele 1975, p. 70–71). Although generally considered apocryphal books, in late antiquity and the Middle Ages these texts were widely used as quasi-canonical sources with a spiritual value potentially equalling that of the Bible. For example, the above-mentioned works used by Herman were all widely used in liturgical celebrations (Tóth 2011).

Notwithstanding modern evaluations questioning the accuracy of Herman's ›Bible‹, the translator himself repeatedly insists on the truthfulness of his text and on the reliability of his translating activities, while rendering the Latin text of the Vulgate in the vernacular:

Signor, or entendez! Parole orrez senee,
Elle est toute veraie si n'est pas controvee,
Estraitte est d'evangile et en romanz tornee.
(›Bible‹, v. 4581–4583)

Now listen, Gentlemen. You will hear wise words. It is completely true and not false. It is extracted from the Gospels and turned into Romance.

Or escoutez, signor, ice que vos dirai!
Dirai vos verité, sachiez, n'en mentirai.
[...]
Gel truis en l'evengile, la lettre enten et sai:
La mort, la traïson de lui vos conterai,
De latin en romanz la vos transposerai.
(›Bible‹, v. 4720–4728)

Now listen, Gentlemen, to what I will tell you. Know that I will tell you the truth and that I will not tell lies. [...] I find it in the Gospels. I am learned in Latin: I will tell you about his [Christ's] death and the treason. I will transpose it for you from Latin into Romance.

By presenting his translation and adaptation as reflecting the biblical truth, Herman assures his readers that they are accessing the text of the Latin Vulgate through his translation into Old French verse (Corbellini/Hoogvliet 2014; Rachetta 2014, p. 66–69). In fact, by frequently repeating phrases such as *Et en sainte escripture ice lisant trovon* (›And, reading in Sacred Scripture we find the following‹; ›Bible‹, v. 471), Herman emphasises that he is reading the Latin Bible and that his audience is reading the biblical text with him and through him. Since it is Herman himself who is addressing the reader directly by talking about his reading practices of the Bible, it is possible to consider his text also as a *reportatio*, a recording in writing of

Herman's voice that can be reactivated by each reading performance of the text, either by reading it aloud or in silence.

Herman is actually quite talkative about himself, and he gives precise information about his life and background. For example, he tells his readers that he is still a young cleric and that he was born in Valenciennes: *Clers sui, povres de sen si sui .i. jones hom / Nez sui de Valenciennes, Hermant m'apele l'on*; (>I am a cleric, not very wise, because I am still a young man. I was born in Valenciennes, and I am called Herman.<⁶; >Bible<, v. 2012–2013).

He is strikingly frank and honest about himself: *Je sui molt tres pecherres, pas nel vos celerai* (>I am a deeply sinful man, I will not hide it from you<; >Bible<, v. 5623). Apparently without any feelings of shame, Herman describes elsewhere in his text how he got drunk during a Christmas evening and had a violent argument with one of his fellow clerics who had misbehaved, because of which Herman got so angry that he threw a burning log towards him. In the fury of the moment, he burnt his finger, and the next morning the wound was badly infected. Herman felt that he was fatally ill and he had a priest called for his last confession. He remained ill with a high fever for eight days, until the night of Epiphany (6 January, Three Kings' Day), when the Virgin appeared to Herman in his sleep and promised him a full recovery if he took a vow to write a book about her life and that of Christ:

Je ai non Marie, pas nel te celerai.
 Tu seras bien gariz qant de ci tornerai,
 Se tu fais mon commant et ce que te dirai.
 Fai la vie en .i. livre ensi com je fui nee,
 [...]
 De latin en romanz soit toute transposee!
 (>Bible<, v. 447–458)

My name is Mary, I will not hide it from you. You will recover well when you turn away [from the sin of anger]. If you follow my orders and if you do what I tell you: Make a book about my life, how I was born [...]. It must be translated entirely from Latin into Romance.

Herman replied to the Virgin that he did not have any experience with such a project and that he had doubts about his skills as a translator: *Dites, ma bele dame, ice comment ferai? / Onques itel mestier certes ne commançai.* (>Tell me, my beautiful Lady, how will I do that? I have certainly never taken up such a work<; >Bible<, v. 459–460)

In short, Herman, a cleric living in an unnamed community of professed religious men, possibly situated in or near Valenciennes, was facing the pioneering and difficult task of translating the Life of the Virgin and the Bible from Latin into the Romance vernacular. An early form of Picard French was probably his mother tongue and, being a cleric, he would have been well-trained in Latin; at least he would have been closely familiar with the Latin Bible texts of the daily prayers of the Holy Office and the liturgy: »The clergy internalized the Latin of the Bible by singing it day after day, year after year« (Boynton/Fassler 2012, p. 376). Which existing texts could Herman have chosen as a source of inspiration for his translation project, and what might have been the narrative frame of reference of his own textual culture and that of his readers?

2. The textual culture of hagiographic and biblical verse narrative in Old French and Latin

Herman composed his >Bible< in vernacular verse most likely around the middle of the twelfth century, a period that saw a noticeable rise in the production of texts in the Old French vernaculars in a broader sense (Short 2018, p. 312; Careri/Rubi/Short 2012, p. xv–xvi, xvii–xviii, xxiii–xxv).⁷ On the one hand, the translator was working in a context of textual innovation and creativity, and yet at the same time, in order to produce a vernacular

text that his audience would interpret correctly, it would have been important to use narrative forms that were adapted to his future audience's textual skills and expectations. As will be discussed in more detail below, Herman was probably addressing the laity in his vernacular Bible, and it seems that he felt that he had to make sure that his lay readers would approach and read the translation in a correct way.

As discussed in the introduction, modern research has often suggested that Herman was transposing the forms and narrative modes from profane literature, such as epic poetry and chivalric literature, to his vernacular Bible translation, a narrative field with which Herman would not have had much experience and which would have been unfamiliar to him. The most frequently suggested textual example for Herman's ›Bible‹ is the monumental ›Chanson de Roland‹, the oldest surviving epic verse narrative (*chanson de geste*) in Old French with which Herman's ›Bible‹ shares a narrative orientation towards action and outwardly expressed emotions, as well as the versification in assonance or rhyming verses, grouped in stanzas of irregular length, although the ›Chanson de Roland‹ is written in eight-foot verse and not in twelve-foot, as used by Herman. The ›Chanson de Roland‹ was composed most likely around 1090, while the only surviving manuscript is usually dated to the first half of the twelfth century, but this is a very tentative dating based on palaeographic characteristics alone.⁸ Only two other *chansons de geste* predating c.1150 survive: the ›Chanson de Guillaume‹ and ›Gormont et Isembart‹.

Twelve-foot narrative verse was also used in the chivalric novel the ›Roman d'Alexandre‹ in the now lost version of Lambert le Tort and in a later version written by Alexandre de Bernay in c.1180–1185, but this latter text is probably slightly later than Herman's translating activities. Finally, modern research has suggested that the chivalric narratives by Chrétien de Troyes may have had an influence on the narrative approach of Herman's vernacular Bible translation and adaptation. Chrétien was active in Champagne and Flanders from the 1160s onwards: slightly later than Herman's

main period of activity. It should be noted, however, that all datings mentioned here are estimations only and it is impossible to state with certainty if one work preceded the other.

In fact, the conjecture that Herman would have turned to profane literary works as vernacular examples for his Bible translation is mainly based on the specific expertise of historians of medieval literature, all of whom have been trained by studying texts that are considered as belonging to the profane literary canon that was established by applying modern definitions of the literary text. Modern concepts of literature have also contributed to the creation of a completely artificial and ahistorical watershed between medieval profane and religious texts. However, as argued by Vladimir Agrigoroaei (2019) in the quotation heading this article, it actually makes sense to consider hagiographical verse texts as the beginning of textual cultures in Old French, just as much as the ›Chanson de Roland‹. Maria Teresa Rachetta (2014, p. 92–94) has also identified hagiographic verse texts in Old French as part of the textual horizon of expectation of Herman and his audience (see also: Segre 1974; Campbell 2011). In fact, the majority of surviving manuscripts with texts in Old French from the twelfth century reproduce religious texts rather than profane works (Careri/Rubi/Short 2011, p. xliii–xlv). In addition, I would suggest the consideration of Latin textual culture as well, most notably Latin Bibles in verse and Latin hagiography as the textual world that informed Herman’s translation and versification project (see also Rachetta 2014, p. 59–64).

In reality, the majority of oldest surviving texts in the earliest forms of Old French are hagiographic narratives composed in verse and these were probably used for para-liturgical performances (Frank-Job 2009): The earliest example is the short narrative poem ›Séquence de Sainte Eulalie‹ (c.880), most likely a (para-)liturgical chant, and, composed a century later, the ›Vie de Saint Léger‹ (late tenth century) and the ›Passion de Clermont‹ (late tenth century), both surviving with musical notation; the ›Chanson de Sainte Foy‹ (c.1060–1080), written in a southern variant of Romance and

closer to Latin than the other texts listed here; and the above-quoted ›Vie de Saint Alexis‹ (middle of the eleventh century).⁹ Around the time that Herman was active more saint's lives were composed in vernacular verse. Most notably the poet Wace left a number of these works, all composed before 1155: the ›Vie de Saint Nicolas‹, the ›Vie de Sainte Marguerite‹, and the ›Conception Notre Dame‹.

In reality, Herman's ›Bible‹ formed part of a first surge in verse translations and adaptations of the Bible into Old French that manifested itself from the middle of the twelfth century onwards (Lobrichon 2001, 2009; Varvaro 2001; De Poerck/Van Dyck 1970; Smeets 1970). A verse translation of a story from the New Testament was probably written at the same time as Herman's translating activities. This is the ›Épître farcie de Saint Étienne‹ (middle of the twelfth century?) in which the biblical Pericopes of the Latin liturgy alternate with Old French verses recounting the story of the first martyr Saint Stephen after the Acts of the Apostles. This bilingual text was intended to be sung during the liturgy of the first day after Christmas (27 December; Haines 2009).¹⁰ Other surviving translations of the Bible into Old French verse include a paraphrase of Exodus, originating from northern France (late twelfth century); a fragment of a verse translation of the book of Maccabees in ten-foot verse (twelfth century); and the verse ›Histoire de Joseph‹, written in French Normandy (second half of the twelfth century).

These translations of the prose text of the Latin Bible into Old French verse did not occur in a textual vacuum: A considerable body of narrative verse texts in Latin was already circulating widely from late antiquity onwards, including religious texts such as saint's lives, Passion stories, and verse paraphrases of the Vulgate Bible (Dinkova-Brun 2007; Smolak 2001; Raby 1953). As Jean-Yves Tilliette (2012, p. 239) observes, in medieval Latin textual culture »there is no exclusive province reserved for poetry, and more explicitly [...] poetry has the right to treat any possible subject in verse«. As a consequence, narrative verse would not have been an unusual

choice for Herman and the other translators of religious and biblical texts into Romance.

Medieval Latin poetry could adopt two forms of versification: firstly, metrical verse, following the rules of classical poetry with patterns of long and short syllables; and secondly, rhythmical verse with patterns of accented and unaccented syllables, and relying more on end rhyme or assonance (Tilliette 2012, p. 241–247). Many surviving medieval Latin hagiographical texts and Passion stories are composed in metrical verse. This poetic form is more difficult to follow when read aloud and requires an attentive and private consultation by readers with an advanced knowledge of Latin. Texts such as these were most likely used for individual devotion and meditation (Dolbeau 2002, p. 131, 134; Tilliette 2012, p. 244). Latin biblical and hagiographical narratives in rhythmical verse, on the other hand, were probably primarily intended for oral, musical, and communal forms of reading (Tilliette 2012, p. 244). And this was most likely the intended function of the translated vernacular verse adaptations of the Bible as well, which were also composed in rhythmical and rhyming verse.

In the Latin textual culture of the Middle Ages it was not problematic to transpose the text of the Latin Vulgate Bible into poetic verse, while it was also accepted to paraphrase the original text in order to make its religious meaning more explicit (Smolak 2020). For example, the Gospel-based ›Carmen Paschale‹, composed in Virgilian heroic verse by Sedulius in the fifth century, was widely read throughout the Middle Ages. Around the time that Herman was composing his vernacular verse Bible there was also a considerable rise in the production of Latin verse adaptations of the Bible (Dinkova-Brun 2007). For example, Petrus Riga composed in Reims his ›Aurora‹ (c.1140–1209), a verse adaptation of parts of the Old Testament, often with the character of a paraphrase, together with exegetical interpretations revealing its hidden meaning. In fact, Latin verse adaptations and paraphrases of the Bible such as these were a more likely source of inspiration for Herman's ›Bible‹ in Romance verse than the ›Chanson de Roland‹.

To sum up, Herman started working on his translation and versification project of the Latin Bible and quasi-canonical works in Latin about the Virgin in a textual culture where the use of narrative verse and poetic forms for hagiography or recounting the Bible was generally accepted, both in Latin and in Old French. The Bible in narrative verse and including a certain degree of paraphrasing even seems to have been endorsed because it could communicate the accepted interpretation and reveal its hidden religious meaning. The middle of the twelfth century was also marked by a surge in hagiographical texts and biblical paraphrases in Latin and in Old French. The use of rhythmic verse (an option for Latin and the only possibility in vernacular languages) was particularly oral and communal in character, such as reading the text aloud for an assembled audience, while ›reading aloud‹ could also be performed by singing voice. Because of the innovative character of his project, Herman had to train his readers by teaching them correct reading practices, both in the sense of reading as a skill and reading as interpreting the biblical text.

3. Readers and reading practices of Herman's ›Bible‹

Authors often anticipate the reception of their texts and try to guide future readers towards the correct reading of their works, for example by inserting explicit directions for specific reading practices. These may be concerned with reading in a technical sense (for example, reading the text in the correct order, or reading with the correct mindset) and with reading in the sense of ›interpreting the text and finding the correct meaning‹. Herman, too, has added a multitude of reading directions and guidelines for the correct consultation of his ›Bible‹. In fact, throughout the biblical text the reader is continuously guided by Herman's voice as the textual narrator and as the author. Close reading of Herman's ›Bible‹ and scrutinising these directions allows for a reconstruction of the intended readership and interpretative framework that Herman had in mind. These were, of course, not

necessarily followed by his actual readers, but nevertheless, Herman's comments on the intended use and interpretation of his text can be used to reconstruct the outlines of his implied audience and their reading practices. In the words of Kirsty Campbell an »implied reader« is:

a hypothetical construct, the sum of all the author's assumptions about the persons he or she is addressing. Implied readers are those who will respond to the work in an ideal fashion – those who can follow its directions, share its assumptions, get its jokes, and understand its allusions (Campbell 2010, p. 28; see also: Strohm 1983; Iser 1974).

In this paragraph, I will discuss how Herman's text conceptualises reading and interpreting the ›Bible‹ in Romance and the characteristics it attributes to readers and reading practices such as interpreting and performing. The specific circumstances of reading envisioned by Herman were most likely collective and communal forms of reading, including para-liturgical and performative reading practices, possibly by one or more singing voices.

Nowhere in the text does Herman state explicitly that he composed his ›Bible‹ for lay people. However, he does mention that he translated and recounted the Vulgate Bible for people who did not understand Latin: *Et lise le romanz qui le latin n'entent!* (›And those who do not understand Latin should read this text in Romance‹, ›Bible‹, v. 5602). In the historical context of twelfth-century clerical communities this category also included novice brothers, but in that case, however, Herman would have addressed his audience as *Frere* (›brothers‹). Herman's repeated use of the word *Signor* (›gentlemen‹) indicates that he had a group of laymen in mind.¹¹ At only one place in the text does Herman include women in his intended audience: *Signor qui Deu amez, entendez bonement, / Et dames et puceles trestuit communement!* (›Gentlemen who love God, listen earnestly and also ladies and virgins all together‹, ›Bible‹, v. A 196–197).¹² Even if Herman did not describe his intended audience explicitly, it was most likely a group

of lay people, whom he addressed categorically as ›gentlemen‹, even if women and children may also have been present.

As discussed above, Herman invites his lay audience to read the Latin Bible with him (*Et en sainte escriture ice lisant trovon*) and he emphasises frequently that he is guiding his readership to the correct reading and interpretation of the Latin Bible (*Dirai vos vérité*). At several places in his text Herman describes Jews with books in their hands as intradiegetic readers, but, contrarily to Herman's truthful reading of Sacred Scripture, the Jews are invariably framed as defective readers who refuse to accept the religious truth. For example, when discussing the prophecy about the Virgin mother of the Messiah, based on the *virga* (›twig‹) mentioned in Isaiah 11:1,¹³ Herman tells his audience:

Or oez des Gius, com furent deputaire.
Ancontre lor escrit – si com il m'est viaire –
Ce que dist lor escriz com il furent contraire
Que d'aus naistra Cristus et rois et empeaire.
Et naistra de la virge, qui bien voet que il paire
(›Bible‹, v. 5077–5081)

Now listen about the Jews, how they were mistaken. In my opinion they go against the meaning of their scripture. Their scripture tells how they were opposed to the prophecy that Christ would be born from them, the king and emperor. And that he would be born from the Virgin, who wishes that he would incarnate.

This repeated contrasting of the ›erroneous‹ reading of Scripture by the Jews with the ›correct‹ reading to which Herman guides his audience shows that the intended effect of his ›Bible‹ in Romance is a conversion of the reader by accepting the indispensable redemptive role of Christ, the Messiah from the Old Testament, and his Virgin Mother as prophesised by Isaiah. The perceived threat of interpretations of the Bible other than Christian ones is an indication of the presence of Jewish communities in northern France and the southern Low Countries during the twelfth century, a

demographic situation that changed dramatically during the following centuries because of the anti-Judaism and anti-Semitism agitated by religious and polemic texts such as Herman's ›Bible‹ (Boulton 2015, p. 81–140).¹⁴

A second desired transformative effect of Herman's ›Bible‹ is the moral conversion of himself and of his audience. The intended reader's response to his translation is in Herman's words *amender*, a moral and spiritual reform of his readership: *Qui bien i met s'entente s'amendera sa vie* (›The reader who applies himself/herself will improve his/her life‹, ›Bible‹, v. 3214); and *Por amor Deu le faz, por amander la gent* (›I have translated this text for God and in order to reform (lay) people‹, ›Bible‹, v. 5601). And Herman's intention is not only to correct his readership; the translation project of the Bible is also a penance for his own sin, the sin of anger of which he is guilty and which should be amended. In this context, it is not surprising that Harman has inserted the story of his drunkenness and his anger immediately following the destruction and punishment of the cities of Sodom and Gomorrah (›Bible‹, v. 331–397): Herman is a sinner, as were the inhabitants of these cities (see also Boulton 2015, p. 86, 88). I will come back to Herman's sin of anger below.

Herman the author anticipates that his ›Bible‹ in Romance will be read by others, and he identifies several possible reading practices:

Cil qui liront de toi ice que fait avom,
Qui liront cest escrit et qui l'escriveront,
Cil qui lire nou sevent et lire le feront [...]
(›Bible‹, v. A557–559)

Those who will read here about you [the Virgin] what we have written, who will read this writing and who will copy it; those who cannot read and who will have it read to them.

In the Middle Ages reading was by no means limited to individual reading, but it could also take the form of reading by copying a text, as well as collective forms of reading where a text was read aloud for an audience, a practice coined in modern research as ›aurality‹, a mix of orality and reading

with one's ears (Coleman 1996; Green 2007, p. 7–23; Hoogvliet 2013b, p. 255–257). Aural readers were not necessarily illiterate, as is testified by the monastic practice of *lectio divina*, where one of the monks or nuns would read aloud from the Bible for the community assembled during meals. By referring frequently throughout his ›Bible‹ to the activity of listening Herman underlines that he anticipated above all oral, aural, and communal reading practices of his text:

Signor, or entendez, .i. romanz vos dirom
[...]
Par foi, se m'escoutez, vos orrez raison voire;
Par bon cuer l'entendez, que Diex vos doint sa gloire;
N'est pas controveüre, escrit est en estoire,
Por amor Dieu vos pri que l'aiez en mimore.
Ce nos dist danz Hermans, qui dist parole voire.
Ne se doit crestiens de bien oïr recroire:
Qui bien oit et bien fait tempres est en vitoire.
[...]
Signor, or entendez, que Dieux vos benoïe,
[...]
Se bien ne l'escoutez, vos ferez grant sotie
(›Bible‹, v. 398–419)

Gentlemen, listen to me, we will tell you a story in Romance [...] I swear, if you listen to me you will hear a true argument; Listen to it willingly so that God will give you his bliss; It is not a false invention, but it is written as true history. For the love of God, I ask you to remember it. Master Herman, who says true words, tells us this: A Christian should not give up listening well; Who listens well and does good, will soon be in glory. [...] Listen, Gentlemen, may God bless you [...] If you do not listen well, you will commit a great stupidity.

Herman's ›Bible‹ is actually a very vocal text in which multiple voices are present (see also Boulton 2009, p. 115–120). Firstly, there is the voice of the Herman the author, the translator, and the narrator, who is responsible for the umbrella history of the Bible and who gives information about himself at several moments in the text. Besides Herman, there is a multitude of other voices. For example, in the beginning of the Old Testament the voice

of God is represented in direct speech, as are Adam's voice, those of Eve, the Devil, Cain, Abel, Noah, Abraham, Sarah, and many others. Upon closer inspection it appears that a huge part of the Romance text consists of dialogues in direct speech and that these dialogues are an important factor contributing to the progress of the biblical narrative.

In some places the dialogues are very lively, with voices changing even within one verse:

»Abrehan, amis Deu, ou ies? Ne respondras?
-Je sui ci; di que voes. -Enten ça, si l'orras:
Tu demandes enfant, voirement l'averas.
-Coment avra il non? -Le non tu li donras.
-No ferai voir. -Qui donc? -Diex, or le me diras!
-Voire voir, Ysaac par non l'apeleras«
Molt fu liez Abrehans si dist: »Deo Gratias«.
(›Bible‹, v. 529–534)

»Abraham, God's friend, where are you? Why don't you answer me? -I am here. What do you want? -Listen and you will understand: You asked for a child and certainly you will have him. -What will be his name? -The name that you will give him. -I would really not do that. -Who then? -God, you will tell me. -Certainly, you will call him by the name Isaac.« Abraham was very happy and said: »Deo Gratias«.

The theatrical qualities of dialogues such as these are an invitation for performative reading practices, with different voices taking up the ›roles‹ of the characters, possibly taking the form of liturgical drama (Boynton/Fassler 2012, p. 393–396). Ina Spiele has noted earlier the theatrical characteristics of some of the passages of Herman's ›Bible‹, and she has identified the Latin liturgical play ›Officium Stelle‹ as one of the sources of his recounting of Christ's nativity and the adoration of the Three Kings (Spiele 1975, p. 45–49; Stevens 1986, p. 348–351). André de Mandach and Ève-Marie Roth (1989) have suggested that this part of Herman's ›Bible‹ was actually a theatre play by his hand that was inserted into the biblical text.

Works of liturgical drama such as the ›Officium Stelle‹ survive with musical notation, and this suggests that it is highly likely that at least parts of Herman's ›Bible‹ could also be read aloud and performed by singing voices. Performing texts musically was a very common feature of medieval reading culture, as Suzan Boynton and Margot Fassler observe:

It is often overlooked that most of the genres studied today as texts were actually rendered musically. Not only were biblical and poetic texts sung to more or less elaborate melodies, but also prayers and many other prose texts were intoned or chanted, such as the homilies, epistles, commentaries, and hagiographic narratives that served as lessons in the Divine Office. (Boynton/Fassler 2012, p. 377; see also: Dyer 2022)

With this in mind, it is not surprising that in one thirteenth-century manuscript an incomplete part of Herman's ›Bible‹ is continued by another Bible-based work in Old French, the ›Histoire Joseph‹, to which the scribe has added musical notations.¹⁵ As discussed above, the ›Épître farcie de Saint Étienne‹, almost contemporaneous with Herman's ›Bible‹, was also intended to be sung during the liturgy.

More intricate links between Herman's ›Bible‹ and the liturgy have been detected by Ina Spiele, most notably the correspondences between the Latin Bible as reproduced in the Missal and the Breviary:

In order to tell us Christ's life, [Herman] translates the Gospel of the day, from Christmas until Good Friday. [...] It is clear that the poet has chosen those biblical fragments that the liturgy prescribed, although sometimes in a different order. Moreover, this choice was not arbitrary: at those points where parallel Gospel texts exist, Herman translates the one imposed by the liturgy. (Spiele 1975, p. 41–42)¹⁶

In his ›Bible‹ Herman also refers explicitly to the annual liturgical cycle of the Virgin, most notably to the most important feast, the Assumption of the Virgin on 15 August: *El mois d'Aoust transi ce trovons en l'estoire* (›In the

month of August [the Virgin] was taken into raptures, as we find in the story, ›Bible‹, v. A523; see also: Spiele 1975, p. 114; Lamy 2017, p. 649).

With the centrality of the liturgical year in mind, the specific moment of the Virgin's appearance to Herman, the night of Epiphany, becomes very meaningful, because the liturgical Gospel reading of that day includes the quest of the Three Kings and Herod's anger, as recounted in Matthew 2 (›Bible‹, v. 3469–3689). John Stevens has shown that liturgical plays evoking *Herodes iratus*, the angry Herod, regularly formed part of the ›Officium Stelle‹, the liturgical play that was to be performed during the liturgy of Epiphany and which was also used by Herman. The ›Officium Stelle‹ also occurs with the title ›Ordo ad representandem Herodem‹ (Stevens 1986, p. 348–351; Skey 1983). It is very likely that Herod's menaces and rage offered possibilities for memorable dramatic and thunderous performances in church spaces (Stevens 1986, p. 350; Skey 1983, p. 65–69). Herman's ›Bible‹ evokes Herod summoning the clerics of the city to look up in their books the prophecy concerning the birth of a child in Bethlehem who is destined to reign over the people of Israel. In Herman's rendering, too, Herod responds with rage: *Quant ce oï Herodes a pou n'enrage vis, / Geta les de laiens, a pou nes a ocis* (›When Herod heard this, his face became very angry. He chased the clerics out from there and was not far from killing them‹, ›Bible‹, v. 3604–3605). So, it is very meaningful that in the text of his ›Bible‹ Herman was ordered by the Virgin to do penance for his sin of anger on this specific day and, being familiar with liturgy, the Divine Office and memorable enactments of the enraged Herod in liturgical drama, this would have resonated strongly with him and with a large part of his audience.

The close links between Herman's ›Bible‹ and the liturgy finally suggest a specific reading practice: not in a chronological and linear fashion starting with Genesis and ending with the Death of the Virgin, as suggested by the ordering of the fragmented manuscript tradition in the critical edition by Ina Spiele (1975), but in a specific discontinuous and non-linear reading practice following the annual cycles of Old Testament and Gospel readings

for the liturgy and the Divine Office (Hoogvliet 2013a) – biblical reading practices with which the cleric Herman would have been intimately familiar and which would have helped the laity to understand the biblical texts in Latin that were voiced in churches during liturgy, the prayers and hymns of the Divine Office, and liturgical drama. The numerous links between Herman's ›Bible‹, the liturgy, and the Divine Office suggest that the vernacular text may not only have been performed in ›the guest houses of abbeys, in chapter house's refectories and in ladies' bed chambers« (Spiele 1975, p. 4). Herman's vernacular and rhyming ›Bible‹ may well have been read aloud, sung, and performed in church spaces as well, as part of paraliturgical Bible reading practices similarly to the ›Épître farcie de Saint Étienne‹.

4. Conclusion

Taking all considerations into account, the ›Bible‹ translated and adapted by Herman de Valenciennes around 1150 shares many of its formal and narrative characteristics with epic literature (*chansons de geste*) in Old French from the same period. However, the historical textual culture both in Latin and in Old French shows that this typical verse form with rhyming irregular stanzas and its specific narrative approach was not unique to epic texts in the vernacular. As a consequence, it would be too far-fetched to assert that Herman could only turn to ›profane‹ epic literature as examples for his vernacular Bible and that it would be a hybrid text or a biblical epic. In fact, the result of Herman's textual activity was a ›littéralisation de premier degré‹, as suggested earlier by Maria Teresa Rachetta: a first-degree use of a literary form for a translation and adaptation of the Latin Bible in a period of linguistic and textual innovation and at the beginning of a new surge in the production of hagiographic and biblical verse texts, both in Latin and in Romance.

Herman's particular way of presenting his Bible translation shows that he perceived it as a gateway to reading the Latin Vulgate, enabling his readers to read the Latin Bible together with him: *Et en sainte escriture ice lisant trovon*. Because of the relative novelty of the biblical text translated into Romance and the potential reception by a broader lay audience than was possible by using Latin, Herman most likely felt that it was necessary to guide his readers towards the correct interpretation. As a consequence, he aimed to train his audience by repeatedly contrasting his ›correct‹ reading of the biblical text with the ›erroneous‹ reading by the Jews. Another intended effect of Herman's ›Bible‹ upon the readers was to bring about a process of conversion and correction of sin, just as Herman himself had to do penance for his own sin of anger by translating the Latin Bible and texts about the life of the Virgin into Romance.

The text of Herman's ›Bible‹ contains numerous references to ›aurality‹ and auditive reception, which of course does not preclude other reading techniques. However, the primary intended reading practice as evidenced by Herman's remarks was most likely a public and communal reading performance, possibly by singing voice. The specific selection of Bible texts and some of Herman's textual directions strongly suggest a para-liturgical function for his ›Bible‹ in the vernacular, probably also including some form of liturgical drama, which may well have been located inside church spaces during the liturgy, in a way comparable to that of the ›Épître farcie de Saint Étienne‹ from the same period. The alignment of Herman's ›Bible‹ with the annual biblical reading cycles of the liturgy and the prayers of the Divine Office are an indication that the text was not primarily intended for linear and chronological reading practices, and this could in part explain the fragmented textual survival of his text. More information in the future about historical readers and their reading practices will hopefully lay the foundation for deep and systematic research into the surviving manuscripts, the material texts, and the codicological contexts of Herman's ›Bible‹, as started by Maureen Boulton (2015, p. 92–109).

Anmerkungen

- 1 All quotations from Herman's ›Bible‹ are taken from the edition by Spiele 1975.
- 2 See also: Boulton 2012, p. 35: »It is clear from this exploration of the Bible's style that Herman de Valenciennes cast his poem in epic form even as he adapted that form to a subject matter not conducive to the use of epic form and that the techniques were not completely familiar to him«; Birge Vitz 2012, p. 836: »Formally, versifications of the Bible naturally tended to reflect contemporary genres. Epic and romance were often the inspiration«; Patterson 2022, p. 49: »Verse biblical translations, such as [...] Herman de Valenciennes's *Romanz de Dieu et de sa mere* make biblical narrative conform to the conventional versification of romance or epic, and these translations also tend to adopt more generally the narrative conventions of these genres«; Robertson 2002, p. 1001: »emprunter la forme de la chanson de geste«.
- 3 *Romanz* is the terminology used by Herman himself (›Bible‹, v. 4583) to refer to the vernacular language he is using. The term *roman* was most likely used to refer to the variants of Old French from the northern areas, see: Lusignan 2012, p. 84–92.
- 4 Geneva, Bibliothèque de Genève, Comites Latentes 183, and Paris, Bibliothèque nationale de France, MS nouv. acq. fr. 4503. See: Careri/Rubi/Short 2011, p. 54–55, 192–195. For all manuscripts of Herman's ›Bible‹, see: Rachetta 2018; the [Jonas database](http://jonas.irht.cnrs.fr/oeuvre/5132) and <http://jonas.irht.cnrs.fr/oeuvre/5132>.
- 5 For the problematics of this terminology according to which there would have been an opposition between the insular and the continental language and culture, between the British Isles and continental France and Flanders, in a context where most of western France belonged politically to the Plantagenet kingdom, see: Careri/Rubi/Short 2011, p. xxxiii–xxxv; Busby 2002, p. 490–497.
- 6 See also ›Bible‹, v. 5610–5619: Herman states that he was born in Hainaut and baptised in Valenciennes, where he grew up as well. Count Baudouin of Flanders (1088–1120), countess Yolande (c. 1090–1131; marriage in 1107), and several barons were present at his baptism, which took place on the same day as the confirmation of bishop Dudart. The same bishop tonsured him later as a cleric. His father's name was Robert and his mother's Erambord, both passed away already. Bishop Dudart may have been Burchard of Aachen (Bishop of the diocese of Cambrai 1114–1130; Ott 2015, p. 83). If this identification is correct, Herman would have been born and baptised in 1114, tonsured at the age of fifteen or sixteen just before 1130, and he would have been around 35 at the time of the composition of his ›Bible‹ in c.1150.

- 7 For the earliest texts in Old French, see also: [Corpus Représentatif des Premiers Textes Français](#) (CoRPTeF); Asperti 2006; Zink 2013; Avalle 1962.
- 8 Oxford, Bodleian Library, MS Digby 23. On this manuscript, see: Careri/Rubi/Short 2011, p. 126–127; Taylor 2002, p. 26–70. For references to manuscripts, modern editions, and further bibliography of the ›Chanson de Roland‹ and the other Old French texts mentioned here see: [The Jonas database of the Institut de Recherche et d’Histoire des Textes](#); Hasenohr/Zink 1992.
- 9 It is noteworthy that part of Herman’s ›Bible‹ and the ›Vie de Saint Alexis‹ were copied together in a 12th century manuscript (Paris, Bibliothèque nationale de France, MS nouv. acq. fr. 4503, f. 1r–11r, Herman de Valenciennes, ›Assomption de Notre Dame‹; 11v–19v, ›Chanson de Saint Alexis‹). See: Careri/Rubi/Short 2011, p. 192–195.
- 10 With musical notation in a 15th century manuscript from Amiens (Amiens, Bibliothèque municipale, MS 573) and performed by Donatienne Bresseur (Uden 2018 and planned in Amiens in 2023 or 2024).
- 11 In Old French *signor* is the first case plural.
- 12 At one instance Herman seems to address an exclusively male audience: *Au naturel pechié des femes vous tenez, / D’espouses, de parantes, signor, bien vos gardez!* (›Resist the natural sinfulness of women, Gentlemen, protect yourselves against spouses and female relatives‹, ‘Bible’, v. 396–397).
- 13 A well-known wordplay on the similarity between *virga* (›twig, branch‹) and *virgo* (›virgin‹): *Et egredietur virga de radice Iesse et flos de radice eius ascendet* (›And there shall come forth a rod out of the root of Jesse, and a flower shall rise up out of his root‹, Is 11:1).
- 14 For the presence of Jewish communities and Jewish-Christian relations in the Middle Ages, see most recently: Hatot/Olszowy-Schlanger 2018; Rubin 2004; Chazan 2016.
- 15 Paris, Bibliothèque nationale de France, MS nouv. acq. fr. 10036, f. 92r–104r and 105r–132v.
- 16 Spiele 1975, p. 41–42: »Pour nous raconter la vie du Christ il traduit l’Évangile du jour, depuis Noël jusqu’au vendredi saint. [...] Il est évident que le poète a choisi les fragments bibliques que lui proposait la liturgie, bien que parfois dans un autre ordre. Ce choix n’était d’ailleurs pas arbitraire: là où il existe des textes parallèles Herman traduit celui que la liturgie impose«. English translation by MH. See further: Spiele 1975, p. 76–81, 103–108, 118–120, 123–127, 360, 378, 385; Smeets 1982, p. 250–252.

References

Primary sources

- Herman de Valenciennes: *Li Romanz de Dieu et de sa Mere*, ed. Ina Spiele, Leiden 1975.
- Biblia sacra vulgata: Lateinisch-deutsch. Band IV, Isaias – Hieremias – Baruch – Hiezechiel – Danihel – XII Prophetae – Maccabeorum, übers. Von Andreas Beriger, Widu-Wolfgang Ehlers und Michael Fieger, Berlin 2018.
- The Holy Bible Translated from the Latin Vulgate: Diligently compared with the Hebrew, Greek, and Other Editions in Diverse Languages. And First Published by the English College at Douay, Anno 1609. Newly Revised and Corrected, According to the Clementin Edition of the scriptures, transl. Richard Challoner, Edinburgh 1796.

Secondary sources

- Agrigoroaei, Vladimir: The First Psalters in Old French and their 12th Century Context, in: Agrigoroaei, Vladimir [et al.] (eds.): *Vernacular Psalters and the Early Rise of Linguistic Identities: The Romanian Case*, Bucharest 2019, p. 29–37.
- Asperti, Stefano: *Origini romanze. Lingue, testi antichi, letterature*, Rome 2006.
- Avale, D'Arco Silvio: *Cultura e lingua francese delle origini nella ›Passion‹ di Clermont-Ferrand*, Milano 1962.
- Birge Vitz, Evelyn: *Medieval Verse Paraphrases of the Bible*, in: Marsden, Richard [et al.] (eds.): *The New Cambridge History of the Bible. Volume 2, From 600 to 1450*, Cambridge 2012, p. 835–859.
- Boulton, Maureen: *Herman de Valenciennes and the Invention of Pious Epic*, in: Wright, Monica L. [et al.] (eds.): *›Moult a Sans et Vallour‹: Studies in Medieval French Literature in Honor of William W. Kibler*, Amsterdam 2012, p. 21–37.
- Boulton, Maureen: *The Lives of the Virgin by Wace and Herman de Valenciennes: Conventions of Romance and Chanson de Geste in Religious Narrative*, in: Kullmann 2009, p. 109–123.
- Boulton, Maureen: *Sacred Fictions of Medieval France: Narrative Theology in the Lives of Christ and the Virgin, 1150–1500*, Cambridge 2015.
- Boynton, Suzan/Fassler, Margot: *The Language, Form, and Performance of Monophonic Liturgical Chants*, in: Hexter, Ralph J. [et al.] (eds.): *The Oxford Handbook of Medieval Latin Literature*, Oxford 2012, p. 376–399.
- Busby, Keith: *Codex and Context. Reading Old French Verse Narrative in Manuscript*, Boston 2002.

- Campbell, Christy: *The Call to Read. Reginald Pecock's Books and Textual Communities*, Notre Dame 2010.
- Campbell, Emma: *Saint's Lives, Violence, and Community*, in: Burgwinkle, William [et al.] (eds.): *The Cambridge History of French Literature*, Cambridge 2011, p. 38–46.
- Careri, Maria/Ruby, Christine/Short, Ian: *Livres et écritures en français et en occitan au XII^e siècle*. Catalogue illustré, Rome 2011.
- Chazan, Robert: *From Anti-Judaism to Anti-Semitism: Ancient and Medieval Constructions of Jewish History*, New York 2016.
- Coleman, Joyce: *Public Reading and the Reading Public in Late Medieval England and France*, Cambridge 1996.
- Corbellini, Sabrina/Hoogvliet, Margriet: *Holy Writ and Lay Readers in Late Medieval Europe: Translation and Participation*, in: Lardinois, André [et al.] (eds.): *Texts, Transmissions, Receptions: Modern Approaches to Narratives*, Leiden 2014, p. 281–294.
- de Mandach, André/Roth, Ève-Marie: *Le Jeu des Trois Rois de Herman de Valenciennes. Trois cycles anglo-normands inédits du XII^e siècle*, in: *Vox Romanica* 48 (1989), p. 85–107.
- De Poerck, Guy/Van Dyck, Rika: *La Bible et l'activité traductrice dans les pays romans avant 1300*, in: *Jauss* 1970, p. 54–80.
- Dinkova-Brun, Greti: *Biblical Versifications from Late Antiquity to the Middle of the Thirteenth Century: History or Allegory?*, in: Otten, Willemien [et al.] (eds.): *Poetry and Exegesis in Premodern Latin Christianity. The Encounter between Classical and Christian Strategies of Interpretation*, Leiden 2007, p. 315–342.
- Dolbeau, François: *Un domaine négligé de la littérature médiolatine: les textes hagiographiques en vers*, in: *Cahiers de Civilisation Médiévale* 45/2 (2002), p. 129–139.
- Dyer, Joseph: *Readers and Hearers of the Word: The Cantillation of Scripture in the Middle Ages*, Turnhout 2022.
- Frank-Job, Barbara: *Les traditions des textes paraliturgiques et le passage à l'écrit du vernaculaire*, in: *Kullmann* 2009, p. 35–59.
- Gameson, Richard: *L'Angleterre et la Flandre aux X^e et XI^e Siècles: Le témoignage des manuscrits*, in: *Les échanges culturels au Moyen Âge: XXXIIe Congrès de la SHMES, Université du Littoral Côte d'Opale, juin 2001, Paris 2002*, p. 165–206 ([online](#)).
- Green, Dennis H.: *Women Readers in the Middle Ages*, Cambridge 2007.
- Haines, John: *Le chant vulgaire dans l'église à la fête de saint Étienne*, in: *Kullmann* 2009, p. 159–175.

- Hatot, Nicolas/Olszowy-Schlanger, Judith: Savants et croyants: les juifs d'Europe du Nord au Moyen Âge (Exposition Musée départemental des antiquités, Rouen 25 May–16 September 2018), Ghent 2018.
- Hasenohr, Geneviève/Zink, Michel (eds.): Dictionnaire des Lettres Françaises: Le Moyen Âge, Paris 1992.
- Hoogvliet, Margriet: The Medieval Vernacular Bible in French as a Flexible Text: Selective and Discontinuous Reading Practices, in: Poleg, Eyal [et al.] (eds.): Form and Function in the Late Medieval Bible, Leiden 2013a, p. 283–306.
- Hoogvliet, Margriet: Pour faire laïcs personnes entendre les hystoires des escriptures anciennes. Theoretical Approaches to a Social History of Religious Reading in the French Vernaculars during the Late Middle Ages, in: Corbellini, Sabrina (ed.): Cultures of Religious Reading, Turnhout 2013b, p. 247–274.
- Iser, Wolfgang: The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett, Baltimore 1974.
- Jauss, Hans Robert (ed.), Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters, Volume VI/1, La littérature didactique, allégorique et satirique, Heidelberg 1970.
- Kullmann, Dorothea (ed.): The Church and Vernacular Literature in Medieval France, Toronto 2009.
- Lamy, Marielle: Aux origines des Vies de Marie et de Jésus: La Conception nostre dame de Wace et la Bible d'Herman de Valenciennes, in: Ferrer, Véronique [et al.] (eds.): Écrire la Bible en français au Moyen Âge et à la Renaissance, Genève 2017, p. 641–660.
- Lobrichon, Guy: La poésie biblique, instrument théologique. Les paraphrases bibliques (XII^e-XIII^e siècles), in: Stella, Francesco (ed.): La scrittura infinita. Bibbia e poesia in età medievale e umanistica, Firenze 2001, p. 155–176.
- Lobrichon, Guy: Un nouveau genre pour un public novice: la paraphrase biblique dans l'espace roman du XII^e siècle, in: Kullmann 2009, p. 87–108.
- Lusignan, Serge: Essai d'histoire sociolinguistique: Le français picard au Moyen Âge, Paris 2012.
- Nicholas, David M.: Medieval Flanders, London 1992.
- Patterson, Jeanette L.: Making the Bible French: The Bible historiale and the Medieval Lay Reader, Toronto 2022.
- Rachetta, Maria Teresa: La Bible d'Herman de Valenciennes et le problème du genre littéraire, in: Critica del testo 17/1 (2014), p. 53–103.
- Rachetta, Maria Teresa: Transmettre et reconstruire: la tradition manuscrite de la >Bible< d'Herman de Valenciennes, in: Romania 136/3–4 (2018), p. 261–299.
- Robertson, Duncan: Or escoutez signor... si com lisant trovom: La chanson biblique d'Herman de Valenciennes, in: Bianciotto, Gabriel [et al.] (eds.): L'épopée romane. Actes du XV^e congrès international Rencesvals, Volume 2, Poitiers 2002, p. 1001–1008.

- Rubin, Miri: *Gentile Tales: The Narrative Assault on Late Medieval Jews*, Philadelphia 2004.
- Ott, John S.: *Bishops, Authority and Community in Northwestern Europe, c. 1050–1150*, Cambridge 2015.
- Raby, Frederic J. E.: *A History of Christian Latin Poetry from the Beginnings to the Close of the Middle Ages*, Oxford 1953.
- Segre, Cesare: *Des vies de saints aux chansons de geste: technique et centres culturels*, in: *Actes du VI^e congrès international de la Société Rencesvals (Aix-en-Provence, 29 août–4 sept. 1973)*, Aix-en-Provence 1974, p. 303–313.
- Short, Ian: *Vernacular Manuscripts I: Britain and France*, in: Kwakkel, Eric [et al.] (eds.): *The European Book in the Twelfth Century*, Cambridge 2018, p. 311–326.
- Key, Miriam Anne: *The Iconography of Herod in the Fleury Playbook and the Visual Arts*, in: *Comparative Drama* 17/1 (1983), p. 55–78.
- Smeets, Jean Robert: *Les traductions, adaptations et paraphrases de la Bible en vers*, in: *Jauss* 1970, p. 48–57.
- Smeets, Jean Robert: *Les traductions-adaptations versifiées de la Bible en ancien français*, in: *Les genres littéraires dans les sources théologiques et philosophiques médiévales. Définition, critique et exploitation*, Louvain-la-Neuve 1982, p. 249–258.
- Smolak, Kurt: *Die Bibeldichtung als ›Verfehlt Gattung‹*, in: Stella, Francesco (ed.): *La scrittura infinita. Bibbia e poesia in età medievale e umanistica*, Firenze 2001, p. 15–29.
- Smolak, Kurt: *Die Bibeldichtung Aurora des Petrus Riga (P.R.): Beobachtungen zu Stil und Poetik*, in: Cutino, Michele (ed.): *Poetry, Bible and Theology from Late Antiquity to the Middle Ages*, Berlin 2020, p. 451–472.
- Stevens, John: *Words and Music in the Middle Ages: Song, Narrative, Dance and Drama, 1050–1350*, Cambridge 1986.
- Strohm, Paul: *Chaucer's Audience(s): Fictional, Implied, Intended, Actual*, in: *The Chaucer Review* 18/2 (1983), p. 137–145.
- Taylor, Andrew: *Textual Situations: Three Medieval Manuscripts and Their Readers*, Philadelphia 2002.
- Tilliette Yean-Yves: *Verse Style*, in: Hexter, Ralph J. [et al.] (eds.): *The Oxford Handbook of Medieval Latin Literature*, Oxford 2012, p. 239–264.
- Tóth, Peter: *Way out of the Tunnel? Three Hundred years of Research on the Apocrypha: A Preliminary Approach*, in: Doležalová, Lucie [et al.] (eds.): *Retelling the Bible: Literary, Historical, And Social Contexts*, New York 2011, p. 47–86.
- Varvaro, Alberto: *Le traduzioni in versi della Bibbia nella letteratura francese del sec. XII: committenti, autori, pubblico*, in: Stella, Francesco (ed.): *La scrittura infinita. Bibbia e poesia in età medievale e umanistica*, Firenze 2001, p. 493–509.

Zink, Michel: Autour de la Chanson de sainte Foy et de Bernard d'Angers: réflexions sur la naissance de la poésie romane, in: Etudes aveyronnaises (2013), p. 285–298.

Author's Address:

Dr Margriet Hoogvliet
Rijksuniversiteit Groningen
Faculteit der Letteren
Oude Kijk in 't Jatstraat 26
9712 EK Groningen
Nederland
E-Mail: m.hoogvliet@rug.nl

Hans Kienhorst

»Eine Geschichte von bleibendem Wert, für Mutter und Kind«

Die mittelniederländische Verserzählung ›Van den levene
ons heren‹ nach der Utrechter Handschrift 1329

Abstract. Von etwa 1260/70 bis Mitte des 15. Jahrhunderts war die Verserzählung ›Van den levene ons heren‹ im mittelniederländischen Sprachraum sehr beliebt. Diese Popularität mag mit der einzigartigen Behandlung der Lebensgeschichte Jesu aus den kanonischen und apokryphen Evangelien zusammenhängen, z. B. den Erzähltechniken, die verwendet werden, um die Zuhörerschaft emotional in das Opfer des Menschensohnes am Kreuz einzubeziehen und die Erfüllung dieses Aktes der Sühne Gottes auf möglichst zeitgemäße und greifbare Weise zu vermitteln, auch in Bezug auf die theatrale Art und Weise, wie die Leidensgeschichte Christi in den damaligen Passionsspielen in den Vordergrund gerückt wurde. Dass es zuhause im Familienkreis gelesen wurde, lässt sich aus Prolog und Epilog der einzigen vollständig erhaltenen Abschrift dieses gereimten ›Leben Jesu‹ aus dem Jahr 1438 ableiten.¹

1. Nutzungsbereich Familie

Eine mittelniederländische Dichtung erzählt in etwa 4940 Reimpaarversen, warum und wie der himmlische Gott in Jesus von Nazareth Mensch wurde und auf grausame Weise leiden und den blutigen Kreuzestod sterben musste. Der anonyme Dichter der Erstversion – er wird *clerc* genannt (›Levene‹, V. 115f.), das heißt, er war ein gebildeter Mann – gibt am Anfang seiner Erzählung folgende Begründung: ›Weil wir alle Sünder sind‹. Deshalb habe er

nach einer Geschichte über die Geburt eines Mannes, der die Rettung schuldiger Menschen möglich macht, gesucht. Und er wurde fündig (V. 117–120).

Gott im Himmel, so fängt die Geschichte an, kann es nicht hinnehmen, dass die von ihm abtrünnig gewordenen Menschen alle von der schmutzigen Hölle verschlungen werden. Um ihre Schuld angemessen auszugleichen und ihnen erneut den Weg ins Paradies zu eröffnen, fasst er den Beschluss, selbst Mensch zu werden. Diese Begründung, die den Sündenfall fokussiert, wird dem Engel Gabriel anvertraut (V. 121–148).² Ohne weitere Erklärung zu seiner Wahl schickt Gott ihn nach Nazareth, um Maria die frohe Botschaft zu überbringen (V. 152–160). Auf den öffentlichen Plätzen ist die junge Frau natürlich nicht anzutreffen, da sie täglich in frommer Abgeschiedenheit zu Gott betet, dem sie ihre Jungfräulichkeit versprochen hat. Diese möchte sie auch um jeden Preis behalten. Wie man ohne Verkehr mit einem Mann schwanger werden kann – davon habe sie ernsthaft noch nie aus Büchern vorlesen hören: *Inne hoerde noeyt in boeke lesen / in welker wijs het mochte wesen, / hoe mochte gescien dat* (V. 193–195). Natürlich lässt sich die keusche Jungfrau vom Boten Gottes davon überzeugen, dass in diesem Fall der Heilige Geist im Spiel ist. ›Also, bis jetzt,‹ so stellt Maria letztendlich fest, ›war Er [Gott] mein Vater, von nun an werde ich seine Mutter sein‹ (V. 211f.). Darin ist keine Spur von Humor enthalten, geschweige denn irgendeine Art von Understatement. Vielmehr scheint dieser erste Textabschnitt den Laien auf einfache Weise die Menschwerdung Gottes nach Anselms von Canterbury ›Cur deus homo‹ (1094–1098) zu erklären. Das Argument, mit dem Maria ihre Verwirrung zum Ausdruck bringt – sie habe so etwas noch nie aus einem Buch vorlesen hören –, kann als Hinweis angesehen werden, dass auch das vorliegende Werk im häuslichen Bereich gelesen wurde.³

Der Titel ›Van den levene ons heren‹ (›Über das Leben unseres Herrn‹) leitet sich von der Überschrift der einzigen vollständigen Kopie dieser Verserzählung ab, die in der Handschrift 1329 der Universitätsbibliothek in Utrecht erhalten ist.⁴ Laut Kolophon wurde sie in der Silvesternacht 1438

in Oetingen, einem Weiler in der Nähe von Brüssel, fertiggestellt.⁵ W. H. Beuken argumentiert in seiner 1968 veröffentlichten Studie über diese Leben-Jesu-Dichtung, dass es sich bei der Utrechter Kopie um die vermutlich dritte und letzte Version des Werkes handelt.⁶ Die ältesten Textzeugen stammen aus dem späten 13. Jahrhundert⁷ und nach der handschriftlichen Tradition zu urteilen, scheint der Text bevorzugt in kleinen, einspaltigen und allgemein ziemlich schmucklosen Pergamenthandschriften verbreitet worden zu sein, die dann etwa 70 bis 80 Folia umfassten, vorausgesetzt natürlich, dass sie nur diesen einen Text enthielten.⁸ Derartige Büchlein, die eher für den kleineren Geldbeutel gedacht waren, können gut zum Lesen in der Familie angefertigt worden sein.⁹ Bei dem Utrechter Kodex handelt es sich allerdings um eine spätere, zweispaltig beschriebene Papierhandschrift, die 38 Blätter im Quartformat (Größe ungefähr 22 x 15 cm) umfasst. Dem gereimten ›Leben unseres Herrn‹ folgt noch eine unvollständige Kopie der Verserzählung ›Dat Boec van den Houde‹, mit der Überschrift ›Dit es [*durchgestrichen* die] tdiechs vanden houte‹ (›Dies ist das Gedicht über das Holz‹). Eine passende Kombination, sollte man denken, denn dieses Werk erzählt auf den Punkt gebracht die ganze Heilsgeschichte anhand der Legende über die Herkunft des Kreuzes Christi.¹⁰

Dass es sich um ein physisches Buch handelte, aus dem in der Privatsphäre der Familie gelesen wurde, lässt sich aus einer zusätzlichen Bemerkung am Anfang des Epilogs in der Utrechter Handschrift ableiten. Die Verszeilen 4906–4911 garantieren, dass in welchem Haus auch immer dieses Buch liegt, es den Geburtsschmerz lindert und das Kind gesund auf die Welt kommen lässt, vorausgesetzt, dass die Gebärende der christlich-magischen Kraft dieses Hilfsmittels vertraut.¹¹ Hinzu kommt, dass im Prolog ebenfalls in einem Zusatz späteren Datums Mutter und Kind explizit angesprochen werden. Der Dichter beginnt sein Werk damit, seine Zuhörerschaft wegen der Lektüre von Verserzählungen, die keine wirkliche Nahrung für die Seele sind, zurechtzuweisen, denn sie beruhten auf Phantasie. Gemeint sind Erzählungen über Kampf und Liebe oft anhand erfundener

Figuren.¹² Der Dichter fordert sie auf, sich an seiner Geschichte von bleibendem Wert zu orientieren: *Dit blivet ende dit is al* (V. 23), denn es mache Sinn, sich auf die Wahrheit zu konzentrieren: *Dats prijs, recht ende hoveschede / sen te legghene an waerhede* (V. 27f.).¹³ In dem erwähnten Zusatz wird dann jedem, das heißt Mutter und Kind, ans Herz gelegt, dass diese versprochene Wahrheit den heiligen Christus betrifft, der uns Zeit geben möge, unsere Sünden zu sühnen.¹⁴ Nach diesem Einschub wendet der Dichter sich dann wieder ganz allgemein den Laien zu, die die lateinischen Texte, in denen die Priester über die Geburt und das Leiden Christi lesen, kaum oder gar nicht verstehen (V. 35–45).

Ein letztes Argument in Sachen Nutzungsbereich Familie enthält jener Textabschnitt, in dem die einfachen Verhältnisse beschrieben werden, in denen die Heilige Familie nach ihrer Heimkehr in Nazareth lebt.¹⁵ Nicht nur zeigt Maria sich zu Hause als vorbildliche Mutter, auch die vielen guten Eigenschaften des Jesuskindes werden aufgezählt, woraus andere Kinder lernen könnten, wie man Vater und Mutter ehren soll. Das Lob endet dann damit, dass Jesus Latein und alle modernen Sprachen sprechen konnte: *Hi conste Fransoeyes, Dietsch ende Latijn, / ende alle tale die nu sijn* (V. 912f.).

2. Die Wahrheit des Dichters

Die mittelniederländische Verserzählung ›Über das Leben unseres Herrn‹ ist als markanter Repräsentant der europäischen Gattung der Bibleepik anzusehen. Der niederländische Literaturhistoriker Frits van Oostrom formuliert es sehr prägnant: Dem Inhalt nach handele es sich um einen biblischen Stoff, der Stil sei hingegen alles andere als biblisch (Van Oostrom 2006, S. 334–341, insb. 138f.). Zur Verdeutlichung zitiert er David Lawton, der in Bezug auf das mittenglische historisch-religiöse Gedicht ›Cursor mundi‹ aus der Zeit um 1300 feststellt: »This is as close as we come to a medieval equivalent of the Bible as literature: amplified and dramatic versions of stories selected for their narrative content as well as their theological value

[...]« (Lawton 1999, S. 467f.). Was unsere Geschichte des Mannes betrifft, der alle Sünden vergeben kann, ist zunächst unklar, auf welche Quellen sich der Dichter für die sukzessiven Episoden stützt, in denen er seine Geschichte linear erzählt, beginnend mit dem Beschluss Gottes, Marias Sohn zu werden. Man hat nicht den Eindruck, dass die Szenen, die er dann weiter ausschmückt und ergänzt, direkt den kanonischen Evangelien oder einer Evangelienharmonie, und dazu einem apokryphen Evangelium, wie dem des Nikodemus oder Pseudo-Matthäus, entnommen sind.¹⁶

Jedenfalls wird die historische Wahrheit der Evangelien des Öfteren einem vermeintlich höheren Zweck geopfert. So kommt nicht nur die körperliche Seite des Leidens Christi in dem mittelniederländischen Gedicht leidenschaftlicher zum Ausdruck, es sind ohne Ausnahme die Juden statt der römischen Soldaten, die, übrigens mit größter Freude, in den grauenhaften Szenen seiner Geißelung und Kreuzigung auftreten: *Hen scumden de tande als enen hont, / si waren verwoet ende dul, / sie waren alle venijns vul* (V. 2892–2894: ›Mit Schaum vor dem Mund wie Hunde wüteten sie wie Verrückte voller Wut und Gift‹). Genauso rücksichtslos beteiligt sich Herodes selbst am Kindermord in Bethlehem, zusammen mit den bösartigsten Soldaten, die er für diese Gräueltat herbeigerufen hatte. Eines der unschuldigen Kinder denkt zuerst noch, wenn dieser süße Mann das glänzende Schwert erhebt, will er mit ihm spielen. Hier werden gezielt Emotionen angesprochen. Und dies beabsichtigt der Dichter auch, als er dem Abstieg Christi in die Hölle eine ausführliche Beschreibung insbesondere der schrecklichen Gräuel voranstellt, die sich im Untergeschoss dieses dunklen Ortes abspielen. Die wird man nicht im ›Evangelium Nicodemi‹ und auch nirgendwo sonst finden.¹⁷ Den Schrecken der Hölle steht dann die unbeschreibliche Freude des Paradieses gegenüber, von der der Dichter schon in seinem Prolog ausführlich spricht.

3. ›La passion des jongleurs‹

Nicht nur inhaltlich, sondern auch auf stilistischer Ebene bemüht sich der Dichter, seine Zuhörerschaft emotional in die Geschichte einzubeziehen. In Anbetracht dessen möchte ich zunächst kurz auf die altfranzösische Dichtung eingehen, die unter dem tendenziösen Titel ›La passion des jongleurs‹ bekannt ist und die man als Gegenstück zu unserem mittelniederländischen Gedicht sehen kann.

Die etwa 3000 Verse in achtsilbigen Reimpaaren der ›Passion‹ beziehen sich auf die Leidensgeschichte Jesu im engeren Sinne, das heißt auf die Ereignisse in Jerusalem, von der Ankunft in Bethanien und auf Golgatha, erweitert um die Höllenfahrt und Auferstehung Christi. Die Verserzählung war die wichtigste Quelle für die frühen französischen Mysterienspiele, wie das Passionsspiel der Palatina (›Passion du Palatinus‹) und die ›Passion d'Autun‹, und ist in unterschiedlichen Versionen in zahlreichen Handschriften erhalten. In etwa 26 Codices kommt der Text meist als Teil einer größeren epischen Kompilation über das Leben Christi vor (Perry 1981, S. 18 Anm. 6). Bereits in den 1240er Jahren verarbeitete Geufroi de Paris es in seinem ›Bible des sept Estaz du monde‹.¹⁸ Das mittelniederländische Gedicht wurde vielleicht zwei Jahrzehnte später, im dritten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts, konzipiert (siehe Besamusca 2013, S. 234f.). Wie bereits erwähnt wurde es bevorzugt in kleinformatischen Einzeltexthandschriften verbreitet, bis seine Popularität um die Mitte des 15. Jahrhunderts nachließ.

Im Großen und Ganzen ist ›Van den leveone ons heren‹ ein umfangreicher Text, dem ein langer Prolog vorangestellt ist, und der mit einem ebenfalls nicht kurzen Epilog endet. Was die eigentliche Erzählung betrifft, geht dem kurzen Aufenthalt Christi in Bethanien, wo Maria Magdalena als bußfertige Sünderin auftritt, die Geschichte seiner Geburt und Kindheit voraus. Im Hinblick auf die Leidensankündigung folgen dann Jesu Taufe im Jordan (am Dienstag), die Versuchung in der Wüste und eine lange Rede, die ent-

fernt an die Bergpredigt Christi erinnert. Anstatt mit Brot und Fisch ernährt zu werden, bekehren sich an die 5000 Juden. Das erweckt den Zorn von Kaiphas und seinen Götzendienern, die mit Jesus kurzen Prozess machen wollen – ein Vorhaben, das den Auftakt zur Leidensgeschichte bildet. Wie in der altfranzösischen Verserzählung folgen noch die Höllenfahrt und Auferstehung, woraufhin der mittelniederländische Dichter nach der Begegnung Maria Magdalenas mit dem Auferstandenen auch der Himmelfahrt einen kurzen Abschnitt widmet, um seine Erzählung mit einer Vorschau auf das Jüngste Gericht zu beenden. Auf diese Weise wird die Verheißung der Befreiung und Versöhnung erfüllt und die Leidensgeschichte Christi ist gleichsam in die Rettungsoperation Gottes durch seine Menschwerdung eingebettet. Dies ist klar durchdacht. Und der Dichter zeigt sein Können noch auf andere Weise.

4. Schnittstellen zur Bühne

Die Geufroi de Paris-Version der altfranzösischen ›Passion des jongleurs‹ wurde 1981 postum von Anne Joubert Amari Perry veröffentlicht.¹⁹ In ihrer Analyse der verwendeten Erzähltechniken schlussfolgert Perry, dass das Werk einen deutlichen Bezug zur Aufführungspraxis aufweist, der das Wort ›jongleurs‹ im Titel gerecht wird. Die Verserzählung sei von einem Kleriker bewusst so konzipiert, dass sie von einem Vortragskünstler rezitiert werden könne. In diesem Sinne sei das Endergebnis eine Art fluktuierendes Kontinuum zwischen erzählender Bibeldichtung und biblischem Drama (Perry 1981, S. 86f.).

Es gibt bisher keine Hinweise, dass ›Van den leve ons heren‹ von der altfranzösischen ›Passion‹ beeinflusst wurde. Andererseits zeigt auch das mittelniederländische Gedicht eine klare Präferenz für die direkte Rede. Die Monolog- und Dialogform überwiegt gegenüber den narrativen Passagen, die mehrmals nur zur Verbindung derselben dienen, bei weitem. Und wie in ›La passion‹ wendet sich der anonyme Autor auch häufig an sein

Publikum, um um Aufmerksamkeit zu bitten, seine Zuhörerschaft emotional in die Handlung einzubeziehen oder ein Ereignis näher zu erläutern, um dann wieder auf die Geschichte zurückzukommen. Solche persönlichen Eingriffe wären typisch für die gesamte mündlich vorgetragene Literatur (Perry 1981, S. 59-69). Aber wie lässt sich dieser Befund mit den Indizien vereinbaren, die darauf verweisen, dass die mittelniederländische Dichtung in der Privatsphäre der Familie gelesen wurde?

Der Umgang mit dem biblischen Stoff beschränkt sich in ›Van den leveone ons heren‹ nicht auf eine bloße lineare Nacherzählung des Inhalts der vier Evangelien mit Schwerpunkt auf der Leidensgeschichte und unter Verwendung von apokryphem Material,²⁰ sondern zielt auf eine freie Darstellung oder Neuerzählung des Lebens Jesu, mit Betonung auf dem Erlösungsakt, die ›Begreifen‹ und ›Ergriffen werden‹ zu vereinen versucht (vgl. Wuttke 2016, S. 82).

In seinem Aufsatz über Schönheit und Stil der mittelniederländischen Epik aus dem Jahr 2004 argumentiert Joost van Driel, dass der »ästhetisierende« Dichter von ›Van den leveone ons heren‹ seine Erzählung stilistisch intensivieren, eindringlicher machen wollte (vgl. Van Driel 2007, S. 78 und 130). Er verweist in diesem Zusammenhang auf eine Art repetitiven Stil, bei dem die Wiederholung von Wörtern und Ausdrücken so positioniert wird, dass ein paralleler, symmetrischer Versbau entsteht, zum Beispiel in dem Abschnitt, in dem Gabriel Maria sucht:

Vant hi Mariën ter venstren staen?
Vant hise achter straten gaen?
Vant hise in plaetsen? Vant hise int spel?
Neen, hi niet! Die maecht pensde al el.
(›Leveone‹, V. 165–168)

Hat er Maria am Fenster stehen sehen? Sollte er sie auf der Straße suchen? Hat er sie auf dem Markt getroffen? Fand er sie beim Spielen? Nein, die Jungfrau dachte an etwas ganz anderes.

Oder in dem Abschnitt, in dem Jesus vorhersagt, was dieses ›ungläubige Volk‹, diese ›hartherzigen und blutrünstigen Juden‹ (V. 1350–1352), mit ihm vorhaben:

Mi selen sie verraden saen.
Mi selen sie houden ende vaen,
Mi selen sie geselen ende slaen,
Mi selen sie crucen sonder waen,
Mi selen sie dorne setten op mijn hoeft,
Mi selen sie onwerden, des Mi geloeft,
Mi selen sie spuwen in minen mont,
Mi selen sie onwerden als enen hont.

(›Levene‹, V. 1354–1361)

Sie werden mich bald verraten, gefangen nehmen und einsperren. Sie werden mich geißeln und schlagen. Sie werden mich zweifellos kreuzigen. Sie werden mir eine Dornenkrone aufsetzen. Sie werden mich verspotten – das könnt ihr von mir annehmen. Sie werden mir ins Gesicht spucken. Sie werden mich wie einen Hund behandeln.

Diese Parallelität solle den Verszeilen eine gewisse Kadenz, eine Wirkung verleihen, die vergleichbar sei mit dem Refrain eines Liedes, bei dem eine Grundform wiederholt wird (Van Driel 2004, p. 103). In Anbetracht dessen ist es nicht verwunderlich, dass W. H. Beuken in seinem Standardwerk zu ›Van den levene ons heren‹ genau in dem Teil, der von der altfranzösischen ›Passion‹ gedeckt wird, nicht weniger als sechzehn lyrisch-dramatische Szenen unterscheidet, darunter Apostrophen und Reden, in denen mehr oder weniger mit der Form des Liedes gespielt wird, oder in denen ein Lied zu erkennen ist. Laut Beuken (1968, Bd. 2, S. 191f.) sollte man in den Freudenworten Maria Magdalenas beim Erscheinen Jesu nach seiner Auferstehung ein ursprüngliches Lied des Dichters erkennen:

[...] Sidi dat, lieve Here,
Die U selven hebdt verloest?
Sidi dat so benic getroest.

Sidi dat gheweldich man
die mi vergavet mine sonden dan,
als ic tot U quam te rade?
Sidi dit die mi daet genade?

Sidi dit Jhesus, Mariën sone,
Die gereet sijt altoes te doene
elken kerstine uwe genade
die op U roept, eest vroeck, eest spade?

Sidi de ghene die hadt vercoren
de doet om die waren verloren
ende daer met hebt verloest?
Sidi dit gheweldich troest
(›Levene‹, V. 4691–4705)

Bist du es, lieber Herr, der sich selbst erlöst hat? Wenn du es bist, dann bin ich beruhigt. Bist du der mächtige Mann, der mir meine Sünden vergeben hat, als ich kam, um dich um Hilfe zu bitten? Bist du es, der mich Barmherzigkeit erwiesen hat? Bist du Jesus, der Sohn Marias, der immer bereit ist, jedem Christen, wann immer er dich anruft, Gnade zu schenken? Bist du derjenige, der um der Verdammten Willen den Tod gewählt hat, und sie damit erlöst hat? Bist du es, unsere große Zuflucht?

Und Maria Magdalenas Klage in dem Haus des Zöllners Simon in Bethanien könnte beim Rezitieren schon traditionell als Lied fungiert haben (Beuken 1968, Bd. 2, S. 74f., 161–164).²¹ Die fünf Strophen, die jetzt die Verse 1422–1451 bilden, werden jeweils mit den Worten ›Barmherzigkeit, Barmherzigkeit, allmächtiger Herr, ich bereue meine Sünden sehr‹ eingeleitet, die rhythmisch und innig wie ein Wechselgesang wirken. Zur Veranschaulichung die ersten zwei Strophen:

Genade, ghenade, gheweldich Here,
mine sonden rouwen mi sere!
Het en was nie man gheboren,
mochtich, hine ware met mi verloren.
Ic nie dien man met oghen ne sach,
mochtich volbringen, hiene met mi lach.

Ghenade, ghenade, geweldich Here,
mine sonden rouwen mi sere!
Ic was behaghel, ongemate, fier,
in mi was prijs, roem ende dangier,
ic hadde onwert oemoedichede,
in mi was alle ledichede.
(›Levene‹, V. 1422–1433)

Barmherzigkeit, Barmherzigkeit, allmächtiger Herr, ich bereue meine Sünden sehr. Es gibt auf der Welt keinen Mann, den ich nicht verführen kann. Ich habe nie einen Mann gesehen, den ich nicht zu mir ins Bett bekommen hätte, wenn ich es darauf anlegte. Barmherzigkeit, Barmherzigkeit, allmächtiger Herr, ich bereue meine Sünden sehr. Hemmungslos war ich, eingebildet, hochmütig, die Verkörperung von Arroganz, Dünkel und Prahlerei. Demut existierte in meinem Wortschatz nicht, ein verantwortungsloser Taugenichts war ich.

Auch in der ›Passion des jongleurs‹ scheinen solche semi-dramatischen Abschnitte vorzukommen, obwohl die Liedform darin nicht direkt erkennbar ist, während Lieder wie die Magdalena-Klage als Deklamationsstücke in den Passionsspielen immer wieder zu finden sind. Aus deren Auftreten oder der sonstigen Verwendung direkter Rede ist aber nicht unbedingt zu schließen, dass ›Van den leve ne ons heren‹ auf die Bühne gebracht wurde.²²

Auch im Hinblick auf die beabsichtigte Wirkung epischer Passionsgeschichten sollten wir den Einfluss der liturgischen Dramen, wie sie damals innerhalb oder in der Nähe der Kirche aufgeführt wurden, nicht außer Acht lassen (Beuken 1968, Bd. 2, S. 94; s.a. Van Driel 2007, S. 72–74). Und anscheinend hat der mittelniederländische Dichter der Wirkung und Erkennbarkeit dieser Stücke und ihrer Liedform mehr Nutzen beigemessen als sein altfranzösischer Kollege. Die lyrischen Passagen dienen in diesem Sinne einer Dramatisierung der Leidensgeschichte mit dem Hauptzweck, die Emotionen der Zuhörerschaft, ihr Ergriffenwerden, zu intensivieren.

5. Ein klares Konzept

In ihrer Einleitung zur Ausgabe des Gedichts weisen Ludo Jongen und Norbert Voorwinden darauf hin, dass die Betonung unverkennbar auf dem Leiden und der Erlösungshandlung Christi am Kreuz liegt, womit ›Van den leve ons heren‹ keine ›Biographie‹ Jesu sei, sondern ein Text, der dem Publikum die Bedeutung und die Folgen des Kreuzestodes Christi nahebringen soll.²³ Die Kreuzigungsszene wird größtenteils in direkter Rede wiedergegeben, und genau in der Mitte davon befindet sich ein langer Monolog von Maria unter dem Kreuz (V. 3277–3514), der alle Merkmale der traditionellen Marienklagen aufweist. Von dieser lyrisch-dramatischen Marienklage sind keine lateinischen Quellen bekannt. Sie ist ursprünglich mittelniederländisch und kann aus europäischer Sicht als außergewöhnlich bezeichnet werden.²⁴ Eine der Fragen, die sich die trauernde Mutter stellt, ist, warum Gabriel ihr damals nicht gesagt hat, dass ihr Kind gekreuzigt werden soll. Es wird erneut Mitgefühl angestrebt. Das Publikum soll sich in die Fragen der trauernden Mutter einfühlen und ihr letztendlich zustimmen, dass der Tod ihres Sohnes seine Geschöpfe aus dem Höllenfeuer befreien wird. Damit sind die Menschwerdung und das Sühneopfer Gottes durch die Geburt Jesu fast buchstäblich körperlich miteinander verbunden.

Umso mehr zeigt die Beweinung der Jungfrau, wie sehr der Dichter damals bemüht war, seine Zuhörerschaft von der Schwere des Leidens des menschengewordenen Gottes zu überzeugen, wenngleich auf Kosten der Juden, die mit den Soldaten des Pilatus und mit den Henkern identifiziert werden. Solche ›Simplifikationen‹ sind aber nicht einfach dem Dichter, sondern vielmehr allgemein dem passionsgeschichtlichen Gemeingut des späten Mittelalters zuzuschreiben.²⁵ Ihren Ursprung können sie, wie die Magdalenen- oder Marienklage, der Popularisierung der Leidensgeschichte auf der Bühne zu verdanken haben. In diesem Sinne passten solche Verzerrungen der sachlichen Wahrheit des Evangeliums zum Einsatz der Stilmittel, die dem Dichter zu Verfügung standen, um die Bedeutung der Offenba-

rung Gottes im Sohn der Maria als Akt der Sühne (nach Anselm) leichter verständlich und mit viel Dramatik eingängig zu machen.²⁶ Obwohl der Text in gewisser Weise dramaturgisch gestaltet wurde, war ein öffentlicher Vortrag, bei dem auch nonverbale Mittel eingesetzt wurden, wie gesagt, nicht unbedingt beabsichtigt.²⁷

Der niederländische Historiker Peter Raedts (2006, S. 14) wies in einer Reaktion auf Van Oostroms Interpretation von ›Van den leve ne ons heren‹ darauf hin, dass er die Kritik an den zeitgenössischen profanen Verserzählungen zu Beginn des Prologes falsch versteht, wenn er meint, dass die Betonung des Leidens Christi von der Konkurrenz mit den Helden dieser profanen Geschichten herrühren würde. Im Gegenteil würde diese Betonung auf eine damals vollzogene Verschiebung in der Behandlung des Lebens Christi hindeuten. Sowohl in der Frömmigkeit als auch in der Theologie lag damals der größte Nachdruck auf dem Leiden und auf der Geburt Christi, zwei Momenten möglicher Identifikation des Menschen mit seinem Erlöser, weil gleichzeitig zunehmend die Jungfrau Maria verehrt wurde. Dem öffentlichen Auftreten Jesu – mit den Wunderheilungen, Gleichniserzählungen und so weiter – wurde weder in Predigten noch in wissenschaftlichen Abhandlungen viel Beachtung geschenkt (ebd.).²⁸ Aus dieser Sicht kann das mittelniederländische Werk als ein sehr gelungener Versuch gewertet werden, diese Akzentverschiebung aus der Perspektive der Sühne Gottes literarisch zu gestalten. Etwa zwei Jahrhunderte lang erfreute es sich zumindest im mittelniederländischen Sprachraum großer Beliebtheit.

Die Erkenntnis, dass zur Verbreitung bis ins 15. Jahrhundert überwiegend kleine einspaltigen Pergamenthandschriften gedient haben, lenkte vor etwa zwanzig Jahren meine Aufmerksamkeit auf die Verserzählung. Um ehrlich zu sein, dem Inhalt habe ich bis vor kurzem weniger Beachtung geschenkt. Trotzdem hoffe ich, dass diese kurze Betrachtung davon überzeugen konnte, dass es im Falle von ›Van den leve ne ons heren‹ nicht bei ›Wissenswertem‹ bleiben sollte.

Anmerkungen

- 1 Ich danke Amand Berteloot und Jasmin Hlatky herzlich für die sprachliche Überprüfung des Textes und einige kritische Anmerkungen. Für alle noch verbliebenen Ungenauigkeiten und Fehler bin natürlich ich ganz allein verantwortlich.
- 2 Eine ausführlichere Version dieser Begründung wird im Gespräch Jesu mit dem Teufel gegeben (V. 4373–4479).
- 3 Vgl. Pleij 2007, S. 260. Es zirkulierten im mittelniederländischen Sprachraum tatsächlich ›Lehrgedichte über Frauendinge‹, die Mädchen und junge Frauen im Alter Marias unter anderem über die Empfängnis aufklärten sowie über Menstruation und Schwangerschaft, Geburt und Wachstum des Babys informierten. Siehe Lie/Kuiper 2011, S. 9–50. Siehe auch Anm. 9.
- 4 Der Text der Utrechter Handschrift wurde 1968 von Beuken diplomatisch ediert. Diese Ausgabe bildet die Grundlage der kritischen Ausgabe von Jongen/Voorwinden 2001, die parallel zum mittelalterlichen Text eine Prosäübersetzung in modernes Niederländisch liefert. Ich zitiere aus dieser letzten Ausgabe. Die deutschen Übersetzungen stammen von mir.
- 5 In Oetingen hatten die Herren Van den Heetvelde zu dieser Zeit ein Schloss. Es ist verlockend, diese Patrizierfamilie, die eine wichtige Rolle im öffentlichen Leben Brüssels spielte, mit der Entstehung dieser Handschrift in Verbindung zu bringen. Siehe Kestemont 2010, S. 270 Anm. 48.
- 6 Beuken 1968, Bd. 2, S. 147–149, auf der Grundlage von Recherchen zu den Beziehungen zwischen der Utrechter Abschrift und den damals bekannten Texten, darunter der Marienklage aus ›Van den leve ons heren‹ (V. 3267–3626) in Groningen, Universitätsbibliothek, Hs. 405, fol. 214va–216va, und der ältesten Version des Epilogs (V. 4903–4937), die in derselben Handschrift als Einleitung zum Gedicht ›Van den zeven ghetiden‹ (›Über die sieben Horen des Tages‹) dient (fol. 212v–213r; siehe Kienhorst 2005, Bd. 1, S. 119 Anm. 42).
- 7 Es handelt sich um die Fragmente zweier einspaltiger Büchlein aus Pergament (Brüssel, Königliche Bibliothek, 19.572 und Den Haag, Königliche Bibliothek, 133 D 21,I) und fünf der insgesamt 33 erhaltenen Blätter (fol. [116], 123, 124, 127 und 1[31]), einer größeren zweiseitigen Sammelhandschrift mit Reimwerken vorwiegend religiösen Inhalts (Oudenaarde, Stadtarchiv, cod. 5576/32 und Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 381, fol. 13).
- 8 Neben den bereits in der vorigen Anmerkung erwähnten Fragmenten zweier solcher Handschriften sind noch die Reste von fünf weiteren einspaltigen Handschriften mit dem Gedicht ›Van den leve ons heren‹ bekannt: Brügge, Stadtarchiv, Archiv der Familie Adornes und der Jerusalemstiftung, [Makulatur ver-

wendet in] Inv. Nr. 39 und 41, Brüssel, Königliche Bibliothek, IV 209,7, Den Haag, Königliche Bibliothek, 71 K 37, London, British Library, Ms. Add. 34.392, Nr. 49 und 53, und Mainz, Martinus-Bibliothek, Fragm. germ. 10. Sieben ist eine relativ große Anzahl, wenn man die geringe Chance einer auch nur fragmentarischen Erhaltung dieser Art Büchlein mit mittelniederländischen Reimtexten berücksichtigt (Kienhorst 2005, Bd. I, S. 1–30, 117–124; siehe auch Besamusca 2013, insb. S. 246–248).

- 9 Auch in Zusammenhang mit Anm. 3 sei hier erwähnt, dass Fragmente eines solchen einspaltigen Büchleins aus der Zeit um 1300 oder Anfang des 14. Jahrhunderts bekannt sind, in denen die von Maria in der Szene der Ankündigung erwähnten ›Frauengeheimnisse‹ in Versform erklärt werden. Siehe Kienhorst 2005, Bd. 1, S. 41f., 130–132; Bd. 2, S. 54–64, N8.
- 10 ›Van den levene ons heren‹ nimmt fol. 1r–33v, die unvollständige Kopie von ›Dat boec van den houte‹ die Seiten fol. 34r–37v ein. Fol. 38 ist leer. Eine Kombination derselben zwei Gedichte ist auch von einem Doppelblatt einer zweisepaltigen Pergamenthandschrift (Brüssel, Königliche Bibliothek, II 558) bekannt. Die Handschrift ist mit einer unvollständig überlieferten Papierhandschrift mit den ersten elf (und einem halben) Kapitel der ersten oder südniederländischen Übersetzung der ›Legenda aurea‹ zusammengebunden, die von einem anderen Kopisten über die ganze Seite geschrieben wurde. Der Text bricht am Ende der letzten Seite (fol. 66v) in der Mitte der 12. Legende abrupt ab.
- 11 In gleicher Weise könne der Besitz eines Buches mit Priester Wernhers ›Marienleben‹ oder der ›Margaretenlegende‹ beim Geburtsvorgang helfen. Vgl. hierzu Düwel 2001, S. 177f. Voorwinden (1997, S. 40) ignoriert diesen Abschnitt nicht. Er ließe »die Möglichkeit offen, dass der Autor auch an den Gebrauch in der Privatsphäre gedacht hat«. Aber dies abgesehen von der Schlussfolgerung, dass das Publikum dieser ›Leben-Jesu-Dichtung‹ in erster Linie innerhalb der religiösen Laiengemeinschaften in den Städten des seit 1200 stark urbanisierten Flanderns gesucht werden sollte, welche »ihren Reichtum freiwillig unter den Armen verteilt und sich für ein Leben in Armut entschieden hatten« (ebd.). Vgl. Jongen/Voorwinden 2001, S. 29f. Siehe auch Anm. 15.
- 12 Der Prolog der ›Passion des jongleurs‹, der noch näher behandelt wird, beschränkt sich auf die Aussage, man höre lieber von dem Streit zwischen Roland und Olivier als von dem großen Schmerz, den Gott für die Sünde Adams erleiden musste (Edition Theben 1909, V. 23–28). Sie auch Anm. 19.
- 13 Vgl. Lie 1994, S. 46f. Siehe auch Van Driel 2007, S. 173–175.

- 14 Die gleiche Botschaft taucht als Drohung in der Beschreibung der untersten Höllenschicht auf, siehe V. 4099–4102: *Wi souden pensen in dit lijf hier / om dat gloeyende vier, / hoe daer die moeder metten kinde / berrent, ewelike sonder inde* (›Wir sollten uns schon zu Lebzeiten hier auf Erden um dieses glühende Feuer kümmern, wie die Mutter dort mit ihrem Kind ewig und ohne Unterlass brennt‹).
- 15 Voorwinden 1997 argumentiert, dass Jesu Eltern dem Dichter von ›Van den leve ons heren‹ zufolge (anders als in Konrads von Heimesfurt ›Diu Urstende‹ einer Bearbeitung des Nikodemus-Evangeliums, und in Konrads von Fussesbrunnen ›Die Kindheit Jesu‹) in bescheidenen Verhältnissen lebten. Nach Nazareth zurückgekehrt, verabscheuten sie Reichtum, Ruhm und Lob, die jeden Menschen vom Paradies entfernen (V. 856f.). In diesem Abschnitt klingt die heftige Luxuskritik nach, mit der der Prolog abschließt (V. 97–112, siehe Voorwinden, S. 37f. und Jongen/Voorwinden 2001, S. 29–31).
- 16 Vgl. Voorwinden 1997, S. 27 Anm. 1. Dass der Autor des mittelniederländischen Gedichtes eine Evangelienharmonie verwendet hat, die dem Lütticher Lebens Jesu (Hs. Lüttich, Bibliothèque de l'Université, 437) aus dem späten 13. Jahrhundert nahe kommt, argumentiert jedoch Van Amersfoort 1986. Auch wäre an den Einfluss patristischer Texte, die sich auf die Kindheit und die Passion Jesu beziehen, zu denken (vgl. Beuken 1975). Wenn überhaupt, finden sich konkrete Hinweise auf die verwendeten Quellen nur in der Beschreibung der untersten Schicht der Hölle, und zwar in den Versen 4055 (der Evangelist), 4059 (der heilige Gregor), 4063 (das Buch), 4067 (der heilige Augustin) und 4123 (der heilige Paulus).
- 17 Dazu zeigt die Höllenfahrt Jesu in ›Van den leve ons heren‹ wenig Ähnlichkeit mit dem Evangelium des Nikodemus (Hoffmann 1997, S. 343f., 359. Vgl. Jongen/Voorwinden 2001, S. 30). Siehe hierzu auch Wuttke 2016, S. 183.
- 18 Zur Datierung dieser etwa 21.200 Verse umfassenden Kompilation aufgrund des Epilogs des ersten Buches (fol. 9–30) Szirmai 2021. Die ›Passion‹ ist Teil des nachfolgenden zweiten Buches mit dem ›Neuen Testament‹ (fol. 30–143. Sie umfasst fol. 92r–126r).
- 19 Zwei weitere Versionen von ›La passion des jongleurs‹ wurden jeweils von Theben 1909 und Pfuhl 1909 und Foster (1916, S. 102–125) veröffentlicht. Dazu kommt die Ausgabe der beiden von Pfuhl nicht beachteten »engeren Fassungen« der Höllenfahrt und Auferstehung von Graf 1910. In der Geofroi de Paris-Fassung und der von Foster publizierten Version fehlen die ersten sechzig Verse des Pro-

logs, so dass nur die letzten zwölf Verse übrig sind. In Vers zehn wird ausgeführt, dass die Geschichte nach den Evangelisten erzählt werde.

- 20 Eine Nacherzählung der Leidensgeschichte Christi anhand der vier Evangelien bietet um die Mitte des 15. Jahrhunderts der ebenfalls anonyme Autor des mittelniederländischen Gedichtes ›Ons heren passie‹ (›Die Passion unseres Herrn‹), das aus etwa 850 Versen besteht. Im separat vorgelegten Prolog in der Handschrift Tübingen, Universitätsbibliothek, Me IV.3 wird das Gedicht ›Van den leve ons heren‹ kritisiert. Es sei zu lang, mit allen Konsequenzen für die Wahrheit, der im Fall von ›Ons heren passie‹ trotz Verwendung der Versform, keine Gewalt angetan werde. Siehe Jongen/Voorwinden 2001, S. 23–25, und Kienhorst 2005, Bd. 1, S. 7f. Siehe auch Lie 1994, S. 57–59, und Van Driel 2007, S. 175.
- 21 Die anderen lyrischen Stellen, die erwähnt werden, sind: Rede Christi an sein Herz (V. 1627–1637), Verse aus der Agonie Jesu im Garten Gethsemane (V. 1982–2011), seine Rede an den Tod (V. 2018–2039), Apostrophe an Judas in der Empörung des Dichters (V. 2088–2113), Apostrophe von Judas an die Juden (V. 2406–2438), Apostrophe in der Empörung der Juden gegen Judas (V. 2440–2464), Rede zum Kreuz (V. 2983–3026), Verspottung durch den bösen Schächer (V. 3103–3130), Klage des guten Schächers (V. 3133–3194), Gebet des guten Schächers (V. 3195–3242), Klage Marias, Mutter Jesu, unter dem Kreuz (V. 3275–3513), Trost vom Heiligen Johannes (V. 3519–3553), Jesu Abschied von Maria (V. 3561–3596) und Johannes (V. 3597–3612) und die Rede des Engels an die Frauen am Grab (V. 4568–4593). Siehe Beuken 1968, Bd. 2, S. 74–86, wo es um die Versform des Gedichts geht.
- 22 Van der Heijden (1989, S. 22) ist der Meinung, dass die Verserzählung ›Van den leve ons heren‹ nicht zum Lesen gedacht war, sondern eher einem Jongleur als »Skript« für den mündlichen Vortrag gedient haben muss, auch wegen des plastischen und direkt ansprechenden Stils des gesprochenen Textes. Laut Van Oostrom (2006, S. 338) würde die früheste Überlieferung in einspaltigen Pergamenthandschriften kleinen Formats (siehe Anm. 8) eine solche Annahme stützen. Er betrachtet sie als Repertoirehandschriften, die der Jongleur als Gedächtnishilfe bei sich trug.
- 23 Jongen/Voorwinden 2001, S. 27. Siehe auch Anm. 28.
- 24 Vgl. dazu (und zur Marienklage in der Groninger Handschrift Hs. 405, siehe Anm. 6) De Vries 1964, S. 78–123 und Beuken 1968, Bd. 2, S. 78–80.
- 25 Unter anderem aufgrund des negativen Judenbildes könnte ›Van den leve ons heren‹ nach Jongen/Voorwinden (2001, S. 28f.) im 13. Jahrhundert in Franziskanerkreisen entstanden sein. In erster Linie ginge es um Antijudaismus, das

heißt eine Ablehnung des jüdischen Glaubens, die meist vom Antisemitismus nicht weit entfernt ist.

- 26 Zu den allgemeineren Strategien epischen Schreibens im Mittelalter gehört, dass der Bibelstoff manchmal im Sinne einer Mediävalisierung an mittelalterliche Verhältnisse angepasst wird und in einigen Fällen die mittelalterliche Perspektive auch in Gestalt von Anachronismen sichtbar wird, zum Beispiel bei der Benennung der Wochentage, während gelegentlich ein Ereignis in die damalige Zeit übertragen wird, wie im Fall der Institution der Taufe (V. 922–929) und der Messe (V. 1851–1857) oder des antiken Friedhofs bei Jerusalem, auf dem Judas Ischariot beerdigt sein soll (V. 2473–2478).
- 27 Dabei ist allerdings anzumerken, dass wenigstens in einem Fall ein Sprecherwechsel nicht angezeigt ist, nämlich in dem Gespräch, das Jesus in der Hölle mit dem Teufel führt (V. 4342f.).
- 28 Nach Jongen/Voorwinden (2001, S. 26f.) sind der Kindheit Jesu, beschrieben nach den apokryphen Evangelien, nur sechzig Verse und der Lehrtätigkeit Christi, die doch einen großen Teil der Evangelien füllt, nicht mehr als sechshundert Verse gewidmet, bzw. V. 860–910 und 922–1509. Die Woche vom Einzug in Jerusalem bis zur Grablegung umfasst die Hälfte des Textes (V. 1510–3866), während die eigentliche Grablegung durch Nikodemus und Josef (von Arimathäa) zusammen mit Maria und dem Apostel Johannes, der Abstieg zur Hölle und die Erlösung der dort ausharrenden Seelen der Gerechten aus dem Alten Testament auf etwa zwanzig Prozent des Textes kommt (V. 3867–4739).

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Vanden leveone ons heren, hrsg., übers. und komm. von Ludo Jongen und Norbert Voorwinden, Hilversum 2001 (Middelnederlandse tekstedities 8).

Sekundärliteratur

Besamusca, Bart: Nieuw ontdekte fragmenten van ›Van den leveone ons heren‹ (Mainz, Martinus-Bibliothek, Fragm. germ. 10), in: Tijdschrift voor Nederlandse letterkunde 129 (2013), S. 234–249.

Beuken, Willem Hendrik: ›Van den leveone ons heren‹. Deel 1: Uitgave van de teksten. Deel 2: Inleiding en toelichting. 2 Bde., Zwolle 1968 (Zwolve drukken en herdrukken voor de Maatschappij der Nederlandse letterkunde 60A–B).

- Beuken, Wilhelm Hendrik: ›Van den levene ons heren‹, altchristliche Literatur und mittelhochdeutsche geistliche Epik, in: *Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik* 8 (1975), S. 113–124.
- De Vries, Karel Christiaan Johan Willem de: *De Mariaklachten*, Zwolle 1964.
- Düwel, Klaus: Ein Buch als christlich-magisches Mittel zur Geburtshilfe, in: Strausberg, Michael (Hrsg.): *Kontinuitäten und Brüche in der Religionsgeschichte. Festschrift für Anders Hultgård zu seinem 65. Geburtstag am 23.12.2001*, Berlin/New York 2001 (*Realexikon der Germanischen Altertumskunde – Ergänzungsband* 31), S. 170–193.
- Foster, Frances A.: *The Northern Passion. French Text, Variants and Fragments, etc.*, London 1916 (statt 1913) (*Early English Text Society – Original Series* 147).
- Graf, Albert: Die beiden engeren Fassungen der altfranzösischen Dichtung in achtsilbigen Reimpaaren über Christi ›Höllenfahrt und Auferstehung‹, Greifswald 1910.
- Hoffmann, Werner J.: The Gospel of Nicodemus in Dutch and Low German Literatures of the Middle Ages, in: Izydorczyk, Zbigniew (Hrsg.): *The Medieval Gospel of Nicodemus: Texts, Intertexts, and Contexts in Western Europe*, Tempe/Arizona 1997 (*Medieval & Renaissance Texts & Studies* 158).
- Jongen, Ludo/Voorwinden, Norbert: ›Van den levene ons heren‹. Kritische editie met inleiding, vertaling en commentaar, Hilversum 2001 (*Middel nederlandse tekstedities* 8).
- Kestemont, Mike: Seghers wapenfeiten. Oude en nieuwe hypotheses omtrent de Trojeroman, het huis van Gaasbeek en het handschrift-Van Hulthem, in: *Spiegel der letteren* 52 (2010), S. 249–275.
- Kienhorst, Hans: Lering en stichting op klein formaat. Middel nederlandse rijmteksten in eenkolomsboekjes op perkament. 2 Bde., Leuven 2005 (*Miscellanea neerlandica* 31–32).
- Lawton, David: *Englising the Bible, 1066–1549*, in: *The Cambridge History of Medieval English Literature*, Cambridge 1999, S. 454–482.
- Lie, Orlanda S. H.: What is Truth? The Verse-Prose Debate in Medieval Dutch Literature, in: *Queeste* 1 (1994), S. 34–65.
- Lie, Orlanda S. H./Kuiper, Willem: *The Secrets of Women in Middle Dutch: a Bilingual Edition of ›Der Vrouwen Heimelijchheit‹ in Ghent University Library Ms 444*, Hilversum 2011 (*Artesliteratuur in de Nederlanden* 7).
- Perry, Anne Joubert Amari: ›La passion des jongleurs‹. Texte établi d'après la ›Bible des sept estaz du monde‹ de Geufroi de Paris. Édition critique, introduction, notes et glossaire, Paris 1981 (*Textes dossiers documents* 4).
- Pfuhl, Erich: Die weitere Fassung der altfranzösischen Dichtung in achtsilbigen Reimpaaren über Christi Höllenfahrt und Auferstehung (Fortsetzung der eigent-

- lichen Passion) nach fünf Hss. in Cambridge, Paris und Turin herausgegeben, Greifswald 1909.
- Pleij, Herman: Het gevleugelde woord. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1400–1560, Amsterdam 2007.
- Raedts, Peter: Van magie en minne. De context van Middelnederlandse religieuze teksten, in: *Queeste* 13 (2006), S. 12–21.
- Szirmai, Julia: La date de composition de la Bible des sept Estaz du monde de Geufroi de Paris, in: *Neophilologus* 105 (2021), S. 323–331.
- Theben, Hermann: Die altfranzösische Achtsilberredaktion der ›Passion‹, Greifswald 1909.
- Van Amersfoort, Jaap: De invloed van het Diatessaron op de Middelnederlandse tekst ›Van den leve ons heren‹, in: *Handelingen van het acht en dertigste Nederlands filologencongres*, Amsterdam/Maarssen 1986, S. 195–207.
- Van der Heijden, C. R. M.: Het diatessaron en ›Vanden leuene ons heren‹, in: Grootes, E. K./ de Haan, J. (Hrsg.): *Geschiedenis, godsdienst, letterkunde. Opstellen aangeboden aan S.B.J. Zilverberg*, Roden 1989, S. 22–27.
- Van Driel, Joost: *Stijl en schoonheid van de Middelnederlandse epische poëzie*, in: *Queeste* 11 (2004), S. 99–109.
- Van Driel, Joost: *Prikkeling der zinnen. De stilistische diversiteit van de Middelnederlandse epische poëzie*, Zutphen 2007.
- Van Oostrom, Frits: *Stemmen op schrift. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur vanaf het begin tot 1300*, Amsterdam 2006.
- Voorwinden, Norbert: Die Heilige Familie in einigen Leben-Jesu-Dichtungen des 13. Jahrhunderts. Zum intendierten Publikum im deutschen und niederländischen Sprachgebiet, in: *Queeste* 4 (1997), S. 27–41.
- Wuttke, Ulrike: *Im Diesseits das Jenseits bereiten. Eschatologie, Laienbildung und Zeitkritik bei den mittelniederländischen Autoren Jan van Boendale, Lodewijk van Velthem und Jan van Leeuwen*, Göttingen 2016.

Anschrift des Autors:

Dr. Hans Kienhorst
Assoziierter Forscher am Titus Brandsma Institut Nijmegen
Erasmusplein 1
6525 HT Nijmegen
E-Mail: j.kienhorst@let.ru.nl

Anja Becker

Avas Jesus

Zur Figur des Heilands im ›Leben Jesu‹ der ersten deutschen Dichterin

Abstract. Der Beitrag stellt heraus, dass Ava im ›Leben Jesu‹ ihren Protagonisten als Figur des Widerspruchs inszeniert. Mittels expliziter auktorialer Charakterisierungen wird Jesu Doppelnatur als wahrer Gott und wahrer Mensch fokussiert und in ihrer logisch-sachlichen Unvereinbarkeit ausgestellt. Die Szenenauswahl der Dichterin trägt insofern zur impliziten Figurenzeichnung bei, als sie den Heiland als Frauen, besonders Sünderinnen, in besonderer Weise zugewandt präsentiert. Über sein Dialogverhalten charakterisiert sich Jesus zudem implizit selbst als Figur des Einspruchs, wobei die spezifische Form seines Widerspruchs auf die radikale Alterität des Protagonisten verweist.

Dizze buoch dihtôte
zweier chinde muoter.
diu sageten ir disen sin.
michel mandunge was under in.
der muoter wâren diu chint liep,
der eine von der werlt sciet.
nu bitte ich iuch gemeine,
michel unde chleine,
swer dize buoch lese,
daz er sîner sêle gnâden wunskende wese.
umbe den einen, der noch lebet
unde der in den arbeiten strebet,
dem wunsket gnâden
und der muoter, daz ist ÂVA.

(Ava: ›Das Jüngste Gericht‹, V. 393–406)¹

Am Ende ihres geistlich-bibelepischen Erzählzyklus, der eine Johannesdichtung, ein Leben Jesu samt Traktat über die sieben Gaben des Heiligen Geistes, eine Abhandlung über den Antichristen und eine über das Jüngste Gericht umfasst,² meldet sich zum ersten Mal in der deutschen Literatur eine weibliche Stimme zu Wort, die sich selbst als Dichterin und als Mutter zweier Söhne bezeichnet, von denen einer bereits verstorben sei. Man kann aus diesen Selbstaussagen relativ gesichert schließen, dass Ava sich nach dem Tod ihres Mannes, wohl schon im fortgeschrittenen Alter, als Laienschwester in ein Kloster zurückgezogen hat. Im klösterlichen Umfeld hat sie dann ihre religiösen Dichtungen verfasst, wobei sie offenbar auf die Expertise ihrer erwachsenen, theologisch geschulten Söhne zurückgreifen konnte: Sie hätten ihr laut Vers 395 den *sin* eröffnet, womit wahrscheinlich die geistliche Bedeutung hinter den biblisch verbürgten Erzählungen gemeint ist. Qua Indizienbeweis hat man zudem versucht, die Dichterin und eine Melker *Ava inclusa*, von der einige historische Quellen berichten, u. a. das Nekrologium des Klosters, als ein und dieselbe Person auszuweisen (exemplarisch Stein 1976, S. 46–51). Hiergegen spricht jedoch, dass es keine Hinweise auf eine dichterische Tätigkeit der Inkluse gibt und Ava im 12. Jahrhundert ein durchaus geläufiger Name war (Papp 1978, Sp. 560; Claußnitzer/Sperl 2014, S. VII f.).

Avas Erzählzyklus ist in zwei Handschriften überliefert, jedoch in keinem Überlieferungszeugen vollständig: Die ›Vorauer Sammelhandschrift‹ (Vorau, Stiftsbibliothek, cod. 276, fol. 115va–125ra), die im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts wohl im dortigen Augustiner-Chorherrenstift geschrieben wurde, tradiert den Zyklus ohne Avas ›Johannes‹. Die verschollene Görlitzer Handschrift vom Anfang des 14. Jahrhunderts (Gutfleisch-Ziche 1997, S. 138f.) überliefert den gesamten Erzählzyklus samt des ›Johannes‹, jedoch fehlt am Ende des ›Jüngsten Gerichts‹ der eingangs zitierte Epilog.

Man könnte auf Basis des handschriftlichen Befundes fragen, ob der Epilog mit der Signatur der Dichterin ein integraler Bestandteil des Zyklus ist. M. E. ist er das. Denn in der Görlitzer Handschrift folgt auf Avas Werke

Heinrichs von Hesler ›Evangelium Nicodemi‹, das Lücken im biblisch verbürgten Passionsgeschehen narrativ füllt und somit ergänzt, was im ›Leben Jesu‹ nicht vorkommt (Prozess vor Pilatus, Geschichte des Joseph von Arimathia) bzw. nur knapp geschildert wird (Christi Höllenfahrt). Zwischen beiden einander ergänzenden Erzählkreisen eingeschaltet hätte Avas Epilog eher störend gewirkt. Zudem spricht nichts dagegen, die ›Vorauer Sammelhandschrift‹ als verlässlichen Überlieferungszeugen einzuschätzen. Die Aufnahme von Avas Werken in diesen repräsentativen Codex, u. a. neben dem ›Ezzolied‹ und der ›Kaiserchronik‹, zeugt von der ihnen entgegengebrachten Wertschätzung.

Eine Frau, die bibelepische Texte schreibt, ist in der Geschichte dieser Gattung ein Novum, nicht nur in deutscher Literatur, sondern auch in europäischer Perspektive. Gerade ihr ›Leben Jesu‹, auf das ich mich in diesem Beitrag konzentrieren möchte, sticht innerhalb der Gattungsgeschichte durch sein erstaunlich eigenständiges Profil hervor. Nach den großen deutschen Bibeleyen des 9. Jahrhunderts, die die Dichterin ganz offenbar nicht kennt, ist es die früheste (überlieferte) Nacherzählung biblischer Ereignisse auf Basis des Neuen Testaments. Die deutsche Bibelepik des frühen Mittelalters bevorzugte bis dahin Geschichten des Alten Testaments oder der Apokalyptik. Avas ›Leben Jesu‹ begründet damit eine neue Erzähltradition in deutscher Sprache, wofür sie auf keine direkten Vorlagen zurückgreift, sondern auf Basis verschiedenster Quellen äußerst frei und eigenständig das Leben des Heilands bis zur Gründung der Kirche durch die Apostel nacherzählt. Die Görlitzer Handschrift fügt diesem Befund einen weiteren Superlativ hinzu: Denn hier wird Avas ›Leben Jesu‹ eng flankiert von kolorierten Federzeichnungen präsentiert, was im Kontext der Gattung sehr ungewöhnlich ist. Damit ist es das früheste überlieferte illustrierte Bibeleos deutscher Sprache neutestamentlichen Inhalts (Gutfleisch-Ziche 1997, S. 133; noch früher ist überhaupt nur noch die bebilderte ›Altdeutsche Genesis‹ anzusetzen).

Im zitierten Epilog meldet sich die Dichterin zunächst durchaus selbstbewusst zu Wort (›Das habe ich gedichtet!‹, V. 393f., womit sie sich laut Prica 2008, S. 89f., in eine Reihe mit den Evangelisten stellt), und auch in ihren Werken scheut sie nicht davor zurück, ihre Rezipierenden im Ton einer Predigerin über das rechte christliche Leben zu belehren. Da solche Sprechhaltungen für eine Frau freilich heikel sind, tritt sie in den folgenden Epilogversen (V. 395f.) rhetorisch sogleich wieder in die zweite Reihe zurück und verweist auf ihre Söhne als Vermittler der theologisch-exegetischen Inhalte ihrer Erzählung. Elisabeth Gössmann (1991, S. 198) stellt heraus, dass solch ein Bezug auf eine männliche Quelle eine typische Form weiblicher Bescheidenheitsrhetorik im Mittelalter ist. Avas Werk und besonders ihre Frauenfiguren sind bereits häufiger Gegenstand (feministischer) Lektüren geworden, in denen nach spezifisch weiblichen Schreib- und Sichtweisen gefragt wird (Dronke 1984; Gössmann 1991; Motté 2013; kritisch dazu Gutfleisch-Ziche 1997, S. 141–149). In meinem Beitrag möchte ich den Fokus auf die männliche Hauptfigur in ihrem ›Leben Jesu‹ legen und danach fragen, wie Ava ihre Jesusfigur charakterisiert und inszeniert. Lässt die Figurenzeichnung einen spezifisch weiblichen Blick auf den Heiland erkennen?

1. Figur und Biblepik

Die germanistisch-mediävistische Erforschung biblepischer Figuren steht noch ganz am Anfang.³ Ein Grund dafür ist sicherlich, dass im Kontext dieser Gattung theoretische Grundannahmen zur literarischen Figur, die meist anhand von Figuren moderner Erzähltexte entwickelt wurden, nicht recht passen wollen. Insbesondere geht die klassische Zuordnung, »Autoren fiktionaler Texte erfinden Figuren, Autoren faktualer Texte berichten von Personen« (Martínez 2011, S. 145), in Bezug auf biblische und religiöse Texte ins Leere. Da sich diese Werke zwischen den Polen ›fiktional‹ und ›faktual‹ bewegen (Philipowski 2019, S. 117) bzw. in einem von Fidealität

bestimmten Erzählkosmos (Koch 2020, S. 105), gibt es in ihnen auch »nicht-fiktionale Figuren« (Eder 2016, S. 35), die als »wiedererkennbare dargestellte Wesen mit Bewusstseinsfähigkeit, genauer: mit der Fähigkeit zu objektbezogenen mentalen Vorgängen« gestaltet sind (ebd., S. 31, kursiv im Original). Figuren der Bibelepik sind zwar vielfach historische Personen (Abraham, Jeremia, Jesus etc.), sie sind aber zugleich auch heilsgeschichtliche Funktionsträger (Stammvater, Prophet, Messias etc.) und sie können ebenso nicht-menschliche Repräsentationsformen annehmen (z. B. Jahve im Alten Testament, der mal Feuersäule, Wolke oder brennender Dornbusch ist).

Stets sind die Figuren der Bibel und die biblisch basierter Nacherzählungen dargestellt. Die Theologie nutzt deshalb bereits seit den 1990er Jahren literaturwissenschaftliche Verfahren der Figurencharakterisierung (Malbon 1993; Rhoads 1999), seit den 2000er Jahren werden zunehmend narratologische Impulse aufgegriffen (Eisen 2006, zur Figur S. 131–139), auch um Gott als Figur in biblischen Texten und deren Adaptationen zu analysieren (Eisen/Müllner 2016).

Im Beitrag möchte ich mich zunächst (Kap. 2) dem Protagonisten⁴ in Avas ›Leben Jesu‹ nähern, indem ich direkte auktoriale Charakterisierungen, die ihn betreffen, sammle und untersuche.⁵ Die expliziten Benennungen und Beschreibungen der Jesusfigur durch die Erzählerin haben ein besonderes Gewicht, da man sie – anders als die figuralen Charakterisierungen – auf jeden Fall als glaubwürdig einzuschätzen hat; unzuverlässige Erzähler kennt die mittelhochdeutsche Bibelepik nicht. Im dritten Kapitel gilt es, implizite auktoriale Charakterisierungen aufzudecken, wobei diese weder in Beschreibungen von Handlungen noch von Gefühlen des Protagonisten zu finden sind (zu diesen traditionellen Ebenen Eisen 2006, S. 137). Aussagekräftig ist vielmehr die Auswahl der paraphrasierten Szenen durch die Dichterin, durch die – so wird sich zeigen – Jesus in auffälligen Figurenkonstellationen vorstellt wird. Aus dem breiteren Spektrum figuraler Charakterisierungen (Eigen- und Fremdkommentare, Handlungen etc.) wird

im vierten Kapitel das Dialogverhalten der Jesusfigur herausgegriffen, da es für die Figurenzeichnung besonders aussagekräftig ist. In einem Fazit (Kap. 5) perspektiviere ich die Ergebnisse ausgehend von Anregungen der kognitiven Figurenanalyse neu.

Vorausgeschickt sei, dass ich auf auktorialer Ebene nicht scharf zwischen der Erzählerinnenstimme und der Dichterin unterscheide. Hiermit ist kein erzähltheoretisches Statement verbunden, sondern lediglich markiert, dass man beide Kategorien in der mittelalterlichen Bibelepik nicht immer trennscharf auseinanderhalten kann. Ich wähle deshalb einen pragmatisch orientierten Mittelweg, indem ich bei Äußerungen einer Stimme im Werk, die keiner Figur zugeordnet werden kann und die die Handlung kommentierend begleitet, von der Erzählerin spreche, in Bezug auf Werkkomposition, Szenenauswahl und -gestaltung aber auf die Dichterin Ava als Urheberin rekurriere.

Die erste deutsche Dichterin, so die These, gestaltet ihren Jesus ganz bewusst als Figur des Widerspruchs. Der Protagonist des ›Leben Jesu‹ ist eine widersprüchliche Figur, die beide Dimensionen des Widerspruchs vereint, die Elisabeth Lienert (2019, S. 2f.) in ihrer Einleitung zum Band ›Poetiken des Widerspruchs in vormoderner Erzählliteratur‹ herausgearbeitet hat: In Avas Jesus trifft logisch-sachliche Unvereinbarkeit auf kommunikativen Einspruch; wie genau, gilt es im Weiteren zu zeigen.

2. Explizite auktoriale Charakterisierungen

Avas Erzählweise ist im ›Leben Jesu‹ von schlichter, prägnanter Einfachheit; in aller Kürze und fast ganz auf rhetorischen Schmuck verzichtend rekapituliert sie die Vita des Heilands mit Ausblick auf die Gründung der christlichen Kirche. Passend zum abbreviierenden Stil (Stein 1976, S. 32) hält sich die Stimme der Erzählerin in diesem bibelepischen Werk sehr zurück. Wenn sie sich zu Wort meldet, dann meist in formelhaften Wendungen, die der Beglaubigung des Erzählten dienen (*Diu buoch sagent uns sus,*

V. 791) und die das aus der Liturgie geläufige kollektive ›Wir‹ verwenden (vgl. V. 598, 846, 2039, 2081). Zuweilen tritt die Erzählerin in diesen Beteiligungsformeln aber auch in der 1. Person Singular hervor (*Daz ich iu sage, daz ist wâr*, V. 707; vgl. V. 550, 718, 857, 1231, 1817). Einmal setzt sie ihre Stimme ein, um das Ende einer Erzählsequenz anzuzeigen (*dâ mit sî diu rede verendet*, V. 526),⁶ einmal wendet sie sich an ihre Rezipierenden, um deren Aufmerksamkeit (wieder)herzustellen (*Nu wil ich iu zellen / die iz vernemen wellen*, V. 1817f.), und am Ende der Erzählung von den drei Königen formuliert sie: *Lieben mîne herren, / des scult ir got flêgen* / [...] (V. 297–304, hier V. 297f.). Im Stile einer Predigerin adressiert sie ihr Publikum und erläutert diesem, wie wichtig es sei, in der Sterbestunde vor dem Teufel zu fliehen, so wie die Besucher aus dem Morgenland vor Herodes geflohen seien (die Stelle wurde gleichermaßen als Beleg dafür gelesen, dass Ava für weltliche Adelige, Geistliche bzw. Laienbrüder ihr Werk verfasst habe, vgl. Ehrismann 1922, S. 120; Kienast 1937, Teil II, S. 292f.; Wehrli 1963, S. 63; Stein 1976, S. 74 Anm. 202).

Um ihren Protagonisten zu bezeichnen, nutzt Ava zahlreiche Titel. Die variablen Benennungen repräsentieren die Mannigfaltigkeit seines Wesens und seiner heilsgeschichtlichen Rollen: Er sei der *obriste*[] *chunig*[] (V. 396), *der wandels vrîe* (V. 627), *der êwige lîp* (V. 916), *der gotes werde* (V. 1217, 1373), *der* bzw. *unser hailant* (V. 937, 1385, 1402) sowie *unser*[] bzw. *mîn trahîn* (V. 940, 1291, 1574). Nur an drei Stellen nutzt Ava den Namen Jesus, und dann immer in der Formel *unser herre Jesus* (V. 808, 1361, 1415). Überhaupt verwendet sie den Titel *herr*[e] auffällig oft, sicherlich um Jesu Gottheit herauszustellen (Greinemann 1968, S. 132f.),⁷ aber auch um mittels dieser rhetorischen Subordinationsgeste darauf zu verweisen, dass ihr Protagonist keine von ihr erschaffene fiktive Figur ist, sondern auch für die Dichterin den höchsten Herrn und Gebieter meint. Die weiteren sehr häufig verwendeten Titel sind entsprechend *gotesun* (V. 404, 661, 663, 1130, 1175, 1200, 1233, 1396, 1408, 1417, 1516, 1518, 1594, 1661, 2009), *got* (V. 485, 852, 887, 960, 1088, 1319, 1353, 1723) und *Crist*[e] (V. 747, 785, 817, 973,

987, 1065, 1075, 1265, 2109), wodurch Ava Jesu göttliche Natur und seine Stellung als Messias hervorhebt.

Zwei weitere Titel, die öfter verwendet werden, charakterisieren die Jesusfigur in Avas Werk in besonderem Maße: Er sei der *quote* (V. 505, 517, 1443, 1567, 1589, 1961, 1998) sowie *daz êwige licht* (V. 1225), *daz obrist licht* (V. 1272), *ein niuz licht* (V. 1764) sowie *ein wârez licht* (V. 178, hier in Verbindung mit dem Lichtring um die Sonne als Vorzeichen für Christi Geburt, V. 169–180). Das derart entworfene Bild vom gütigen Lichtbringer wird durch sparsam eingesetzte Adjektive und adverbiale Bestimmungen noch untermalt. Jesu Verhalten und seine Worte werden beschrieben als *gotlich* (V. 1485, 1886), *holtlich* (V. 947) und *minnechlich* (V. 948) bzw. er handele *mit minnen* (V. 945, 1237). Obwohl Ava äußerst zurückhaltend Benennungen und Beschreibungen der Jesusfigur in ihr Werk einfließt, entwerfen diese doch das konsistente Bild eines ebenso göttlich-mächtigen wie sanft-liebevollen Lichtbringers.

Da die Stimme der Erzählerin im ›Leben Jesu‹ nur selten hervortritt, sind die wenigen Passagen, in denen sie die Jesusfigur über Einzelworte hinausgehend näher beschreibt, von besonderem Interesse. Auffällig ist, dass man, auf der Suche nach derartigen expliziten auktorialen Charakterisierungen, ausschließlich in den Handlungssequenzen am Beginn und am Ende seiner Vita, also denen zu seiner Kindheit und Passion, fündig wird. Im Mittelteil des Werkes, der von Jesu Handeln in der Welt berichtet, ist die Stimme der Erzählerin fast gar nicht zu hören (darauf wird zurückzukommen sein).

Als Jesus als Figur in die Erzählung eintritt, wird er meist schlicht als *daz chint* (V. 165, 181) oder *daz frône chint* (V. 134, 138) bezeichnet. Zugleich wird aber immer präsent gehalten, dass dieses Kind anders ist. In der Szene ›Darstellung im Tempel‹ reicht Maria dem greisen Simeon *daz chindelîn* (V. 319), woraufhin dieser, so die Erzählerin, *gotes sun* (V. 321) auf seinem Arm empfängt. Und der zwölfjährige Jesus im Tempel mag noch ein Kind sein (vgl. V. 399), sein Verhalten und seine Worte sind aber *gotlich*

(V. 405, 415) und *wîslich* (V. 406); hier offenbart er laut Erzählerin das erste Mal seine Macht, die ihm sein göttlicher Vater verliehen habe (V. 419–421).

Recht ausführlich erzählt Ava von den drei *magi* aus dem Osten (Mt 2,1f.), die in ihrem Werk zum ersten Mal in deutschsprachiger Literatur als ›Könige‹ bezeichnet werden (*drî chunege*, V. 187; vgl. Masser 1969, S. 210–213). Auf den Bericht von ihrer Reise und ihrer Huldigung des neugeborenen Kindes folgt eine der seltenen allegorischen Ausdeutungen im ansonsten vorwiegend narrativ verfahrenen ›Leben Jesu‹ (vgl. zu den patristischen Quellen Greinemann 1968, S. 63):

vile wole si gebeteten,
dâ nâch si ime gebeten
golt zaller êrist,
wande er ist chunich hêrist.
wîrouch vil wol gezimet,
swâ man got opfer gibet.
daz gâben si im umbe daz,
daz er wârer got was.
dô gâben si im zeleste
aller rouch beste,
di rôten mirren umbe daz,
daz er wârer mennisce was.

(Ava: ›Leben Jesu‹, V. 261–272)

Die drei Gaben an das Kind in der Krippe werden somit auf verschiedene Aspekte seines Wesens bezogen: auf sein alles Irdische übersteigendes Königtum sowie auf seine wahre Göttlichkeit und seine wahre Menschennatur. Die Erzählerin verortet damit ihren Protagonisten gleich zu Beginn der Erzählung explizit heilsgeschichtlich (als Messias und höchsten Herrscher) und charakterisiert ihn zugleich zentral als *verus deus et verus homo*. Beide Aspekte werden im Weiteren im Zentrum ihres Erzählinteresses stehen: Der Bericht von der Gründung und Ausbreitung der Kirche (Kienast 1937, Teil I, S. 35) und die Darstellung der widersprüchlichen Figur Jesus, die die logisch-sachlich unvereinbaren Wesenszüge wahrer Gott und wahrer Mensch

in sich vereint (vgl. Greinemann 1968, zusammenfassend S. 131; Bjørnskau 2000, S. 222f.).

Im Kontext der Sterbeszene kreisen die expliziten auktorialen Charakterisierungen ebenfalls um Jesu Doppelnatur. Jesus wird zunächst als neuer Adam bezeichnet, der die Huld des Vaters zurückerlangt (V. 1653f.), indem er durch sein Blut die alte Schuld tilgt. Fokussiert wird Jesus durch diese gängige typologische Linie (dazu Kienast 1937, Teil II, S. 307; Schacks 1986, S. 176) in seiner Menschlichkeit. Es folgen Jesu Worte an Maria und Johannes, die unter dem Kreuz stehen, worauf noch zurückzukommen sein wird. Nur soviel vorneweg: Der Gekreuzigte bezeichnet sich selbst in direkter Rede als Marias Sohn und rückt damit seine Menschlichkeit in den Fokus. Die Erzählerin fährt daraufhin mit der folgenden ungewöhnlichen Allegorie fort:

daz maint er an sich selben,
daz er daz chorter wâre,
daz er von ir nâme.
diu gotheit was der angel,
den verslant der alt slange.
ime wart dâ gare gelônôt,
dâr worgete der êwige tôt.

(Ava: ›Leben Jesu‹, V. 1664–1670)

Im Kontext dieser Betrugserzählung (zu den Quellen Kienast 1937, Teil II, S. 307f.; Greinemann 1968, S. 104) ist der Teufel als Fisch konzeptualisiert, der vom Wurm, repräsentiert durch Jesu menschliche Natur, angelockt wird. Wenn der Fisch-Teufel nun den Wurm verschlingt, verschluckt er zugleich den Angelhaken, der Jesu Göttlichkeit bezeichnet; und so stirbt der Teufel den ewigen Tod, wohingegen Jesus, als neuer Adam, die Menschheit aus eben demselben errettet.

Mittels expliziter auktorialer Benennungen und Beschreibungen wird die Jesusfigur im ›Leben Jesu‹ somit zentral als wahrer Gott und wahrer Mensch charakterisiert. Zu fragen wäre, ob Avas Jesus hierdurch tatsächlich zu einer widersprüchlichen Figur wird, wie im vorausgegangenen Kapitel

postuliert. Sonja Glauch (2019, S. 23f.) hat im bereits erwähnten Sammelband zu den ›Poetiken des Widerspruchs in vormoderner Erzählliteratur‹ u. a. am Beispiel geistlicher Dichtung Einspruch erhoben und dafür argumentiert, dass besonders in diesem Gattungskontext eher die Paradoxie als der Widerspruch gesucht werde. Eben anhand solcher Aussagen wie Jesus sei zugleich wahrer Gott und wahrer Mensch plädiert Glauch für die analytische Kategorie der Paradoxie, die sie deshalb für angemessener hält, weil sie die Behauptung der Vereinbarkeit unvereinbarer Gegensätze impliziere und der »Absolutheit der Transzendenz Ausdruck« verleihe (Glauch 2019, S. 24).

Jesu Doppelnatur kann man sicherlich als Paradoxie beschreiben. Dennoch halte ich die Kategorie des Widerspruchs für produktiver, wenn es darum geht, die Darstellung transzendenter Figuren in der Biblepik zu analysieren. Jesus wird von der Erzählerin in Avas Werk explizit als Figur des Widerspruchs charakterisiert, indem sie durch direkte Beschreibungen und Benennungen verdeutlicht, dass in seiner Doppelnatur als *deus et homo* logisch-sachlich absolut Unvereinbares zusammenkommt. Durch auktoriale Verfahren der Figurencharakterisierung wird dabei nicht eine irgendwie geartete Behauptung der Vereinbarkeit dieser paradoxen Natur Christi anvisiert, sondern im Gegenteil die inhärente Spannung zwischen den beiden Polen ›wahrer Mensch‹ und ›wahrer Gott‹ dezidiert ausgestellt. Jesus wird in Avas Werk als Figur gezeichnet, die im Widerspruch zu jeglicher Ordnung steht, die mit allem Unvereinbar ist. Hierauf weist die Erzählerin direkt nach dem Bericht von der Geburt ihres Protagonisten hin:

Der dâ lach an dem lufte,
der hât in siner hant alle himeliske chrefte;
den bevie der magde wambe,
der ist noch unbevangan
in himele unde in erde:
daz er gebôt, daz muose werden.
(Ava: ›Leben Jesu‹, V. 139–144)

Einleitend wird das schutzlos der Kälte ausgelieferte Neugeborene spannungsreich mit seiner Machfülle als Himmelsfürst kontrastiert, wobei beide Aspekte in ihrer logisch-sachlichen Unvereinbarkeit nicht vermittelt werden. Es wird somit keine Vereinbarkeitsbehauptung (das gegen Glauch) aufgestellt, sondern beide Aspekte schlicht in harter Fügung nebeneinander gestellt. Die Erzählerin macht in den folgenden Versen auf einen weiteren Widerspruch aufmerksam: Zwar habe Marias Körper das Kind neun Monate umschlossen (*bevie*, V. 141), dennoch sei Jesus im Himmel und auf der Erde *unbevungen* (V. 142). Mhd. *unbevungen* ist ein *hapax legomenon* in der deutschen Literatur des Mittelalters. Das starke Verb *bevâhen*, von dem das Partizip *bevungen* stammt, meint ›umfassen/umfängen/umschließen‹ aber auch ›erfassen‹ (BMZ, Bd. III, Sp. 204). Die Erzählerin macht durch das vertraut klingende und hier dennoch in ungewöhnlicher Form verwendete Verb darauf aufmerksam, dass Jesus weder im Himmel noch auf Erden umfasst und auch nicht erfasst werden kann. Die Übersetzung von Claußnitzer/Sperl 2014 fügt ohne Grundlage im mhd. Ausgangstext ein ›zugleich‹ hinzu (›[...] den vermögen dennoch / Himmel und Erde zugleich nicht aufzunehmen‹, zu V. 142f.), wodurch die Radikalität der Aussage unzutreffend abgeschwächt wird. Vielmehr stellt die Erzählerin heraus, dass Jesu Widersprüchlichkeit eine kategoriale ist: Weder die Kategorien des Dies- noch des Jenseits können ihn erfassen. Die Jesusfigur ist mit allem und jedem unvereinbar, denn qua ihrer göttlichen Natur übersteigt sie alles immanente Sein und qua ihrer menschlichen Natur zudem alles Transzendente.⁸

Die Erzählerin im ›Leben Jesu‹ stellt folglich Jesu Doppelnatur ins Zentrum ihrer Figurendarstellung. Ihr ist es wichtig, zu betonen, dass Jesus nach seiner Auferstehung sowohl seine Göttlichkeit als auch seine Menschennatur weiter behält, beides wieder zusammenkommt (dazu auch Greinemann 1968, S. 110f.):

Dô erstunt er von dem tôde
mit libe unt mit sêle.
die des grabes huoten,
die wurten alsô die tôten,
duo diu sêle unde diu gotheit
widere genam die menscheit.

(Ava: ›Leben Jesu‹, V. 1791–1795)

Das inkommensurable Nebeneinander der logisch-sachlich unvereinbaren Aspekte *deus et homo*, das die Jesusfigur in Avas Werk kennzeichnet, wird im weiteren Handlungsverlauf zur Bedingung der Möglichkeit einer kuriosen Szene, die die Erzählerin in die biblisch basierte Narration einfügt. Als Christus in den Himmel auffährt, erkennen die Engel ihren Herren und Gott nicht wieder:

In den himeliskén chôren
dâ wunderoten sich die engeliskén herren,
wer der wære,
der von Edome chôme:
›sîn lîp ist zebrochen,
sîn gewâte durchstochen,
besprenget mit pluote,
des wunderote unsich nôte.«
Des antwurte in dâre
Crist, unser herre: [...]
›nu vernemet algemeine: [...]«

(Ava: ›Leben Jesu‹, V. 2053–2063)

Grund dafür, dass die Himmelsfürsten ihren obersten Anführer nicht identifizieren können, ist natürlich sein menschlicher, geschundener Leib, mit dem er, ganz Gott und Mensch, in den Himmel auffährt. Da der Himmel jedoch ein Ort ist, an dem man bislang noch nie etwas Menschliches vorgefunden hat, der bisher kategorial von der Immanenz abgetrennt war, fehlt es den Engeln an einer empirischen Grundlage, um den Neuankömmling einzuordnen. Jesu menschliche Natur steht im Widerspruch zu allem, was die Engel kennen. Sie können ihn deshalb ebenso wenig erfassen, mhd. *bevâhen*, wie die Menschen der diesseitigen Welt den Gottessohn. Es ist

eine erstaunliche erzählerische Leistung, dass in Avas ›Leben Jesu‹ die Widersprüchlichkeit der Hauptfigur aus beiden Perspektiven beleuchtet wird: aus der Perspektive der Immanenz u n d der der Transzendenz.

Indem Jesus auch als Mensch und mit seinem gemarterten irdischen Leib in den Himmel auffährt, stiftet er dort radikal Neues. Er öffnet den Himmel für die erlösten und erretteten Seelen, die ihm schon bald nachfolgen werden (vgl. Greinemann 1968, S. 120). Dies führt Jesus in der längeren direkten Rede, die auf die zitierte Textstelle folgt, ebenso aus, wie er anführt, er habe zudem die Engel durch seine Güte *gevestenôte / wider dem tievelîchen valle* (V. 2070f.). Erneut wird die Bedeutung des heilsgeschichtlichen Ereignisses von Christi Himmelfahrt sowohl aus der Perspektive der Bewohner der Immanenz als auch der der Transzendenz betrachtet. Die lange Ich-Rede Christi (V. 2062–2080) wird nicht für eine Selbstcharakterisierung der Figur genutzt, sondern dient ganz der heilsgeschichtlichen Erläuterung des Geschehens. Insgesamt kann man festhalten, dass sich der Protagonist in Avas Werk fast nie über Selbstaussagen direkt charakterisiert. Deshalb ist man auf implizit kommunizierte Informationen über die Jesusfigur im Werk verwiesen. Zunächst gehe ich auf solche ein, die von der auktorialen Erzählinstanz gegeben werden, dann auf solche, die die Figur durch ihr Dialogverhalten selbst von sich gibt.

3. Implizite auktoriale Charakterisierungen

Die Erzählerin greift für die Charakterisierung ihres Protagonisten auf traditionelle Motive der Exegese, Allegorese und Typologie zurück. Was sie von Jesus, von seinem Leben, seinen Reden und Taten berichtet, ist natürlich nicht neu, es basiert auf biblischen und apokryphen Erzählungen. Ava integriert in ihr ›Leben Jesu‹ aber nicht alles, was ihre Prätexte anbieten. Sie wählt vielmehr aus, und diese Auswahl trägt zur Figurengestaltung bei, wie nun gezeigt werden soll.

Ava nutzt für ihr ›Leben Jesu‹ zahlreiche Quellen. Zunächst sind freilich die Berichte der vier Evangelien sowie geläufige apokryphe Werke, mittels derer sie Lücken im Bibeltext füllt, zu nennen, allerdings wohl nicht als direkte Vorlage. Wahrscheinlicher ist, dass die Dichterin ein Brevier oder Lektionar zur Hand hatte, auf Basis dessen sie Perikopen der Sonn- und Festtage des Weihnachts- und Osterkreises zu einer kohärenten Narration zusammengefügt hat (Masser 1969, S. 32–46). Alternativ ist es aber auch durchaus denkbar, dass Avas Erzählung nicht auf direkte schriftliche Quellen zurückgeht, sondern auf memorierte Texte, die sie im Jahreslauf wieder und wieder in Liturgie und Predigt gehört hat (Greinemann 1968, S. 48). Aus Predigten könnte sie zudem ihre beachtliche Kenntnis der zu ihrer Zeit gebräuchlichen theologischen Evangelienkommentare erlangt haben (Kienast 1937, Teil I, S. 28–32). Weiterhin hat sich die Dichterin in ihrer Erzählweise offenbar ebenso von frühen Passions- und Osterspielen (Schröder 1908; de Boor 1967, S. 299–328; Thoran 1995) wie auch von Leben-Jesu-Bildzyklen (Gutfleisch-Ziche 1997, zusammenfassend S. 248f.) anregen lassen.

Erstaunlich ist, dass Ava keine der zu ihrer Zeit bereits vorliegenden Evangelienharmonien als Grundlage verwendet, sondern eine eigenständige einsträngig-kohärente Erzählung vom Leben Jesu generiert, die insbesondere auf chronologische Plausibilität Wert legt (Masser 1969, S. 37–46; Stein 1976, S. 32f.). Die »begabte Erzählerin« (Kienast 1937, Teil I, S. 36) beweist »den Willen und die Fähigkeit zu einer eigenen Auswahl, Komposition und Akzentuierung des Stoffes im Rahmen einer vielfältigen heilsgeschichtlichen Erzähltradition« (Claußnitzer/Sperl 2014, S. XVI); als Resultat legt sie einen »Meilenstein biblischer Rezeption« (Motté 2013, S. 180) vor.

Ava erzählt in ihrem ›Leben Jesu‹ nicht jede in den Evangelien verbürgte Begebenheit nach, sie wählt aus. Leitend für ihre Auswahl sei laut Kienast (1937, Teil I, S. 35) ihr Fokus auf »Gründung und Ausbreitung der Kirche Christi« bzw. laut Greinemann (1968, S. 137) ihr Bestreben, »Zeugnisse für die Göttlichkeit des Erlösers und Messias« zusammenzustellen. Beide Aspekte spielen sicherlich für die Werkanlage eine wichtige Rolle. In Bezug

auf die Figurendarstellung trägt die Szenenauswahl weiterhin implizit zur Charakterisierung von Avas Protagonisten bei.

Als Fundament für die weitere Argumentation gebe ich zunächst einen Überblick über alle Szenen, die Avas bibelepisches Erzählwerk umfasst. Diese Gliederung orientiert sich an der von Gutfleisch-Ziche (1997, S. 212–216), die wiederum die Szeneneinteilung von Greinemann (1968, S. 134f.) aufgreift und leicht modifiziert:

Verkündigung (V. 1–76); Heimsuchung (V. 77–102); Josefs Sorge (V. 103–112); Geburt (V. 113–180); Anbetung der Könige (V. 181–304); Darbringung im Tempel (V. 305–362); Kindermord/Flucht nach Ägypten (V. 363–386); Zwölfjähriger Jesus im Tempel (V. 387–430); Taufe (V. 431–462); Versuchung (V. 463–526); Jüngerberufung (V. 527–616); Hochzeit von Kana (V. 617–642); Verklärung (V. 643–662); Blinde von Jericho (V. 663–706); Christus u. die Samariterin (V. 707–750); Christus u. die Kananäerin (V. 751–790); Messiasbekenntnis des Petrus (V. 791–836); Christus u. die Sünderin (V. 837–922); Wundertaten, summarisch (V. 923–936); Kindersegnung (V. 937–950); Christus bei Maria und Martha (V. 951–980); Heilung des Blindgeborenen (V. 981–1092); Todesbeschluss des Hohen Rates (V. 1093–1120); Salbung in Bethanien (V. 1121–1142); Einzug in Jerusalem (V. 1143–1174); Tempelreinigung (V. 1175–1188); Christus und die Ehebrecherin (V. 1189–1230); Fußwaschung (V. 1231–1252); Letztes Abendmahl (V. 1253–1360); Christus am Ölberg (V. 1361–1400); Gefangennahme (V. 1401–1462); Verleugnung durch Petrus (V. 1463–1516); Verurteilung/Verspottung (V. 1517–1604); Kreuzigung (V. 1605–1692); Beweinung/Grablegung (V. 1693–1730); Höllenfahrt (V. 1731–1790); Auferstehung (V. 1791–1806); Die drei Frauen am Grab (V. 1807–1862); Christus und Maria Magdalena (V. 1863–1926); Petrus u. Johannes am Grab (V. 1927–1944); Erscheinung vor mehreren Jüngern (V. 1945–1968); Ungläubiger Thomas (V. 1969–1992); Sendungsbefehl (V. 1993–2006); Himmelfahrt (V. 2007–2112); Pfingsten (V. 2113–2192); Von den Evangelisten (V. 2193–2268); Die 7 Gaben des Hl. Geistes (V. 2269–2418).

Wenn man die Vita des Heilands nacherzählt, gibt es zahlreiche Szenen, die man nicht weglassen kann, ohne der heiligen Vorlage Gewalt anzutun. Das betrifft vorwiegend Ereignisse der Kindheits- und Passionsgeschichte. Narratologisch ausgedrückt handelt es sich hierbei um Module, die man in

einer Erzählung nicht einfach weglassen oder verrücken kann, ohne die Plot-Architektur zu zerstören (Haferland 2018, S. 117–119; im Gegensatz zu den verschiebbaren, optional einfügbaren Episoden). Als Module könnte man die folgenden Szenen in Avas ›Leben Jesu‹ beschreiben:

Aus der Kindheits Erzählung: Verkündigung (V. 1–76); Heimsuchung (V. 77–102); Geburt (V. 113–180); Anbetung der Könige (V. 181–304); Kindermord/Flucht nach Ägypten (V. 363–386); Taufe (V. 431–462); Versuchung (V. 463–526)

[...]

Aus der Passionsgeschichte: Einzug in Jerusalem (V. 1143–1174); Letztes Abendmahl (V. 1253–1360); Christus am Ölberg (V. 1361–1400); Gefangennahme (V. 1401–1462); Verleugnung durch Petrus (V. 1463–1516); Verurteilung/Verspottung (V. 1517–1604); Kreuzigung (V. 1605–1692); Beweinung/Grablegung (V. 1693–1730); [...] Auferstehung (V. 1791–1806); Die drei Frauen am Grab (V. 1807–1862); Christus und Maria Magdalena (V. 1863–1926); Petrus u. Johannes am Grab (V. 1927–1944); Erscheinung vor mehreren Jüngern (V. 1945–1968); Ungläubiger Thomas (V. 1969–1992);⁹ Sendungsbefehl (V. 1993–2006); Himmelfahrt (V. 2007–2112) [...]

In diesen Werkteilen, also zu Beginn und am Ende ihrer Jesus-Vita, erzählt Ava die Ereignisse etwas ausführlicher nach. Sehr knapp und auf die Handlungswiedergabe konzentriert rekapituliert sie dagegen Jesu öffentliches Wirken. Im Mittelteil ihres Werkes besitzen die Episoden keinen modularen Status; die Dichterin kann sie somit verschieben und innerhalb ihrer auswählen, ohne damit in die Gesamtstruktur der Narration bzw. in den übergreifenden Plot einzugreifen. Ava nutzt diese Möglichkeiten, um ihren Protagonisten in bestimmter Weise zu präsentieren.

Im mittleren Werkteil berichtet die Dichterin lediglich von zwei Heilungswundern (der Blinde von Jericho, V. 663–706; die Heilung des Blindgeborenen, V. 981–1092; zur letzteren Szene Niesner 2005), auf weitere Wundertaten Christi verweist sie in einer kurzen Passage schlicht summarisch (V. 923–936). Ava lässt zudem alles weg, was Jesus als Lehrer oder Prediger charakterisieren würde. Im ›Leben Jesu‹ fehlen seine Lehrreden

und Gleichnisse, sogar die Bergpredigt. Dass führt dazu, dass man charakterisierende Selbstaussagen aus dem Mund des Heilands im Biblepos vergleichlich sucht. Und wenn Jesus einmal über sich selbst spricht, wie gegenüber den ratlosen Engeln, dann geht es nicht um ihn als Person, sondern um seine Position in der Heilsgeschichte (s. o.). Im Mittelteil des Werkes ist man ohnehin ganz auf implizite Informationen zum Protagonisten angewiesen, denn hier hält sich, wie bereits erwähnt, die Stimme der Erzählerin auffallend zurück, auktoriale Charakterisierungen der Jesusfigur, die über variierende Bezeichnungen wie *gotesun* oder *unser hailant* (s. Kap. 2) hinausgehen, fehlen völlig.

Ava legt in ihrem ›Leben Jesu‹ einen Schwerpunkt auf solche Episoden, in denen sich ihr Protagonist durch sein Handeln implizit selbst charakterisiert. Es sind meist Szenen, in denen er mit anderen Figuren interagiert (Claußnitzer/Sperl 2014, S. XI), wobei erstaunlich viele Szenen die Begegnung und den Austausch mit einer Frau bzw. mit Frauen in den Mittelpunkt stellen. Sowohl bei der Erzählung vom zwölfjährigen Jesus im Tempel (V. 387–430) als auch bei der vom erwachsenen Heiland am Beginn seines öffentlichen Wirkens (Hochzeit von Kana, V. 617–642) stellt Ava ein Gespräch mit seiner Mutter ins Zentrum der Szene (ausführlicher dazu im Kap. 4). In zwei aufeinanderfolgenden Episoden trifft Jesus auf Frauen, die ihn als Messias erkennen und verkünden, die Samariterin (V. 707–750) und die Kananäerin (V. 751–790). Diese Episoden kennzeichnen laut Gössmann (1991, S. 199) den »Höhepunkt der öffentlichen Wirksamkeit Jesu«. Wenig später berichtet Ava davon, wie die Sünderin, gemeint ist Maria Magdalena, die Füße des Heilands mit ihren Tränen benetzt (V. 837–922). Dann kehrt Jesus zweimal bei Maria und Martha in Bethanien ein (V. 951–980 u. V. 1121–1142: Salbung), vor seiner Passion rettet er die Ehebrecherin vor grausamer Strafe (V. 1189–1230), sein Tod wird von Maria Magdalena und Maria beweint (V. 1693–1730) und nach seiner Auferstehung zeigt er sich zuerst den drei Frauen am Grab (Maria Magdalena; Maria, Mutter

des Jacobus; Salome, V. 1807–1862), dann noch einmal Maria Magdalena alleine (V. 1863–1926).

Blickt man nur auf die kurze Erzählung von Jesu öffentlichem Wirken vor der Passion, dann sind allein hier sechs Erzähleinheiten Frauen, besonders Hilfe suchenden Frauen gewidmet (Motté 2013, S. 176), insgesamt sind es elf Episoden, die den Protagonisten in Interaktion mit Frauen zeigen. Durch die Szenenauswahl wird Jesus als jemand gezeichnet, der sein Leben unter Frauen verbracht hat. Frauen nehmen in Avas ›Leben Jesu‹ eine ebenso wichtige Stellung ein wie seine männlichen Jünger.

Ob die Frauenfiguren in Avas Werk nun besonders ›weiblich‹ bzw. anders als ihre männlichen Figuren dargestellt werden, stellt eine offene Diskussion in der Forschung dar. Keinen qualitativen Unterschied in der Figurenzeichnung sehen Motté (2013, S. 178f.) und Gutfleisch-Ziche (1997, S. 144); Gössmann (1991, S. 199) verweist dagegen darauf, dass die Frauen im ›Leben Jesu‹ erzählerisch und heilsgeschichtlich aufgewertet würden, und Sperl/Claußnitzer (2014, S. XII) stellen heraus, dass Ava ihre Frauenfiguren im Vergleich zur biblischen Vorlage positiver darstellt.¹⁰ Ich tendiere vorsichtig dazu, mich letzterer Partei anzuschließen. Immerhin ist es auffällig, dass es bei Ava zuerst Frauen sind, die Jesus als Messias bezeugen, erst danach tut es auch Petrus. Dass sich der Auferstandene zuerst Frauen, dann erst seinen Jüngern zeigt, ist natürlich durch den biblischen Prätext bedingt. Jedoch hätte Ava nicht beide Szenen, also die mit den drei Frauen am Grab (Lc 24,1–11; Mc 16,1–7) und die mit Maria Magdalena (Io 20,11–18), nacherzählen müssen. Dass sie beide Episoden ausführlich und dramatisch gestaltet inseriert, die folgenden Jüngerbegegnungen aber recht kurz und mit Fokus auf Jesu Abschiedsreden abhandelt, halte ich durchaus für signifikant.

Avas Jesus wird implizit auktorial durch sein Reden und Handeln in Interaktion mit anderen Figuren charakterisiert. Insbesondere in Episoden, die die Dichterin auch hätte weglassen können, trifft er auf Frauenfiguren. Da Figurenkonstellationen bekanntlich zur literarischen Zeichnung des Protagonisten entscheidend beitragen (Eder 2016, S. 47–49), entsteht in Avas

Werk folgendes Bild vom Heiland: Als Gott und Mensch zugleich ist er weder mit irdischen noch mit himmlischen Kategorien fassbar und bleibt doch als gütiger Lichtbringer für Hilfesuchende, besonders für Frauen in Not, ansprechbar.

Zwei Frauen stehen in Avas Werk besonders im Fokus: Maria und Maria Magdalena. Auf die Mutter-Sohn-Interaktion werde ich im nächsten Abschnitt eingehen. Schon Gustav Ehrismann (1922, S. 118) war aufgefallen, wie oft Ava Jesus auf die Sünderin Maria Magdalena treffen lässt, was er damit erklärt, dass sie für die Dichterin und ihr (weibliches) Publikum eine Identifikationsfigur darstelle. Tatsächlich erzählt Ava das Gastmahl Simeons und ihr erstes Aufeinandertreffen auffallend ausführlich nach, bei der Kreuzabnahme wird ihr Leid noch vor dem der Gottesmutter in den sogenannten ›Owi-Strophen‹ (V. 1693–1722) reflektiert, Maria Magdalena ist unter den drei Frauen am Grab und sie trifft den Auferstandenen kurz darauf noch einmal allein in der Hortulus-Szene. Jesus wird in Interaktion mit ihr und den anderen Frauenfiguren somit als Freund der Frauen und Trost der Sünderinnen charakterisiert. Hier zeichnet sich tatsächlich eine weibliche Perspektive auf die Figur des Heilands in Avas ›Leben Jesu‹ ab.

4. Implizite figurale Charakterisierungen

Wenn Jesus auf andere Figuren trifft, dann interagiert er mit diesen fast immer in Form des Dialogs.^[1] Figuren charakterisieren sich in Dialogen nicht nur explizit durch direkte Selbstaussagen, sondern auch implizit mittels ihrer Figurenreden (Schuhmann 2008, S. 43–74; Karin 2019, S. 11–44, bes. S. 39–44). Aussagekräftig ist z. B., wie sie sich sprachlich verhalten, also die Art und Weise ihres Sprechens und ihres sprachlichen Interagierens: Gehen sie auf die vorausgehende Äußerung ein? Tendieren sie in ihren Reden zum Monologisieren? Oder passen sie ihre Redeweise an die ihres Dialogpartners an? (Pfister 2001, S. 179) Charakterisierend kann darüber hinaus auch die Form der Äußerungen (Wortschatz, Syntax, argumentative

Reihung etc.) sowie die Verwendung bestimmter Sprechakte sein (Schuhmann 2008, S. 49–53). Ein wenig beachteter Sprechakt, der zur »Profilierung von Figuren« (Klein 2019, S. 260) dienen kann, ist der des Einspruchs. Avas Jesus, so soll hier abschließend gezeigt werden, ist nicht nur eine Figur des Widerspruchs, sondern auch eine des Einspruchs.

Ava fügt in ihrem ›Leben Jesu‹ zuweilen Dialoge hinzu, die die Bibel nicht kennt, wie das Gespräch zwischen den Engeln und den in den Himmel auffahrenden Christus. Weiterhin führt sie biblisch vorgeprägte Dialoge vielfach breiter aus, so schon beim ersten Gespräch zwischen Maria und dem zwölfjährigen Jesus. Bei Ava wird die Szene in signifikant anderer Weise als im Lukasevangelium (2,41–52) eingeleitet. Während die Perikope von der jährlichen Jerusalem-Reise der Eltern mit ihrem Kind berichtet, macht die Erzählerin daraus eine einmalige Mutter-Sohn-Aktion: *dô vuor diu mait, daz ist wâr, / zeiner tult hin ze Jerusalem; / si bat daz chint mit ir gên* (V. 388–390). Im weiteren Erzählverlauf, wird zwar klar, dass sie nicht ganz alleine nach Jerusalem gereist sind und die rekurrent verwendete dritte Person Plural (*si*, V. 395, 397, 399–404) auch Josef miteinschließt – als das Kind im Tempel wiedergefunden ist, fokussiert die Erzählung dann aber wieder nur noch die Interaktion zwischen Kind und Mutter:

sîn gebærde diu was gotlich,
sîn vrage diu was wîslich.
dô si ir liebez chint ersach,
vil erchômehlichen si dô sprach:
»sage, liebez chint, mir,
waz hâst du begangen an mir?
dîn vater und ich
drî tage habe wir gesuochet dich!
wie sule wir daz verstên,
daz du mit uns niht woltest gên?«
sîn antwurte diu was gotlich:
»war umbe suochestu mich?
Ich sol billîche phlegen,
swaz mir mîn vater hât gegeben.«

dô jach er offenbâre
an den himeliscen vater ze wâre.
zwelf jâr was er alt,
dô offente sich sîn gewalt.

(Ava: ›Leben Jesu‹, V. 405–422)

Den Dialog einleitend lässt die Erzählerin die gesamte lukanische Rahmenbeschreibung (Jesus mit den staunenden Lehrern im Tempel diskutierend) weg, wodurch der Eindruck entsteht, als träfen Jesus und Maria im verwaisten Tempel aufeinander; es ist eine intime Szene zwischen Mutter und Kind. Dabei streicht die Erzählerin schon zu Beginn deutlich heraus, dass Jesu Verhalten so gar nicht dem eines Kindes entspricht. Den Redewechsel deutet die auktoriale Stimme entsprechend als erste Selbstoffenbarung seiner Göttlichkeit; eine Selbstoffenbarung, die bei Ava ganz auf seine Mutter hin ausgerichtet ist. Auch in dieser Szene wird Jesus durch explizite auktoriale Charakterisierungen in seiner Doppelrolle als Gott und Mensch inszeniert, und erneut wird dieser Widerspruch nicht harmonisiert, sondern ausgestellt: Maria spricht ihr *liebez chint* an (V. 409), ihr antwortet der höchste Gott (V. 396, 415).

Im Dialog fügt Ava den von Lukas übernommenen Aussagen Marias (*fili quid fecisti nobis sic ecce pater tuus et ego dolentes quaerebamus te*, ›Kind, warum hast du uns das angetan? Siehe, dein Vater und ich haben dich mit Schmerzen gesucht.‹, Lc 2,48) eine Frage nach dem Grund seines Zurückbleibend hinzu (*wie sule wir daz verstên, / daz du mit uns niht woltest gên?* V. 413f.). Jesus antwortet auf diese Frage mit einer Gegenfrage, die dem lukanischen Prätext entnommen, aber erneut allein auf Maria fokussiert ist (bei Lukas 2,49 heißt es *quid est quod me quaerebatis*, ›Warum habt ihr mich gesucht?‹, bei Ava *war umbe suocestu mich?*, V. 416). Statt zu erklären, widerspricht er seiner Mutter, indem er den eigentlich völlig natürlichen Reflex der Mutter, das verlorene Kind zu suchen, in seiner Logik in Zweifel zieht. Indem er in der weiteren Replik, auf das ihm vom Vater Gegebene eingeht,¹² wird seine Beziehung zu seiner Mutter, von der er seine Menschennatur hat, mit seiner Beziehung zum Vater, die seine Gött-

lichkeit verbürgt, konfrontiert. In der ersten direkten Rede widerspricht Jesus sogleich derjenigen Person, die ihm am nächsten steht und die sich in liebender Sorge an ihn wendet. Jesus wird im weiteren Handlungsverlauf noch häufiger widersprechen. Gegenüber dem Teufel nimmt dieser Widerspruch scharfe Züge an, gegenüber den Frauenfiguren, besonders seiner Mutter, dagegen sanft korrigierende.

Der zweite Mutter-Sohn-Dialog findet während der Hochzeit zu Kana statt. In der Gestaltung der Szene fällt auf, dass Ava die dialogische Interaktion zwischen Maria und Jesus ins Zentrum stellt und breiter ausfaltet, wohingegen sie die narrativen Teile der Perikope Io 2,1–11 äußerst knapp abhandelt und alle weiteren direkten Reden tilgt:

Über ein jâr nâch sîner toufe
dâ wart er ze einer brüt loufe
geladen unde die junger sîn:
di hêten lutzelen wîn.
dô sprach diu guote,
des hailandes muoter:
»vil lieber sun mîn,
hie ist verzert der wîn
ze dirre wirtscefte;
nu erzaige dîn gotlîch chrefte!«
dô sprach der wandels vrîe
zuo Sande Marien:
»wîp, hôre her zuo mir,
waz gehôrt daz zuo mir oder zuo dir?
hernâch chumet diu zît –
wildu merchen, guot wîp! –
daz ich vil wol erzaige dir,
waz ich hân von dir.«
dô hiez si di dienstman
ir sune wesen undertân.
dâ stunden sehs chrüge stainîn,
di fulten si algemaine,
si guzzen dar in wazzer:

gotes gewalt vestete er,
wan ez wart der beste wîn,
der dehainer mohte sîn.

(Ava: ›Leben Jesu‹, V. 617–642)

Die Szene ist somit ganz um den Dialog zwischen Mutter und Sohn zentriert. Aus Marias schlichten Feststellung im Johannesevangelium *vinum non habent* (›Sie haben keinen Wein mehr‹, Io 2,3) entwirft Ava eine ausführlichere Figurenrede Marias, die mit einer Anrede anhebt, eine Tatsache feststellt (fehlender Wein) und daraus eine Bitte ableitet: *nu erzaige dîn gotlîch chrefte!* (V. 626). Maria fordert ihren Sohn also direkt auf, ein Zeichen seiner Göttlichkeit zu geben. Immerhin weiß sie, spätestens seit den Ereignissen im Jerusalemer Tempel, dass ihr Sohn über überirdische Kräfte verfügt.

Jesus antwortet seiner Mutter, indem er ihr erneut widerspricht: Auch er hebt mit einer Adressierung an, die jedoch nicht ihre verwandtschaftliche Beziehung (Maria hatte Jesus als *vil lieber sun mîn* angedet, V. 623), sondern die Menschlichkeit Marias hervorhebt (*wîp*, V. 629). Jesu Replik bewegt sich somit auf einer allgemeineren Ebene; was er nun zu sagen hat, hat heilsgeschichtliche Relevanz. Sein Einspruch ist wie schon im vorausgegangenem Gespräch im Modus der Frage formuliert: *waz gehôrt daz zuo mir oder zuo dir?* (V. 629f.). Damit übersetzt Ava ganz wörtlich den ersten, schwer verständlichen Teil des Vulgataverses (*quid mihi et tibi est, mulier? nondum venit hora mea* (Io 2,4). Aus Jesu Feststellung, seine Stunde sei noch nicht gekommen, macht sie eine Vorausdeutung auf die Zukunft: *hernâch chumet diu zît – / wildu merchen, guot wîp! – / daz ich vil wol erzaige dir, / waz ich hân von dir* (V. 631–634). Diese kryptische Aussage geht auf theologische Kommentare zurück, die die Bibelstelle auf Jesu Doppelnatur als Mensch und Gott hin auslegen und sie auf seine Worte am Kreuz beziehen (Greinemann 1968, S. 72–74; Kienast 1937, Teil II, S. 298). Und so wird auch im ›Leben Jesu‹ der Einspruch des Protagonisten gegen das

Ansinnen seiner Mutter erst recht verständlich, wenn man von der Kreuzigungsszene auf ihn zurückblickt.

Am Kreuz hängend wendet sich Jesus direkt an Maria mit den Worten: »*sich, wîp, dize ist dîn sun!*« (V. 1663). Erneut spricht er sie mit *wîp* an. Der Inhalt seiner Worte erscheint auf den ersten Blick banal; natürlich ist er der Sohn Marias. Der Vers ist aber einerseits eine signifikante Abwandlung der biblischen Referenzstelle, wo Jesus die Worte *mulier ecce filius tuus* (›Frau, siehe, dein Sohn!‹, Io 19,26) an Johannes adressiert und derart Maria und Johannes einander verwandtschaftlich zuordnet. Bei Ava wendet sich Jesus mit dieser Aussage an seine Mutter (Kienast 1937, Teil II, S. 307f.); und er enthüllt ihr damit heilsgeschichtlich Entscheidendes: Durch sie, genauer: durch ihre Menschennatur, hat er seine Menschlichkeit erhalten, und eben diese ermöglicht es nun, dass er, obwohl er als Gott über alle Macht verfügt, am Kreuz stellvertretend für die Menschheit leiden und sterben kann. Die Bedeutung seiner von Maria geerbten Menschennatur ist folglich erst aus der Perspektive seines Kreuzestodes wirklich zu verstehen; eben hierauf verweist Jesu Widerrede in der Szene ›Hochzeit zu Kana‹.

Im zweiten Mutter-Sohn-Gespräch widerspricht Jesus Maria, ohne jedoch ihr Ansinnen (›Erweise Deine göttliche Kraft!‹) damit abzuschmettern. Denn trotz seines Einspruchs wird er in der Folge ja tatsächlich Wasser in Wein verwandeln und sein erstes öffentliches Wunder wirken. Diese Art des Widerspruchs ist ganz typisch für Avas Jesusfigur: Sie erhebt Einspruch, ohne der Position bzw. der Aussage seines Gegenübers dadurch die Berechtigung abzuspochen. Entsprechend sind die Gespräche, die Jesus führt auch fast nie als Konfliktdialoge zu klassifizieren (eine Ausnahme stellen natürlich die Redewechsel mit dem Teufel dar, V. 463–526). Im dialogischen Austausch eröffnet Jesus seinen Gesprächspartnern, und damit den Rezipierenden vielmehr neue Perspektiven: Maria lernt im ersten Gespräch mit ihrem Sohn seine göttliche Kraft und sein himmlisches Wissen kennen, im zweiten Dialog basiert sie ihre Bitte auf diesen Erkenntnissen. Jesus gibt ihr aber zu verstehen, dass ihm seine göttliche Macht nicht für einfache

Wunder verliehen wurde; vielmehr wird es sein menschlicher Leib sein, der das entscheidende Wunder bewirkt: die Vergebung der Sünden durch den Kreuzestod. Letzteres kann Maria erst erkennen, als sie die Situation erlebt. Jesus führt seine Mutter und damit auch die Lesenden durch einen Erkenntnisprozess: Sie lernt bzw. sie lernen seine Worte und Taten im Kontext der übergreifenden Heilsgeschichte zu verstehen – so sie gut Acht geben (deshalb die wiederkehrenden Aufforderungen, gut zuzuhören: *wîp, hôre her zuo mir*, V. 629; *wildu merchen, guot wîp!*, V. 632).

Mittels seiner Reden charakterisiert sich somit der Protagonist in Avas ›Leben Jesu‹ implizit selbst als eine Figur der Widerrede bzw. des Einspruchs. Zugleich stellt sein Dialogverhalten die Alterität dieser Figur deutlich heraus: Jesu Sprechen passt nicht in gängige Kategorien; er widerspricht ohne zu widersprechen und er eröffnet neue Perspektiven (den anderen Figuren und den Rezipierenden), indem er Einspruch gegen scheinbar Selbstverständliches erhebt.

6. Biblepische Figuren und mentale Modelle. Fazit und Ausblick

»Gottesfiguren stehen in einer Spannung zwischen Anthropomorphismus und Unvorstellbarkeit.« (Eder 2016, S. 30) Biblepische Erzählungen, insbesondere solche über das Leben Jesu, müssen deshalb eine Gratwanderung vollführen: Weder dürfen sie ihren Protagonisten allzu menschlich darstellen noch ihn ganz ins Abstrakt-Unvorstellbare entrücken. Ersteres stellt deshalb eine narrativ nicht leicht zu bewältigende Herausforderung dar, weil Rezipierende, das hat die kognitive Erzählforschung herausgearbeitet, Figuren über ein mentales Modell wahrnehmen, das analog zu Menschen der realen Lebenswelt gebildet wird (Jannidis 2004, S. 197; vgl. auch Martínez 2011). Dieser sogenannte ›Basistyp‹ umfasse auf der einen Seite ein Inneres mit mentalen Zuständen, Wünschen, Überzeugungen, Intentionen, Handlungsmotivationen und Emotionen, auf der anderen Seite ein Äußeres mit Körperlichkeit und einer Position im Raum (Jannidis 2004,

S. 185–195 u. 251). Es ist somit quasi ›natürlich‹, dass Rezipierende literarischen Figuren sogleich Eigenschaften ›echter‹ Menschen wie Gefühle, Intentionen, Überzeugungen etc. zuweisen, wodurch es freilich auch zu Fehlcharakterisierungen kommen kann. In Bezug auf mittelalterliche Literatur etwa, wenn Figuren vorschnell psychologisch ausgeleuchtet werden, ohne erzählfunktionale und darstellerische Aspekte sowie historisch variable Vorstellungen vom Menschen mitzuberücksichtigen (Schulz 2015, S. 8–19).

In bibelepischen Werken kann dieses sich automatisch einstellende Schlussverfahren dazu führen, dass Rezipierende Gottesfiguren wie bloße Menschen wahrnehmen und ihnen rein menschliche Intentionen und Gefühle zuweisen. Geistliche Dichtungen erzählen immer auch gegen einen solchen problematischen Anthropomorphismus an, wie ich in einem Aufsatz zu Trinitätsdialogen herausgestellt habe (Becker 2020). Es ist äußerst produktiv danach zu fragen, auf welche Textstrategien und narrative Verfahren bibelepische Erzählungen setzen, um allzu anthropomorphe mentale Konzepte in Bezug auf die göttlichen Figuren abzuwehren bzw. solche sogleich zu verunsichern. Denn die verschiedenen volkssprachigen Biblepen finden ganz verschiedene Antworten auf diese ihnen inhärente narrative Herausforderung, so auch das ›Leben Jesu‹ der ersten deutschen Dichterin.

Avas Jesus trägt durchaus menschliche Züge und kann somit wie eine ›normale‹ Figur analysiert und charakterisiert werden: Er ist, insbesondere durch Szenenauswahl und Figurenkonstellation, gezeichnet als liebevoller, erbarmender Freund der Sünderinnen. Ein solcher erster Zugriff ist legitim, wenn man ergänzend dazu darauf achtet, wie die Narration versucht, allzu menschenanaloge mentale Vorstellungen, die sich bei den Rezipierenden einstellen könnten, sogleich zu verunsichern, abzuweisen oder aufzuheben. Avas Erzählerin macht zunächst darauf aufmerksam, dass es sich bei Jesus keineswegs um einen ›normalen Menschen‹ handelt, indem sie sich mit direkten auktorialen Charakterisierungen auffallend zurückhält: Wer und was Gott ist, kann nicht direkt gefasst und ausgesagt werden. Wenn dann doch direkte Aussagen über den Protagonisten von der Erzähl-

instanz getätigt werden, dann betonen diese stets Jesu Doppelnatur als wahrer Mensch und wahrer Gott. In diese Richtung verweisen ebenso, wie gezeigt, die impliziten auktorialen und figuralen Charakterisierungen im ›Leben Jesu‹. Die Erzählung stellt dabei stets die Inkompatibilität dieser beiden Wesenszüge Christi heraus. Avas Jesus ist zentral als Figur des Widerspruchs gezeichnet sowohl im Sinne logisch-sachlicher Unvereinbarkeit als auch im Sinne kommunikativen Einspruchs. Christi Wesen kann, darauf macht die Erzählung aufmerksam, weder mit irdischen noch mit himmlischen Kategorien erfasst werden, seine Unfassbarkeit lässt Menschen wie Engel gleichermaßen ratlos zurück. Avas Dichtung stellt Jesu Handeln in der Welt den Rezipierenden zudem als vorrangig durch dialogische Interaktion geprägt vor Augen. Dabei ist der zentrale Akt seines Sprechens der des Widerspruchs bzw. Einspruchs. Seine Einsprüche richten sich gegen Aussagen und Handlungen anderer Figuren, gegen scheinbar Selbstverständliches sowie gegen die absolut gesetzte Logik der diesseitigen Welt. Indem Ava in ihrer Narration die Widersprüchlichkeit Jesu in verschiedenen Hinsichten ausleuchtet, markiert sie eindrücklich die radikale Alterität dieser Figur: Ihr Jesus ist ansprechbarer Mensch und unverfügbarer Gott zugleich.

Anmerkungen

- 1 Ich zitiere die Ausgabe von Claußnitzer/Sperl 2014, wobei diese stets anhand der Ausgaben von Maurer 1966 und Schacks 1986 geprüft wurde.
- 2 Die Forschungsdiskussion über die Gliederung und Einheit des Werkes soll hier nicht wieder aufgenommen, nur angemerkt werden, dass die einzelnen Dichtungen eine plausible heilsgeschichtliche Gesamtperspektive entwerfen, was eher für ein übergreifendes Erzählkonzept spricht, als für eine eher zufällige Aneinanderreihung von Einzeltexten. Dem widerspricht m. E. auch nicht, dass die beiden ersten Texte narrativer, die späteren dann stärker paränetisch-didaktischer Natur sind (so auch die ältere Diskussion kritisch rekapitulierend Greinemann

1968, S. 2–8 u. 191; Gutfleisch-Ziche 1997, S. 139–141; Bjørnskau 2000, S. 216f.; Claußnitzer/Sperl 2014, S. X–XII).

- 3 Auf Basis der Biographik hat sich Kohnen 2022 mit Johannes dem Täufer beschäftigt, und in diesem Themenheft diskutiert Katharina Philipowski die Frage, ob bibelepische Figuren transtextuell sind. Auf meinen Versuch, Trinitätsdialoge in bibelepischen Erzählungen mittels Anregungen der kognitiven Narratologie zu analysieren (Becker 2020), werde ich abschließend kurz eingehen.
- 4 Als Protagonist bezeichne ich mit Eder (2016, S. 48) »Figuren, die das zentrale Ziel des Plots verfolgen und die wesentlichen Handlungsentwicklungen auslösen. Oft, aber nicht immer bilden sie auch das moralische und perspektivische Zentrum (>Held<, >Identifikationsfigur<).«
- 5 Meine Terminologie orientiert sich an der Pfisters (2001, S. 251), der »vier Klassen von Techniken der Figurencharakterisierung [benennt]: explizit-figurale, implizit-figurale, explizit-auktoriale und implizit-auktoriale«.
- 6 Nach diesem Vers, mit dem die Szene von Jesu Versuchung endet, setzt die Erzählerin durch eine kurze prologartige Passage eine Zäsur im Text (*Nu gebe uns got die sinne, / daz wir fur bringen / von unserem herren Christe, / wie er nâch der toufe stifte / ein ander christenheit, / di wuohs sît unde ist nu brait*, V. 527–532). Der Erzählfokus schwenkt damit von der Ankunft des Heilands in der Welt über zur Gründung der christlichen Gemeinschaft, die mit den ersten Jüngerberufungen beginnt. In Avas >Leben Jesu< ist die biographische Perspektive auf den Protagonisten stets mit der heilsgeschichtlichen, die insbesondere die Gründung der Kirche (Kienast 1937, Teil I, S. 35) betrifft, eng verbunden.
- 7 Greinemann (1968, S. 132f.) konstatiert, dass Ava Jesus viel öfter als *herr[e]* bezeichnet, als die Evangelien von ihm als *dominus* sprechen. Sie zählt 38 Belegstellen im >Leben Jesu<, was sich mit meinem Befund deckt. Man kann quasi keine Textpassage lesen, ohne auf den Titel *herr[e]* für den Protagonisten zu stoßen (exemplarisch V. 701, 751, 761, 808).
- 8 Greinemann (1968, S. 58) meint hinter der hier formulierten Antithese eine liturgisch an Marienfesten häufiger verwendete Formulierung zu erkennen, was aber nicht ganz einleuchtet.
- 9 Die Szenen mit dem auferstandenen Jesus sind hier zwar alle aufgeführt, man könnte im Einzelnen aber sicherlich über ihren Modulstatus diskutieren. Schließlich man kann einige von ihnen weglassen, solange andere nacherzählt werden und somit klar herausgestellt wird, dass sich der Auferstandene in der Welt (seinen Jüngern und anderen) gezeigt hat. Insofern ist es signifikant, dass Ava

sowohl von den drei Frauen am Grab als auch von der Begegnung zwischen Christus und Maria Magdalena erzählt, wie im Weiteren argumentiert wird.

- 10 So kürzt Ava in ihrer Nacherzählung der Szene am Jakobsbrunnen (Io 4,5–42) das komplizierte Lehrgespräch radikal und deutet nur flüchtig an, dass die Samariterin eine Sünderin (Ehebrecherin) ist. Denn es geht ihr weder um Christi Lehre noch um die Sünden der Frau; Ava fokussiert ganz die öffentliche Verkündigung der Messianität Jesu.
- 11 Dialogisch geprägt sind die folgenden Szenen in Avas ›Leben Jesu‹: Heimsuchung (77–102); Anbetung der Könige (181–304); Zwölfjähriger Jesus im Tempel (387–430); Versuchung (463–526); Hochzeit von Kana (617–642); Blinde von Jericho (663–706); Christus u. die Samariterin (707–750); Christus u. die Kananäerin (751–790); Messiasbekenntnis des Petrus (791–836); Christus u. die Sünderin (837–922); Christus bei Maria und Martha (951–980); Heilung des Blindgeborenen (981–1092); Salbung in Bethanien (1121–1142); Christus und die Ehebrecherin (1189–1230); Fußwaschung (1231–1252); Letztes Abendmahl (1253–1360); Gefangennahme (1401–1462); Verleugnung durch Petrus (1463–1516); Kreuzigung (1605–1692); Höllenfahrt (1731–1790); Die drei Frauen am Grab (1807–1862); Christus und Maria Magdalena (1863–1926); Erscheinung vor mehreren Jüngern (1945–1968); Ungläubiger Thomas (1969–1992); Himmelfahrt (2007–2112).
- 12 Wieder wandelt Ava den Lukastextes ab, wo es heißt *nesciebatis quia in his quae Patris mei sunt oportet me esse* (›Wusstet ihr nicht, dass ich in dem sein muss, was meinem Vater gehört?‹, Lc 2,49).

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Die Dichtungen der Frau Ava, hrsg. von Friedrich Maurer, Tübingen 1966 (ATB 66).
Die Dichtungen der Frau Ava, hrsg. von Kurt Schacks, Graz 1986 (Wiener Neudrucke 8).

Ava: Geistliche Dichtungen, hrsg. von Maike Claußnitzer/Kassandra Sperl, Stuttgart 2014 (Relectiones 3).

Biblia Sacra. Iuxta vulgatam versionem, recensuit et brevi apparatu critico instruxit Robertus Weber, editionem quintam emendatam retractatam praeparavit Roger Gryson, Stuttgart 2007.

Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Gesamtausgabe, Lizenzausgabe, vollständig durchgesehene und überarbeitete Ausgabe, Stuttgart 2016.

Sekundärliteratur

- Becker, Anja: Eine (widersprüchliche) Figur? Die Trinität im Gespräch mit sich selbst im ›Anegenge‹ und in der ›Erlösung‹, in: Lienert, Elisabeth (Hrsg.): Widersprüchliche Figuren in vormoderner Erzählliteratur, Oldenburg 2020 (BmE Themenheft 6), S. 205–243 ([online](#)).
- Bjørnskau, Kjell: Frau Ava – die erste Dichterin der deutschen Sprache, in: Schöndorf, Kurt Erich [u. a.] (Hrsg.): Aus dem Schatten treten. Aspekte weiblichen Schreibens zwischen Mittelalter und Romantik, Frankfurt a. M. 2000 (Osloer Beiträge zur Germanistik 28), S. 213–231.
- de Boor, Helmut: Die Textgeschichte der lateinischen Osterfeiern, Tübingen 1967 (Hermaea NF 22).
- Dronke, Peter: Women Writers of the Middle Ages. A Critical Study of Texts from Perpetua († 203) to Marguerite Porete († 1310), Cambridge [u. a.] 1984.
- Eder, Jens: Gottesdarstellung und Figurenanalyse. Methodologische Überlegungen aus medienwissenschaftlicher Perspektive, in: Eisen/Müllner 2016, S. 27–54.
- Ehrismann, Gustav: Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters. 2. Teil: Die mittelhochdeutsche Literatur. I. Blütezeit, München 1922.
- Eisen, Ute E.: Die Poetik der Apostelgeschichte. Eine narratologische Studie, Göttingen 2006 (Studien zur Umwelt des Neuen Testaments 58).
- Eisen, Ute E./Müllner, Ilse (Hrsg.): Gott als Figur. Narratologische Analysen biblischer Texte und ihrer Rezeption, Freiburg [u. a.] 2016 (Herders biblische Studien 82).
- Glauch, Sonja: Keine Poetik des Widerspruchs – aber Poetiken des Paradoxen und fehlende Aufmerksamkeit gegenüber logischer Inkohärenz, in: Lienert 2019, S. 21–42.
- Gössmann, Elisabeth: Die Selbstverfremdung weiblichen Schreibens im Mittelalter. Bescheidenheitstopik und Erwählungsbewußtsein. Hrotsvith von Gandersheim, Frau Ava, Hildegard von Bingen, in: Iwasaki, Eijiro (Hrsg.): Begegnung mit dem ›Fremden‹. Grenzen – Traditionen – Vergleiche, München 1991, S. 193–200.
- Greinemann, Eoliba: Die Gedichte der Frau Ava. Untersuchung zur Quellenfrage, Diss. Freiburg. i. Br. 1968.
- Gutfleisch-Ziche, Barbara: Volkssprachliches und biblisches Erzählen biblischer Stoffe. Die illustrierten Handschriften der ›Altdeutschen Genesis‹ und des ›Leben Jesu‹ der Frau Ava, Frankfurt a. M. [u. a.] 1997 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur 1596).
- Haferland, Harald: Konzeptuell überschriebene Module im volkssprachlichen Erzählen des Mittelalters und ihre Auflösung, in: BmE 1 (2018), S. 109–193 ([online](#)).
- Jannidis, Fotis: Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie, Berlin/New York 2004.

- Karin, Anna: Männliche Hauptfiguren im ›Tristan‹ Gottfrieds von Straßburg. Charakterisierung, Konstellation und Rede, Berlin/Boston 2019.
- Kienast, Richard: Ava Studien I u. II, in: ZfdA 74 (1937), S. 1–36 u. 277–308.
- Kienast, Richard: Ava Studien III, in: ZfdA 77 (1940), S. 85–104.
- Klein, Dorothea: Stichische Rede als elementare Form einer »Poetik des Widerspruchs«, in: Lienert 2019, S. 237–263.
- Koch, Elke: Fideales Erzählen, in: Poetica 51 (2020), S. 85–118.
- Kohnen, Rabea: Lebensgeschichte / Heilsgeschichte. Erzählen von Figuren der Bibel am Beispiel Johannes des Täufers, in: Bowden, Sarah [u. a.] (Hrsg.): Geschichte erzählen. Strategien der Narrativierung von Vergangenheit in der deutschen Literatur des Mittelalters, Tübingen 2020, S. 153–166.
- Lienert, Elisabeth (Hrsg.): Poetiken des Widerspruchs in vormoderner Erzählliteratur, Wiesbaden 2019a (Contradiction Studies).
- Lienert, Elisabeth: Einleitung, in: Dies. 2019b, S. 1–19.
- Malbon, Elizabeth Struthers (Hrsg.): Characterization in biblical literature, Atlanta 1993.
- Martínez, Matías: Art. Figur, in: Ders. (Hrsg.): Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte, Stuttgart/Weimar 2011, S. 145–150.
- Masser, Achim: Bibel, Apokryphen und Legenden. Geburt und Kindheit Jesu in der religiösen Epik des deutschen Mittelalters, Berlin 1969.
- Mittelhochdeutsches Wörterbuch von Benecke, Müller, Zarncke, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23 ([online](#)).
- Motté, Magda: Bibel und Poesie. Bibelepik einer Frau (Ava) – Bibelepik über eine Frau (Judith), in: Fischer, Irmtraut (Hrsg.): Frauen und Bibel im Mittelalter. Rezeption und Interpretation, Stuttgart 2013, S. 169–184.
- Niesner, Manuela: Deutung durch Erzählung. Zur Heilung des Blindgeborenen in Avas ›Leben Jesu‹, in: Löser, Freimut/Päsler, Ralf G. (Hrsg.): Vom vielfachen Schriftsinn im Mittelalter. Festschrift für Dietrich Schmidtke, Hamburg 2005, S. 343–364.
- Papp, Edgar: Art. Ava, in: ²VL, Bd. 1 (1978), Sp. 560–565.
- Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. 11. Auflage, München 2001.
- Philipowski, Katharina: Figur – Mittelalter / Character – Middle Age, in: von Contzen, Eva/Tilg, Stefan (Hrsg.): Handbuch Historische Narratologie, Stuttgart 2019, S. 116–128.
- Philipowski, Katharina: Können bibelepische Figuren transtextuell sein?, in: Becker, Anja/Hausmann, Albrecht (Hrsg.): Bibelepik. Mediävistische Perspektiven auf eine europäische Erzähltradition, Oldenburg 2023 (BmE Themenheft 15) ([online](#)).

- Prica, Aleksandra: Frau Ava: ›Johannes‹ und ›Leben Jesu‹ (um 1120), in: Herberichs, Cornelia/Kiening, Christian (Hrsg.): Literarische Performativität. Lektüren vormoderner Texte, Zürich 2008 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 3), S. 83–99.
- Rhoads, David (Hrsg.): Characterization in the gospels. Reconceiving narrative criticism, Sheffield 1999 (Journal for the study of the New Testament 184).
- Schacks, Kurt: Lemmatisierte Konkordanz zu den Dichtungen der Frau Ava, Bern [u. a.] 1991.
- Schröder, Edward: Frau Ava und die Osterfeier, in: ZfdA 50 (1908), S. 312f.
- Schuhmann, Martin: Reden und Erzählen. Figurenrede in Wolframs ›Parzival‹ und ›Titurel‹, Heidelberg 2008.
- Schulz, Armin: Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive. 2., durchgesehene Aufl. Hrsg. von Manuel Braun, Alexandra Dunkel und Jan-Dirk Müller, Berlin [u. a.] 2015.
- Stein, Peter K.: Stil, Struktur, historischer Ort und Funktion. Literarhistorische Beobachtungen und methodologische Überlegungen zu den Dichtungen der Frau Ava, in: Weiss, Gerlinde (Hrsg.): Festschrift Adalbert Schmidt zum 70. Geburtstag, Stuttgart 1976, S. 5–85.
- Thoran, Barbara: Frau Avas ›Leben Jesu‹ – Quellen und Einflüsse. Eine Nachlese, in: Fiebig, Annegret/Schiewer, Hans-Jochen (Hrsg.): Deutsche Literatur und Sprache von 1050–1200. Festschrift für Ursula Hennig zum 65. Geburtstag, Berlin 1995, S. 321–331.
- Wehrli, Max: Sacra poesis: Biblepik als europäische Tradition, in: Gutenbrunner, Siegfried (Hrsg.): Die Wissenschaft von deutscher Sprache und Dichtung. Methoden, Probleme, Aufgaben (Festschrift für Friedrich Maurer), Stuttgart 1963, S. 262–283.

Anschrift der Autorin:

PD Dr. Anja Becker
Ludwig-Maximilians-Universität München
Institut für Deutsche Philologie
Schellingstraße 3 RG
80799 München
E-Mail: anja.becker@lmu.de

Astrid Lembke

Blutdurst und Selbstbewusstsein in der altjiddischen Bibelepik

Zur Bearbeitung der Bücher Samuel im frühneuzeitlichen
›Shmuel-bukh‹

Abstract. Beim ›Shmuel-bukh‹, einer frühneuzeitlichen Bearbeitung der Bücher Samuel (erstmalig gedruckt 1544), handelt es sich um ein formal wie inhaltlich bemerkenswertes Beispiel altjiddischer Bibelepik. Darin werden antike biblische und außerbiblische Traditionen miteinander kombiniert, aber auch jüdische und nicht-jüdische Stoffe und Erzählweisen sowie heldenepische und romanhafte Register. Auf diese Weise entsteht ein heterogener, intrikat montierter Text, der zunächst seinem jüdischen, schon 1562 aber, nach der Übertragung durch Paulus Aemilius ins Deutsche, auch einem christlichen Publikum verschiedenartige und attraktive Rezeptions- und Identifikationsangebote macht.

In der Übergangszeit vom Spätmittelalter zur Frühen Neuzeit kommt es in der jiddischen Beschäftigung mit der Hebräischen Bibel zur Entwicklung einer neuen literarischen Großform: Neben die ausgestaltende und interpretierende Auseinandersetzung mit einzelnen biblischen Episoden und Figuren sowie erste, sich relativ eng am hebräischen Original orientierende Bibelübersetzungen treten eine Zeitlang umfangreiche und vielschichtige Wiedererzählungen ganzer biblischer Bücher. Im Folgenden möchte ich mich – nach einem kurzen Überblick über die Gattung ›altjiddische Bibelepik‹ – mit dem ›Schmuel-bukh‹ auf einen zu Recht besonders berühmten Vertreter der Gattung aus dieser Epoche der jiddischen Literaturgeschichte

konzentrieren, in der mit bemerkenswerten Resultaten vor allem die Bücher der ›Vorderen Propheten‹ (d. h. die biblischen Bücher Josua, Richter, Samuel und Könige) in jiddischer Sprache bearbeitet werden (ein Inventar zur jiddischen Bibelepik findet sich bei Erik 1928b; vgl. auch Shmeruk 1988, S. 182–186 und Cohen Roman 2022, S. xxiii–xxv). Mich interessiert dabei, wie im ›Shmuel-bukh‹ die Geschichte der Könige Saul und David sowie ihrer jeweiligen Propheten erzählt wird, d. h. welche Inhalte besondere Aufmerksamkeit erfahren, welche Form der Dichter wählt, um seinem Publikum diese Inhalte zu präsentieren, und wie dabei Effekte verschiedener literarischer Traditionen aufeinandertreffen.

Ausgangspunkt meiner Überlegungen ist, dass es sich bei dieser spezifischen Form weit ausholender und komplexer jüdischer Bibeldichtung nicht vorrangig um ein religiöses, sondern um ein historiographisches Projekt handelt. Die frühneuzeitliche jiddische Bibeldichtung verschafft ihrem Publikum eine Perspektive auf die kollektive Vergangenheit, die eine Alternative zur Erfahrung des Exils und zu den häufig negativen Erfahrungen im Zusammenleben mit der christlichen Mehrheitsgesellschaft bietet. Die jiddischen Bibelepen besinnen sich auf ein *heroic age* jüdischer Herrschaft und Selbstbestimmung und entwerfen in diesem Zuge neue Rollenkonzepte: Keimzelle jüdischer Souveränität sind in der jiddischen Bibelepik des 15. bis 17. Jahrhunderts vor allem Männerfreundschaften, Gefolgschaftstreue, Kampfkraft und (auch körperlich zum Ausdruck gebrachte) Tapferkeit. Die historischen Prozesse werden also, wie in der Heldensage üblich, auf persönliche individuelle Bindungstypen und Charaktere heruntergebrochen. Anders als viele Protagonisten jüdischer Texte aus anderen Gattungen sind die Helden der jiddischen Bibeldichtung nicht darauf festgelegt, weise, fromm, gehorsam und gelehrt zu sein. Wenn Simson und David, Josua und Joab kämpfen und morden, lieben, lügen und betrügen, dann offenbaren sie ähnliche Charakteristika wie die Hauptfiguren der hoch- und spätmittelalterlichen deutschsprachigen Heldendichtung. An vielen Stellen legen sie das gleiche anarchische Potenzial an den Tag, das

auch Siegfried, Wate, Hagen, Dietrich und andere nichtjüdische Heroen auszeichnet. Als eigenwillige und oftmals zweifelhaft oder sogar völlig unethisch handelnde Gestalter ihres eigenen Lebens und des Schicksals ihrer Herkunftsgemeinschaft laden sie zu einer anderen Art von Identifikation ein als etwa die gottesfürchtigen biblischen Gestalten, von denen kurz zuvor und kurz danach beispielsweise in den Midrasch-Erzählungen des berühmten ›Cambridge Codex‹ oder in der ›Akedas Itzhak‹ (eine Erzählung über die Fesselung/Opferung Isaaks durch seinen Vater Abraham) bzw. im ›Doniel-bukh‹ (eine Bearbeitung des Buchs Daniel) erzählt wird.

Dies gilt insbesondere für das ›Shmuel-bukh‹, um das es im Folgenden vorrangig gehen wird. Wie in der Forschung schon häufig festgestellt wurde, nimmt das Werk zahlreiche formale und inhaltliche Anleihen bei der deutschsprachigen Heldenepik (Falk 1908; Weinreich 1927; Erik 1928a, S. 112–122; Süßkind 1941; Dinse/Liptzin 1978, S. 22–25; Liptzin 1988, S. 8–10; Baumgarten 2005, S. 140–143; Cohen Roman 2015; Cohen Roman 2020). Da jedoch die biblischen Geschichtsbücher nicht nur von Schlachten und Männerfreundschaften, sondern auch von heterosozialen Angelegenheiten und Liebeshändeln erzählen, bietet es sich für den Dichter offenbar an, das gesamte Spektrum der narrativen Mittel auszureizen, das ihm zu dieser Zeit zur Verfügung steht, und folglich auch Erzählweisen zu nutzen, die über jene der Heldendichtung hinausgehen und die im 16. Jahrhundert vor allem im Kontext des europäischen Liebes- und Abenteuerromans zum Einsatz kommen. Dies tut er beispielsweise dann, wenn er Figurenhandlungen zumindest ansatzweise psychologisch motiviert und auf diese Weise Dynamik etwa in die raren heterosozialen Figurenkonstellationen bringt. Im altjiddischen ›Shmuel-bukh‹ treffen somit nicht nur biblische auf exegetische, außerbiblisch-midraschische sowie jüdische auf nichtjüdische literarische Traditionen. Kombiniert werden auch die ausgestellte Archaik der heldenepischen Literatur und die Möglichkeiten des hoch- und spätmittelalterlichen Romans, von komplexen Affektlagen zu sprechen, deren Konflikträchtigkeit nicht zwingend oder wenigstens nicht

unmittelbar zu gewalttätigen Konfrontationen oder gar zur Auslöschung ganzer Sippen und Völker führen muss.

1. Die altjiddische Bibelepik und das ›Shmuel-bukh‹

Wie Chava Turniansky 1991 in ihrem programmatischen Aufsatz ›On Old-Yiddish Biblical Epics‹ ausführt, bilden die großen Bibeleben über die Vorderen Propheten die mittlere und literarisch sicherlich bedeutendste Stufe altjiddischer Bibeldichtung. Zuvor wird schon im späten 14. Jahrhundert mit den Erzählungen über Abraham, Joseph und Aaron im ›Cambridge Codex‹ erstmals Bibeldichtung in jiddischer Sprache greifbar (Literary Documents 1957; Röhl 1975; zu der forschungspolitisch interessanten Frage, ob die Cambridge Handschrift jiddische Texte oder deutsche Texte in hebräischen Buchstaben enthält, vgl. z. B. Frakes 1989; Knapp 2004). Diese jüdischen Bibeldichtungsprojekte werden im Kontext auch christlicher Vorhaben des 14. Jahrhunderts durchgeführt, die Bibel in verschiedenen Volkssprachen zu bearbeiten (vgl. z. B. den sogenannten ›Österreichischen Bibelübersetzer‹ und verschiedene deutschsprachige geistliche Spiele, aber auch Bearbeitungen in polnischer und tschechischer Sprache). Ähnlich wie die nur wenig jüngere ›Akedas Yitzhak‹ (Baumgarten 2005, S. 137; Cohen Roman 2016) beruhen diese frühen jiddischen Wiedererzählungen einzelner kürzerer Episoden in mehr oder weniger hohem Ausmaß nicht direkt auf dem biblischen Text, sondern auf außerbiblischem Material, das sich auf die Bibel bezieht, d. h. auf Zitaten aus dem Talmud und aus verschiedenen Midraschim (wobei es sich bei einem *Midrasch*, grob ausgedrückt, um einen Text handelt, der eine klar erkennbare Beziehung zu einem kanonischen Text aufweist, indem er diesen wörtlich zitiert, paraphrasiert und/oder auf ihn anspielt; Stemberger 1992, S. 233). In den jüngeren Bibeldichtungen schließlich, die nach den großen Bibeleben entstehen, wird diese Verfahrensweise ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zum Teil fortgeführt. Teilweise verab-

schieden sich die jüdischen Autoren aber auch nahezu vollständig von der Midraschliteratur als Vermittlungsinstanz und nutzen stattdessen die Bibel selbst als Quelle, wenn sie nun weitere Einzelepisoden, aber auch die Hinteren Propheten und andere biblische Bücher auf Jiddisch bearbeiten.

Dazwischen, von der Mitte des 15. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts, entstehen in einem etwa einhundertjährigen Zeitfenster die umfangreichen Bibeleyen, die sowohl die Bibel selbst als auch außerbiblische Quellen als Grundlage nutzen und unter anderem aus dieser Mischung einen Großteil ihrer Komplexität gewinnen. Eine erste jiddische Bearbeitung des Josua-buchs sowie das jüngere ›Sefer Yehoshua‹ (erstmal 1510/11 bzw. 1594 belegt), das ›Sefer Shoftim‹ (eine Bearbeitung des Richterbuchs, ebenfalls handschriftlich 1510/11 sowie im Druck 1564 belegt; vgl. ›Josua und Richter‹), das ›Shmuel-bukh‹ eine Bearbeitung der Bücher Samuel, erstmals 1544 gedruckt; die beiden ältesten Handschriften werden auf 1500–1534 bzw. auf ca. 1530 datiert) und das ›Melokhim-bukh‹ (eine Bearbeitung der Königsbücher, erstmals 1543 gedruckt; die älteste fragmentarische Handschrift wird auf 1519–1525 datiert; Baumgarten 2005, S. 151) nutzen zahlreiche außerbiblische Quellen (Talmud, Midrasch-Texte, mittelalterliche Kommentare), orientieren sich aber zugleich im hohen Maß an der Chronologie und am Inhalt der biblischen Bücher. Zusätzlich werden auch ursprünglich nichtjüdische Motive an vielen Stellen in die Texte eingebaut (Cohen Roman 2018).

Darüber, wer für diese Werke verantwortlich ist, ist nicht viel bekannt. Lange Zeit ging man davon aus, dass es sich bei den Dichtern um professionelle ›Spielleute‹ gehandelt habe, die die Texte nicht nur vortrugen, sondern auch verfassten (Landau 1912, S. xliii–xliv; Shulman 1913, S. viii–ix; Erik 1928a, S. 67–129). Schon Felix Falk äußerte allerdings mit Bezug auf das ›Shmuel-bukh‹ berechtigte Zweifel an dieser aus der germanistischen Forschung entlehnten Theorie, die auch in der Germanistik selbst seit geraumer Zeit stark problematisiert wird:

Was Naumann in seiner Abhandlung zur Einschränkung des romantischen Begriffs der deutschen Spielmannsdichtung überzeugend vorträgt, gilt in gleicher Weise für die jüdisch-deutsche. Der Verfasser des Schemuelbuchs wäre demnach nicht unter jenen Fahrenden zu suchen, die zu allerhand Gelegenheiten vorsangen und aufspielten, sondern unter den geistlich Gebildeten, die die Bedürfnisse der breiten Masse kannten, Einsicht und Fähigkeit besaßen, ihre Dichtungen in Stoff und Stil dem Geschmack des Publikums anzupassen, damit diese dann von den eigentlichen Spielleuten, den Lustigmachern, oft unter Zugabe von Derbheiten gesungen oder vorgelesen werden konnten. (Falk 1961, S. 5f.)

Chone Shmeruk belegte 1986 überzeugend, dass die Texte weit wahrscheinlicher aus den Federn jüdischer Gelehrter stammen, die über eine umfassende Kenntnis verschiedenster schriftlicher Ressourcen verfügten.

Was das angesprochene Publikum angeht, so ist in vielen Vorworten zu vormodernen Druckausgaben altjiddischer Texte von Frauen und Mädchen die Rede, die nicht in der Lage seien, sich anspruchsvollen hebräischen Werken zu widmen und die daher mit angemessenem Lesestoff in jiddischer Sprache versorgt werden sollten. Zuweilen wird auch von Männern gesprochen, die über eine nur eingeschränkte Ausbildung verfügen. Insgesamt ist davon auszugehen, dass die Dichter, Drucker und Distributoren altjiddischer Bibeleyen einen relativ breiten und über einen großen Teil von Europa verteilten, an religiösen Fragen und Texten interessierten, jedoch auf diesem Gebiet nicht übermäßig spezialisierten und zudem gemischtgeschlechtlichen Rezipientenkreis im Blick hatten (Baumgarten 2005, S. 38–71).

Das ›Shmuel-bukh‹, eine ausführliche Bearbeitung der biblischen Bücher Samuel, wurde vermutlich im 15. Jahrhundert entweder im deutschsprachigen Raum oder in Norditalien verfasst (Turniansky/Timm 2003, S. 12). Überliefert ist das ›Shmuel-bukh‹ heute in vier Handschriften aus dem 16. und 17. Jahrhundert (Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Hébreu 92; Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Cod. hebr. 313; Moskau, Russische Staatsbibliothek, Ms. Guenzburg 1662

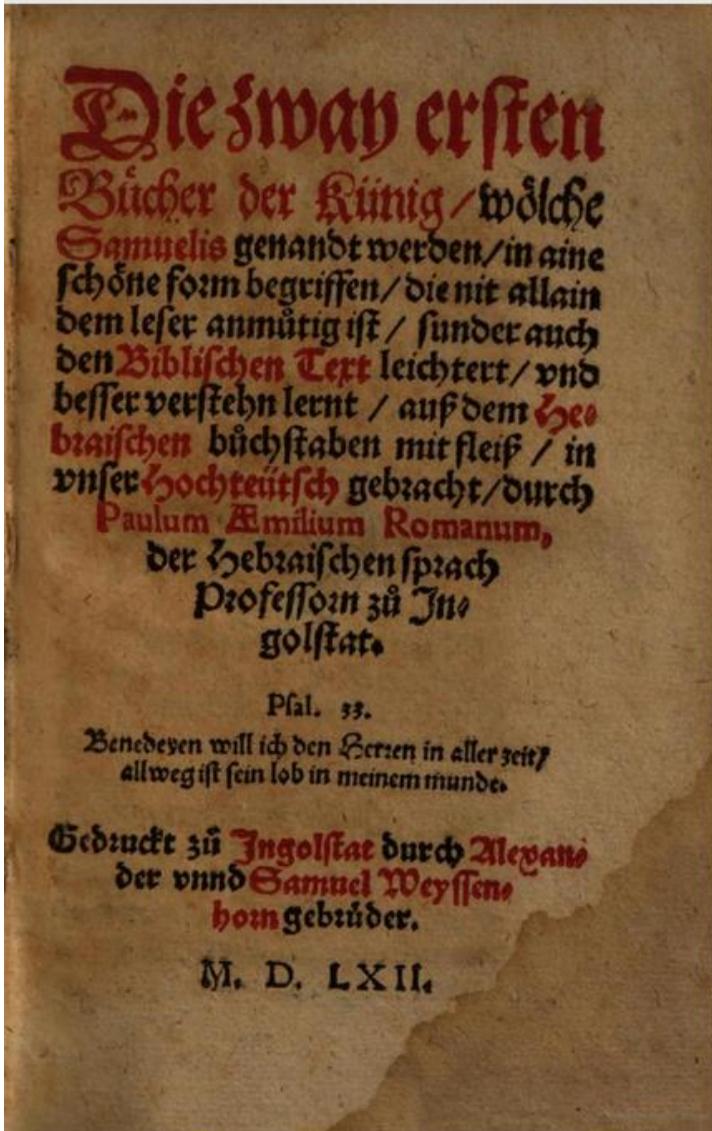
[evtl. Kopie eines Druckes]; ein heute verlorenes Fragment; zu dessen Umschrift in das lateinische Alphabet Staerk 1919) sowie in sieben Drucken, ebenfalls aus dem 16. und 17. Jahrhundert (Augsburg 1544; Mantua ca. 1562, heute verloren; Krakau 1578; Krakau 1593; Prag 1609; Prag 1600–1630; Basel 1612). Hinzu kommt eine Übertragung ins Deutsche, die 1562 von dem Konvertiten Paulus Aemilius in Ingolstadt auf Basis der Augsburger Editio Princeps unter dem Titel *Die zway ersten Búcher der Künig / wólche Samuelis genandt werden / in aine schöne form begriffen / die nit allain dem leser anmütig ist / sunder auch den Biblischen Text leichtert / vnd besser verstehn lernt / auß dem Hebraischen búchstaben mit fleiß/ in vnser Hochteütsch gebracht / durch Paulum Aemilium Romanum, der Hebraischen sprach Professorn zů Ingolstat* gedruckt wurde (zur Publikationstätigkeit von Paulus Aemilius Fainerstein 2015; zum Vergleich zwischen dem jiddischen ›Shmuel-bukh‹ und seiner deutschen Übertragung Simon 1993, S. 66–133).

Verfasst wurde das ›Shmuel-bukh‹, wie der Pariser Handschrift zu entnehmen ist, von einem Dichter namens Mosche Esrin ve-Arba. Durch den Beinamen verweist dieser darauf, dass er in den 24 Büchern der Heiligen Schrift bewandert ist. Ob es sich bei ihm tatsächlich um den rabbinischen Gesandten gleichen Namens handelt, der am Ende des 15. Jahrhunderts in der Türkei in Erscheinung trat, ist bis heute nicht geklärt (Rubashov 1927; Weinreich 1928, S. 107–111).¹ Mit dem ›Shmuel-bukh‹ legt dieser Dichter jedenfalls ein umfangreiches Werk vor: Es umfasst beinahe 1800 Strophen mit jeweils vier paarreimenden Langzeilen. Anders als in der Nibelungenstrophe, auf deren Vorbildcharakter die Forschung häufig hingewiesen hat (Falk 1908), ist »im letzten Abvers [...] die Anzahl der Hebungen um eine verringert. Da nunmehr allen vier Langzeilen einer Strophe metrisch das gleiche Schema zu Grunde liegt, entfällt die charakteristische Schlussbeschwerung der ursprünglichen Nibelungenstrophe« (Dreeßen 2012, S. 310). Hierzu sollte allerdings festgehalten werden, dass das ›Nibelungenlied‹ in seiner konkreten Überlieferung große

metrische Lizenzen erkennen lässt, die besonders die vierte Langzeile betreffen: »Vor allem im verlängerten, die Strophe abrundenden vierten Vers scheint oft der zusätzliche Takt zu fehlen, sodass der ältere Typus volkssprachiger Metrik in Form paarig gereimter Langverse durchscheinen könnte« (Müller 2022, S. 180). In jedem Fall machte die Strophe mit vier metrisch gleich gebauten Langzeilen, wie sie in der deutschsprachigen Literatur etwa im »Jüngerer Hildebrandslied« oder im »Hürnen Seyfried« verwendet wird, in der altjiddischen Literatur schnell Schule. Zahlreiche jiddische Bibeleyen bedienen sich ihrer, wobei die jeweiligen Dichter bezeichnenderweise nicht vom »Hildebrandston« sprachen, sondern vom »Nign Shmuel-bukh« (Melodie/metrische Gestalt/Ton des »Shmuel-bukhs«). Möglicherweise korrespondierten verschiedene Melodien mit diesem metrischen Modell (Cohen Roman 2015). Schon an der äußeren Form des »Shmuel-bukhs« wird mithin auf den ersten Blick gut sichtbar, dass der Dichter deutliche Anleihen bei der säkularen spätmittelalterlichen deutschsprachigen Literatur seiner Zeit nimmt, vor allem bei der Heldenepik. Verstärkt wird der Eindruck dadurch, dass der Einfluss dieser Gattung sich auch semantisch bemerkbar macht, wenn etwa männliche Figuren wiederholt als »Helden« und »Degen«, als »Recken« und »Ritter« bezeichnet werden. Inwiefern sich das »Shmuel-bukh« auch auf der Handlungsebene an der heldenepischen nichtjüdischen Literatur orientiert, möchte ich im folgenden Abschnitt am Beispiel der Episode zeigen, in der davon erzählt wird, wie König Davids General Joab beinahe im Alleingang die ammonitische Stadt Rabba erobert.



Ein Online-Faksimile der Editio Princeps des ›Shmuel-bukh‹ (Augsburg 1544) ist zu finden auf [Google Books](#).



Ein Online-Faksimile der Ingolstädter Ausgabe von 1562 ist zu finden auf [Google Books](#)

2. Exorbitanz, Kampfkraft und Blutvergießen

In der biblischen Vorlage nimmt dieses Ereignis denkbar wenig Raum ein.

In 2 Sam 12,26–29 heißt es lapidar:

<p>וַיִּלָּחֶם יוֹאָב בְּרַבָּת בְּנֵי עַמּוֹן וַיִּלְכֹּד אֶת־עִיר הַמְּלוּכָה: וַיִּשְׁלַח יוֹאָב מַלְאָכִים אֶל־דָּוִד וַיֹּאמֶר נִלְחַמְתִּי בְרַבָּה גַם־לְכַדְתִּי אֶת־ עִיר הַמַּיִם: וְעַתָּה אֶסָּף אֶת־יְתֵר הָעָם וְחָנָה עַל־הָעִיר וְלָקַדְהָ פֶן־ אֶלְכֹד אָנֹכִי אֶת־הָעִיר וְנִקְרָא שְׁמִי עָלֶיהָ: וַיֹּאסֶף דָּוִד אֶת־כָּל־הָעָם וַיִּלְךְ רַבָּתָה וַיִּלָּחֶם בָּהּ וַיִּלְכְּדָהּ:</p>	<p>So kämpfte nun Joab gegen Rabba, die Stadt der Ammoniter, und eroberte die Königsstadt und sandte Boten zu David und ließ ihm sagen: Ich habe gekämpft gegen Rabba und auch die Wasserstadt eingenommen. So bring nun das übrige Kriegsvolk zusammen und belagere die Stadt und erobere sie, damit nicht ich sie erobere und mein Name über ihr ausgerufen werde. So brachte David das ganze Kriegsvolk zusammen und zog hin und kämpfte gegen Rabba und eroberte es.²</p>
---	--

Im ›Shmuel-bukh‹ hingegen kommt es bei der Belagerung der Stadt Rabba zu einer zermürenden Verzögerung. Die Soldaten beginnen zu murren:

<p>נון לאגן אל ישׂראל בור רבה דער שטאט זוא גוט בור שטורמן אונ' בור שטרייטן ווש זיא וואל ביהוט</p>	<p>nun logén al Jisroel v̄or Rabo der štat sò' gut. v̄or šturmén un` v̄or štreitén wás si' wol béhut.</p>
<p>דא זייטן אל ישׂראל צו יואב צו האנט איִדלר הערצוג יואב עש ווערט בור וואוישט אונזר לאנט עקר אונ' וויינגארטן ווערדן ניט בירייט דיא שטאט דיא אישט (ז)א³ ישיט זוא זיין זיא און בור צייט</p>	<p>do saitén al Jisroel zu Jo'ov zu-hant: »èdlér herzòg Jo'ov, es wert v̄or-wüst unsér lant. ekér un` weingartén werdén nit bérait. dí' štat, dí' íst (s)ò vêšt, só' sein si' un-v̄or-zait.</p>
<p>וויר וועלן אב ציהן אין אונזר לאנט היינין ניין שפראך הערצוג יואב בייא בוק דש זול ניט זיין עש ווער איין גרושיא שאנד קויניג דוד דעם ווייגאנט אונטר אלן בולקר וואו מן אין נויארט קאנט</p>	<p>wir welén ab-zihén in unsér lant hinein.« »nain«, šprach herzòg Jo'ov, »bei' bók, dás sòl nit sein. es wer ain gròsé' schand künig Dovid, dem weigant, untér alén v̄òlkér, wu' mán in nöu' ért kant.</p>

זולטן מיר אלזוא מיט שאנדן בון הינן ציהן	sòltén mir alsò' mit schandén v̄un hinén zihén,
ערשט ווארדן אויף אונש ציהן דיא בולקר דיא אונש וליהן	eršt wurdén ouf unś zihén di' v̄òlkér, di' unś vlihén.
אי איך מיינס הערן זולך שאנד וואלט דר ווערבן	ê ich meiném herén sòlch schand wolt dér-werbén,
אי וואלט איך זעלברט בור דער מויאר שטערבן	ê wolt ich selbért v̄òr der mou'ér šterbén« (>Shmuel-bukh«, Str. 1307,3–1310,4). ⁴

Die Kapitulation vor dem gegnerischen Volk ist für Herzog Joab keine Option. Im Folgenden lässt er sich mit einem Katapult über die Stadtmauer werfen, wobei er sich schwer verletzt. Eine Witwe nimmt ihn auf und pflegt ihn gesund. Nach vier Wochen sucht er in Frauenkleidern, da keine anderen Kleidungsstücke zur Verfügung stehen, einen Schmied auf, um sich von diesem ein Schwert anfertigen zu lassen. Erst das achte Schwert findet Joabs Wohlgefallen, woraufhin er damit den Schmied in zwei Teile haut und – noch immer in Frauenkleidern – vierhundert Krieger und viele Stadtbewohner tötet, bis das Blut unter dem Tor zur Stadt hinausfließt. Zu guter Letzt ermordet er die schwangere Tochter seiner Gastgeberin und wäscht seine Hände in ihrem Blut, bevor endlich die israelitische Armee die Wasserstadt einnimmt und Joab seinen König darüber verständigt, dass dieser nun das Eroberungswerk vollenden könne.

Als mögliche Quelle für die Episode ist eine midraschartige hebräische Erzählung auszumachen, die vollständig erstmals in der nordfranzösischen Handschrift MS Oxford, Bodleian Library, Bodl. Or. 135 aus dem 13. Jahrhundert greifbar wird (fol. 301r–302r; zur Handschrift Beit-Arié 1985; Zfatman 1993, S. 17; Beit-Arié 1994, S. 244f.; eine Abschrift der Erzählung über Joabs Eroberung der Stadt Rabba sowie eine Übersetzung ins Englische befinden sich in Kushelevky 2017, S. 98–103). Später erscheint die Geschichte auch im ›Mayse-bukh‹ (einer populären Sammlung von Erzählungen in jiddischer Sprache, erstmals gedruckt 1602 in Basel) und im

›Taytsh Eshim ve-Arba‹ (einer jiddischen Paraphrase der biblischen Bücher Josua bis Könige, Daniel, Esra und Nehemia, erstmals gedruckt möglicherweise zu Beginn des 17. Jahrhunderts, sicher 1673/74 in Prag).

Obgleich sich der Dichter des ›Shmuel-bukhs‹ mit dieser Joab-Erzählung vollständig innerhalb der jüdischen Tradition bewegt, lässt sich nicht abstreiten, dass die Episode in ihrer Motivik eine gewisse Familienähnlichkeit mit den etwas derberen Vertretern der nichtjüdischen Helden- und Brautwerbungsepik aufweist: Ein Herzog, der als treuer Gefolgsmann mit allen Mitteln und unter Einsatz seines eigenen Lebens Schande von seinem König abwenden will, wäre auch im ›Nibelungenlied‹, in der ›Kudrun‹ oder in der historischen Dietrichepik nicht fehl am Platz. Die misogyne Drastik wiederum, mit der dieser Held eine wehrlose Frau ermordet, und die Komik, die sich daraus ergibt, dass ein gewaltiger Krieger ein Blutbad ausgerechnet in Frauenkleidern veranstaltet, verleihen der Passage den burlesken Charakter einer Episode aus ›Salman und Morolf‹.

Dass jüdische Dichter und ihr Publikum im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit allgemein Interesse an solchen nichtjüdischen Erzählungen hatten, zeigen die zahlreichen Erwähnungen vor allem Dietrichs von Bern und Meister Hildebrands in der altjiddischen Literatur. In einem anderen Biblepos etwa, dem ›Sefer Yehoshua‹, heißt es über die Israeliten nach ihrem Sieg über die kanaanitischen Könige:

אונ' נאך דען שטרייט . ציטירט וער זיא די
גנצ' וועלט un' noch den štreit zitèrt ver si' di gánzè
welt.

אז זי ווארן אן גילופן . אזו איין מעכטיג
הער as si warèn an-gèlöfèn asò ain mechtig
her,
זיא הטין גינוגן גיטון . ווען גלייך איטליכר
טיטריך פון בערן ווער si' hátèn gènügèn gètòn, wen gleich
itlichèr Titrich fun Berèn wer (›Sefer
Yehoshua‹ in ›Josua und Richter‹, Str.
223,4–224,2 ; Umschrift A.L.).

Im ›Bovo-bukh‹, einem auf einer italienischen Vorlage beruhenden jiddischen Liebes- und Abenteuerroman, der erstmals 1541 in Isny gedruckt wurde, vergleicht der Dichter Elia Levita seinen Protagonisten lobend mit Dietrich von Bern und Meister Hildebrand. Andere Gelehrte wiederum warnen ihre jüdischen Rezipientinnen und Rezipienten davor, ihre Zeit mit Geschichten über Dietrich von Bern zu vergeuden. Besser sei es, sich mit der Bibel, mit Auslegungen des Bibeltextes oder mit erbaulichen und dabei genuin jüdischen Erzählungen (wie etwa mit denen im ›Mayse-bukh‹) zu beschäftigen (Baumgarten 2005, S. 156f.; Lembke 2015a, S. 2f.). Diese Ermahnungen lassen vermuten, dass nichtjüdische, heldenepische Texte durchaus Anklang bei einem jüdischen Publikum fanden.⁵ Konkret belegen lässt sich dies am heute berühmten, leider nur fragmentarisch überlieferten ›Dukus Horant‹ (einer jiddischen Bearbeitung des Hilde-Teils des ›Kudrun‹-Stoffs in dem schon genannten ›Cambridge Codex‹ vom Ende des 14. Jahrhunderts), an einer jiddischen Bearbeitung des ›Sigenot‹ (gedruckt 1597 in Krakau) (›Dietrich von Bern‹) und an der Aufnahme des ›Jüngeren Hildebrandsliedes‹ in das sogenannte ›Wallich-Manuskript‹ (eine jüdische Liedersammlung aus der Zeit um 1600) (S. 483–447; Lockwood 1963). Wulf-Otto Dreeßen (2012, S. 312) weist darauf hin, dass einem Mantuaner Zensurverzeichnis zufolge auch der ›Wolfdietrich-Stoff‹ für ein jüdisches Publikum bearbeitet wurde.

Nimmt man nun an, dass die rabbinischen Autoritäten unglücklich über die Rezeption nichtjüdischer heldenepischer Erzählungen durch ein jüdisches Publikum waren, dass aber jüdische Leserinnen und Zuhörer nach genau solchen Erzählungen über männlichen Heldenmut und waghalsige Abenteuer verlangten, dann muss es nicht verwundern, dass jüdische Dichter auf die Idee kamen, beiden Ansprüchen gerecht zu werden, indem sie heldenepische Texte mit jüdischem Personal erschufen. Ähnlich wie bereits ältere jüdische Neuerzählungen der Bibel in Gestalt von apokryphen und midraschischen Texten füllen die spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Bibeleyen Lücken in den oft sehr kompakten und zuweilen

opakem biblischen Erzählungen, sie erklären und motivieren das Handeln der Figuren, fügen Details hinzu und gewichten einzelne Erzählbausteine neu. Dabei entstehen im ›Shmuel-bukh‹ keine gelehrten Auslegungen, wie sie etwa der christliche Renaissancegelehrte Marko Marulić in seiner ›Davidias‹ (einer Bearbeitung der Bücher Samuel in lateinischen Hexameterversen) in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts vornimmt. Stattdessen erschafft der jüdische Dichter einen leicht rezipierbaren, unterhaltenden Text, dessen Fokus auf dem Literalsinn der Handlung liegt. Der Erfolg des ›Shmuel-bukhs‹ lässt sich unter anderem dadurch erklären, dass der Dichter darin auf mehreren Ebenen (Thematik; Zuordnung zu einer religiösen Tradition; äußere Form; Ansiedelung in einer bestimmten Epoche) das Beste aus verschiedenen Welten geschickt miteinander verbindet: Mit Themen wie Krieg, Rivalität und männlicher Homosexualität spricht er ein relativ breites Publikum an, das nicht zwingend umfassend gebildet sein muss, um an solchen packenden Geschichten Gefallen zu finden. Da seine Helden in der Bibel verbürgt sind, schützt sich der Dichter vor dem möglichen Vorwurf, sein Publikum mithilfe dieser Art von Unterhaltung mit frivolen, unpassenden Stoffen zu konfrontieren, die es im schlimmsten Fall dazu verführen könnten, sich von der jüdischen Tradition zu entfernen.

Durch die formale Anlehnung an die nichtjüdische deutschsprachige Heldenepik wiederum schlägt der Dichter zwei Fliegen mit einer Klappe: Die Verwendung des Metrums des zu dieser Zeit weit verbreiteten Hildebrandstons signalisiert dem Publikum, dass man sich mit dem vorliegenden Werk im Rahmen einer Gattung bewegt, die topaktuell und weithin bekannt und beliebt ist. Während nämlich der ursprünglich hochmittelalterliche höfische Roman seinen Zenit im 15. Jahrhundert schon länger überschritten hat (Ausnahmen sind etwa Wirnts von Grafenberg ›Wigalois‹ und Gottfrieds von Straßburg ›Tristan‹, die beide in Prosa übertragen und gedruckt werden und sich anhaltender Beliebtheit erfreuen), werden mittelalterliche heldenepische Texte in Strophen zwar

nicht oft neu gedichtet, dafür aber weiterhin mit Eifer abgeschrieben, gedruckt, anthologisiert und in Prosa neu bearbeitet. Ein großer Teil aller überlieferten Textzeugen der deutschsprachigen Heldendichtung stammt aus dem 14. bis 16. Jahrhundert. Victor Millet spricht von einem deutlichen Hinweis darauf, »dass sich die Heldengeschichten in der Frühen Neuzeit einer wachsenden Zuwendung in den Schichten erfreuten, die Zugang zur Schriftlichkeit besaßen. [...] Es wurden [...] weniger alte Romane gelesen, aber mehr alte Epen« (Millet 2008, S. 418). Heldenepik wird also zu Beginn der Frühen Neuzeit nach wie vor gern rezipiert, und zwar, wie die Überlieferung des ›Sigenot‹ und des ›Jüngeren Hildebrandslieds‹ sowie die Warnungen jüdischer Gelehrter vor der Rezeption von Dietrichepik zeigen, nicht nur von einem christlichen, sondern auch von einem jüdischen Publikum. Die formale Einordnung in dieses Genre mag mithin unter anderem dazu gedient haben, an dessen Popularität zu partizipieren. Andererseits profitiert der Dichter des ›Shmuel-bukhs‹ aber auch davon, dass die heldenepische Strophenform zu dieser Zeit angesichts der wachsenden Popularität von erzählenden Texten in Prosa als nicht ›modern‹ und gerade dadurch als der Gattung angemessen gilt. Da er keine zeitgenössische und auch keine zeitlose Geschichte erzählt, sondern eine, die vom jüdischen Königtum im Land Israel und damit von der Vergangenheit des jüdischen Volkes handelt, nutzt er die seit Jahrhunderten mit heldenepischer Literatur in Verbindung stehende vierfache Langzeile dazu, dem ›Shmuel-bukh‹ mitsamt seinen ›Recken‹ und ›Degen‹ einen Anstrich des Archaischen (und zugleich Volkstümlichen) zu verleihen. Auf diese Weise korrespondieren das Alter und die Autorität der jüdischen heiligen Schrift mit einer Form, die aus einem ganz anderen Kontext stammt, nämlich aus der mittelalterlichen, europäischen und nichtjüdischen Literatur mit einer ausgestellten Affinität zu mündlichen Traditionen. Das verbindende Element ist der jeweilige Bezug zur kollektiven Vergangenheit einer imaginierten Gemeinschaft mithilfe eines eingängigen und leicht konsumierbaren Textes, der die kollektive Erinnerung aufnimmt und weiterführt

(Dreeßen 1981, S. 88). Der Blick in die durch die Bibel als wahr beglaubigte Vergangenheit richtet sich im ›Shmuel-bukh‹ (ähnlich wie in den anderen jiddischen Bearbeitungen der biblischen Vorderen Propheten, die man im engeren Sinn als heldenepische Dichtung bezeichnen kann), nicht auf Exilsituationen wie etwa in den Bearbeitungen der Esther- oder der Danielgeschichte. Im Mittelpunkt stehen nicht Überlebensstrategien und die klugen, letztlich aber eben immer defensiven Kämpfe einer bedrohten Minderheit, sondern vorexilische Offensiven und Auseinandersetzungen um Machtgewinn und Vorherrschaft, in denen Juden als Angehörige eines unabhängigen Volkes ihr eigenes Land verteidigen und sich dabei oft erfolgreich gegen nichtjüdische Einzelpersonen und Völker durchsetzen. Aus diesem Grund hat man das ›Shmuel-bukh‹ in der Forschung zuweilen mit vormodernen heldenepischen Groß Erzählungen in anderen Sprachen verglichen, die in der Moderne als Nationalepen gelesen wurden, etwa mit der ›Ilias‹, dem ›Beowulf‹, dem ›Cantar de mio Cid‹, der ›Chanson de Roland‹ und dem ›Nibelungenlied‹ (Delitzsch 1836, S. 81; Baumgarten 2005, S. 145). Mit seinem Bibeleos eröffnet der Dichter seinem jüdischen Publikum einen Blick in die formative Frühzeit der eigenen Gemeinschaft, die diese von der christlichen Nachbarn unterscheidet, sie aber auch auf vorteilhafte Weise mit ihr vergleichbar macht: Das ›Shmuel-bukh‹ präsentiert dezidiert jüdische Vorfahren, die sich in ihrer Fähigkeit zur aktiven Selbstbehauptung und in ihrem unbedingten Willen zur Durchsetzung ihrer Interessen vor ihren christlichen Pendanten in keiner Weise zu verstecken brauchen.

Anders als Wulf-Otto Dreeßen (1981, S. 90) gehe ich nicht davon aus, dass das ›Shmuel-bukh‹ vor allem davon lebt, dass es eine »didaktische Zielrichtung« verfolgt. Wenn der Text so von der Konfrontation zwischen Juden und Nichtjuden erzählt wie beispielsweise in der Episode, in der Joab die Stadt Rabba erobert, dann zielt er kaum auf die Übermittlung »unveränderlicher Normen, deren Verbindlichkeit die Juden gegen ihre verblendete Umgebung behaupten müssen« (Dreeßen 1981, S. 89). In sei-

ner schockierenden Gewalttätigkeit ist Joab keine Figur, von der man etwas lernt, sondern eine, die die Lesenden in Erstaunen versetzt, weil er so erratisch und im Detail so völlig ungehemmt tut, was ihm in den Sinn kommt. Während solch ein Verhalten gegenüber nichtjüdischen Figuren aus der Sicht eines vormodernen jüdischen Publikums möglicherweise noch rationalisiert, gerechtfertigt und als lehrreich interpretiert werden kann, wird dies weitaus schwieriger, wann immer das ›Shmuel-bukh‹ von innerjüdischen Konflikten handelt, vom Mord an einem treuen Gefolgsmann beispielsweise oder vom übermächtigen Zorn über die Tötung eines Verwandten in einem fairen Zweikampf, um das Ressentiment, das aus der Furcht vor einem Rivalen um die Königsherrschaft erwächst oder um die Vergewaltigung der eigenen Schwester und die blutige Rache dafür. Wie kann man sich mit Figuren identifizieren, die so handeln, und warum sollte man es wollen?

Wenn das Publikum des ›Shmuel-bukhs‹ aus dem Text etwas Neues lernen kann, dann, dass jüdische Heroen ebenso exzessiv, anarchisch, amoralisch, unkontrollierbar, transgressiv, in jeder Hinsicht außergewöhnlich im guten wie im schlechten Sinn, kurz: exorbitant sein können wie die Protagonisten nichtjüdischer Heldenepen. Diese Exorbitanz kann beim Publikum starke Reaktionen hervorrufen:

Was eine Geschichte [...] im Bewußtsein der Vergangenheit verankert, ist die Exorbitanz der erzählten Geschehnisse, die die Norm und alles Erwartbare sprengt. Das Exorbitante ist nicht unbedingt exemplarisch; es zielt weniger auf Nachahmung als auf Bewunderung und Staunen, bis hin zu Schrecken und Abwehr. Es steht jenseits ethischer Maßstäbe, kann sogar destruktiv wirken. Es ist im ursprünglichen Wortsinn ›monströs‹. Es ragt heraus, drängt sich der Wahrnehmung und Erinnerung auf. (Müller 2005, S. 24f.; zum Exorbitanzbegriff von See 1978, 1981, 1993; Klinger 2014; Lienert 2018)

Elisabeth Lienert zufolge sind solche Helden »keine Idealfiguren und schwerlich Vorbilder, allenfalls Projektionsflächen für Wunschvorstellungen von Selbstmächtigkeit und gewaltgestütztem Erfolg« (Lienert 2018,

S. 39). Zu untersuchen wäre daher in Zukunft unter anderem, auf welche Weise im ›Shmuel-bukh‹ an der Vorbildhaftigkeit biblischer Figuren gearbeitet wird. Welchen Kriegern wird Exorbitanz zugestanden, welchen nicht? Beschränkt sich eklatante Transgressivität auf die Helden in der »zweiten Reihe« (Lienert 2018, S. 43), also auf Nebenfiguren wie Joab? Oder kommt es auf spezifische Situationen und ihre Erfordernisse an? Auf welche Weise wird eine schon in der Bibel moralisch ambivalente Figur wie David charakterisiert, um seine Idealität als jüdischer Heilsbringer bei allem Interesse am Abenteuerlichen und dabei oft auch rücksichtslos Normspregenden nicht allzu sehr zu kompromittieren?

Man täte dem ›Shmuel-bukh‹ als in vielerlei Hinsicht hybridem und literarisch komplexem Werk Unrecht, reduzierte man es ausschließlich auf die Funktion, seinen jüdischen Rezipientinnen und Rezipienten Mut in der täglichen Konfrontation mit ihrer oftmals feindlichen christlichen Umwelt zu verleihen. Zwar ist das Thema der kollektiven Selbstvergewisserung im Angesicht andersgläubiger Gegner gewiss nicht zu unterschätzen. Darüber sollte allerdings nicht aus dem Blick geraten, dass im ›Shmuel-bukh‹ noch zahlreiche andere Konstellationen, Rollen und Konflikte beschrieben und verhandelt werden, die mit dem Verhältnis zwischen Juden und Nichtjuden nur bedingt in Verbindung gebracht werden können. Dazu zählt, um beim oben angeführten Beispiel zu bleiben, die Beschreibung einer in noch weit stärkerem Ausmaß als in der biblischen Vorlage aggressiven, gewaltbereiten Männlichkeit. Das Hybridisierungsverfahren des ›Shmuel-bukh‹-Dichters macht es möglich, einen neuen Typus von Protagonisten zu erschaffen: den in einer heroischen Vergangenheit angesiedelten jüdischen Mann, der um jeden Preis seinen Willen durchsetzt und dabei mit größter Unbekümmertheit über Leichen geht.

3. Emotionalität, Eheprobleme und weibliche Handlungsfähigkeit

Der Ausbuchstabierung einer männlichen Kriegeridentität steht die Tatsache gegenüber, dass der Dichter des ›Shmuel-bukhs‹ auch den wenigen weiblichen Figuren, von denen die Bücher Samuel erzählen, vergleichsweise viel Aufmerksamkeit schenkt. In den Episoden, in denen von Interaktionen zwischen Männern und Frauen die Rede ist (etwa zwischen Elkana und Hanna, zwischen David und Michal, zwischen David und Batseba oder zwischen Amnon und Tamar), werden den weiblichen Figuren größere Redeanteile zugestanden als ihren Pendants in der biblischen Vorlage, das Publikum erhält tiefere Einblicke in ihre Gedanken und Gefühle und die Frauen treten selbstbewusster und mit dem Willen zur aktiven Gestaltung der jeweiligen Situation auf. Der Holzschnitthaftigkeit von Charakteren wie Joab, die der Dichter einsetzt, um einen Eindruck von Archaik zu evozieren, steht die Tatsache gegenüber, dass er die Persönlichkeit anderer Figuren wie auch insbesondere Beziehungen zwischen weiblichen und männlichen Figuren zumindest in einigen Passagen relativ vielschichtig gestaltet. Anschaulich wird dies beispielsweise an der Erzählung von Samuels Zeugung ganz zu Beginn des ›Shmuel-bukhs‹. In der Bibel heißt es in 1 Sam 1,1–8:

וַיְהִי אִישׁ אֶדְוֹד מִן־הַרמתיים: צופים מהר אפרים:
 וישמו אלקנה בן־ירקם בן־אליהוא בן־תחוי בן־צוף
 אפרתי: וְלוֹ שְׁתֵּי נָשִׁים שֵׁם אַחַד חַנָּה וְשֵׁם
 הַשֵּׁנִית פְּנִינָה וַיְהִי לַפְּנִינָה יָלְדִים וְלַחַנָּה אֵין יָלְדִים:
 וְעַלָּה הָאִישׁ הָיוּא מְעִירוֹ מִמֵּימָיו: מִימָה
 לְהַשְׁתַּחֲוֹת וְלִזְבֹּחַ לַיהוָה זְבָאוֹת בְּשִׁלָּה וְשֵׁם שְׁנֵי
 בָנָיו עֲלִי חִפְנִי וַפְּנִינָה כֹהֲנִים לַיהוָה: וַיְהִי הַיּוֹם
 וַיִּזְבַּח אֱלֹקֵינָה וַיִּזְבֹּחַ לַפְּנִינָה אֶשְׁתּוֹ וְלִכְל־בְּנֵיהָ
 וּבְנוֹתֶיהָ מִנּוֹת: וְלַחַנָּה יָתוּן מִגֵּה אַחַת אַפְּיִם כִּי
 אֶת־חַנָּה אָהַב וַיְהוֶה סָגֵר רַחֲמָה: וְכַעֲסָתָה צָרְתָהּ
 גַּם־לְעַס בְּעָבוֹר הַרְעַמָּה כִּי־סָגֵר יְהוָה בְּעַד
 רַחֲמָה: וְכֵן יַעֲשֶׂה שְׁנֵה בְשִׁנָּה מִדִּי עֲלֵתָה בְּבֵית
 יְהוָה כִּן תִּכְעַסְנָה וְתִבְרָה וְלֹא תֹאכַל: וַיֹּאמֶר לָהּ

Es war ein Mann von Ramatajim-Zofim, vom Gebirge Ephraim, der hieß Elkana, ein Sohn Jerohams, des Sohnes Elihus, des Sohnes Tohus, des Sohnes Zuf, ein Ephraimiter. Und er hatte zwei Frauen; die eine hieß Hanna, die andere Peninna. Peninna aber hatte Kinder und Hanna hatte keine Kinder. Dieser Mann ging jährlich hinauf von seiner Stadt, um anzubeten und dem HERRN Zebaoth zu opfern in Silo. Dort aber waren Hofni und Pinhas, die beiden Söhne

אֱלֹקָהּ אִישָׁהּ חֲנָה לְמָה תִּבְלִי וְלִמָּה לֹא תֵאָכֵל׃
וְלִמָּה יָרַע לְבַבָּהּ הִלֹּא אָנֹכִי טוֹב לָךְ מִעֲשֵׂרָהּ
בָּנִים:

Elis, Priester des HERRN. Wenn nun der Tag kam, dass Elkana opferte, gab er seiner Frau Peninna und allen ihren Söhnen und Töchtern ihre Anteile. Aber Hanna gab er nur einen Anteil, obgleich er Hanna lieb hatte; der HERR aber hatte ihren Leib verschlossen. Und ihre Widersacherin kränkte und reizte sie sehr, weil der Herr ihren Leib verschlossen hatte. So ging es alle Jahre; wenn sie hinaufzog zum Haus des HERR, kränkte jene sie. Dann weinte Hanna und aß nichts. Elkana aber, ihr Mann, sprach zu ihr: Hanna, warum weinst du und warum isst du nichts? Und warum ist dein Herz so traurig? Bin ich dir nicht mehr wert als zehn Söhne?

Das übergreifende Thema der Episode ist Kinderlosigkeit: Pennina hat Kinder mit Elkana, Hanna nicht. Peninna kränkt Hanna, weil diese keine Kinder hat. Hanna ist traurig, wenn Peninna sie wegen ihrer Kinderlosigkeit kränkt, und Elkana tröstet Hanna dafür, kinderlos zu sein (Toepfer 2020, S. 27–29). Was genau jedoch die beiden Frauen und den Mann emotional miteinander verbindet und was sie voneinander trennt, lässt der Text weitgehend offen, was Fragen aufwirft: Warum sollte eigentlich Peninna das Bedürfnis haben, Hanna wegen deren Kinderlosigkeit zu kränken? Von Gefühlen ist nur in Bezug auf Elkana die Rede, der Hanna ausdrücklich liebt. Soll dies implizieren, dass er Peninna weniger oder gar nicht liebt? Falls man die Passage so interpretiert, könnte das den Konflikt zwischen Peninna und Hanna erklären. Explizit äußert sich der Text zu dieser Frage freilich nicht.⁶ Aufgrund seiner Knappheit provoziert er stattdessen zu weiteren Fragen: Weiß Elkana nichts von dem Konflikt zwischen den beiden Frauen, oder warum geht er in seiner Tröstungsrede

nicht darauf ein? Warum genau weint Hanna und isst nichts – weil Peninnas Spott sie daran erinnert, dass sie keine Kinder bekommen kann, was in ihren Augen auf ein beschämendes Versagen ihrerseits, auf eine drohende Gefährdung ihrer Position oder auf einen persönlichen, als schmerzlich empfundenen Mangel hindeutet – oder all dies zusammen? Oder ist Hanna gar nicht traurig über ihre Kinderlosigkeit, wie Elkana denkt, sondern vielmehr zornig, weil Peninna sie offenbar kränken darf, ohne mit Sanktionen rechnen zu müssen? Was denken Elkana, Hanna und Peninna über die Situation?

Es liegt nahe, den Auftakt zu den Büchern Samuel als Geschichte über Eifersucht und trianguläres Begehren zu deuten. Diese Lektürehaltung wird dadurch befördert, dass eine bibelfeste Leserschaft eine ähnliche Konstellation aus dem Buch Genesis kennt, nämlich aus der Geschichte über Jakob und seine beiden Ehefrauen Lea und Rachel. Deren Geschichte wird jedoch ganz anders erzählt. Unter anderem wird darin viel deutlicher ausgeführt, wie die Figuren zueinander stehen: Jakob will Lea nicht heiraten und wird nur durch Betrug dazu gebracht. Er liebt Rachel ausdrücklich mehr als Lea (1 Mose 29,30), während Lea von ihm zurückgesetzt oder sogar gehasst wird (1 Mose 29,31). Als Gott Lea für ihre Zurücksetzung entschädigt, indem er sie mehrfach schwanger werden lässt, glaubt sie, auf diese Weise die Zuneigung ihres Mannes gewinnen zu können (1 Mose 29,32–34), wird aber enttäuscht. Rachel wiederum beneidet ihre Schwester um deren Kinder (1 Mose 30,1). In dieser Erzählung hängen also die negativen Gefühle, die durch den Gegensatz von Kinderreichtum und Kinderlosigkeit entstehen, sowie diejenigen, die durch verweigerter bzw. geschenkte Liebe erzeugt werden, unmittelbar miteinander zusammen.

Die eklatant ähnliche Figurenkonstellation zu Beginn der Bücher Samuel legt es nahe, die Erzählung über Elkana und seine beiden Frauen vor dem Hintergrund der Erzählung über Jakob und seine beiden Frauen zu lesen und folglich all diejenigen Details aus Genesis zu interpolieren, die das 1. Buch Samuel seinen Leserinnen und Lesern vorenthält. Genau dies

jedenfalls tut der Dichter des ›Shmuel-bukhs‹: Aus einer Erzählung über die Probleme und Konflikte, die aus der Kinderlosigkeit einer Ehefrau resultieren, macht er eine Erzählung über ungleiches Begehren und enttäuschte Liebe, Eifersucht und Neid:

<p>נון זאש אין זעלבן צייטן צו רמה אין דער שטאט</p>	<p>nun saś in selbén zeitén zu Romo in der štat</p>
<p>איין מאן דער היש אַלקנה דער מלט דיא ארמן זאט</p>	<p>ain man, der hiś Elkono, der mácht di' armén sat.</p>
<p>דער זעלביג מאן אַלקנה הט צו זיינם לייב</p>	<p>der selbig man Elkono hát zu seiném leib לייב</p>
<p>חנה אונ' פנינה גינמן צו צווייא ווייב</p>	<p>Chano un` Penino gènumén zu zwai' weib.</p>
<p>חנה דיא וואש שון אונ' וואל גיטון דא קונט איר מאן אַלקנה קיין קינד מיט איר הון</p>	<p>Chano, di' waś schön un` wol-gétón. do kunt ir man Elkono kain kind mit ir hòn.</p>
<p>ער ווש איין לוי ורום אז מן עש גישריבן וינט</p>	<p>er waś ain Levi vrum, as mán és gèschribén vint.</p>
<p>דא האט מיט אים גיטראגן פנינה ציהן קינד</p>	<p>do hat mit im gètragén Penino zèhén kind.</p>
<p>חנה דיא וואונדר שויניא אין זיינם הערצן לאג</p>	<p>Chano, di' wunder-schönè', in seiném herzén lag.</p>
<p>ער קונט איר ניט בור געשן ווידר נאכט נוך טאג</p>	<p>er kunt ir nit vör-geśén wèdér nacht nòch tag.</p>
<p>ווידר זיין ווייב פנינה הט ער גיטון ניא דעמך הט ער ליבר חנה ווען זיא</p>	<p>widér sein weib Penino hát er gètón ni'. denòch hát er libèr Chano wen si' (›Shmuel-bukh‹, Str. 7–9).</p>

Aus der biblischen Erzählung über Jakob, Lea und Rachel übernimmt der Bearbeiter hier den Aspekt, dass der Ehemann eine der beiden Frauen mehr liebt als die andere. Die geliebte Frau wird zudem als besonders schön beschrieben, was impliziert, dass die andere Frau weniger schön ist (so wie in 1 Mose 29,17 Leas Augen matt [oder, je nach Übersetzung, mild] sind, während Rachel ein schönes Gesicht und eine schöne Gestalt besitzt). Die größere und stärkere Liebe, die Elkana für Hanna empfindet, wird also mit

Hannas körperlicher Attraktivität in Verbindung gebracht, was in der Bibel nicht der Fall ist. Zugleich wird die Intensität von Elkanas Emotionen mit Wendungen beschrieben, die auch in einer nichtjüdischen Erzählung über ein gerade erst aufblühendes passioniertes Liebesverhältnis nicht fehl am Platz wirken würden: Elkana trägt die wunderschöne Hanna in seinem Herzen und kann Tag und Nacht nicht aufhören, an sie zu denken. Das Freundlichste hingegen, was über sein Verhältnis zu Pennina gesagt werden kann, ist, dass er nie zu ihren Ungunsten handelt. Der emotionale Kontrast zwischen Elkanas beiden ehelichen Beziehungen ist also groß.

Anders als in der Vorlage interessiert sich Elkana im ›Shmuel-bukh‹ für das Verhältnis der beiden Frauen zueinander und bemüht sich aktiv darum, den häuslichen Frieden zu bewahren. Leider stellt er sich dabei höchst ungeschickt an, wobei das Publikum explizit darüber informiert wird, was ihn zu seinen Handlungen motiviert: Beim Opfer in Silo gibt Elkana Hanna den besten Anteil, da er darauf hofft, dass Hanna auf diese Weise über ihre Kinderlosigkeit hinweggetröstet wird und einen fröhlichen Umgang mit Pennina pflegt. Diese Bevorzugung der anderen Frau allerdings stimmt Pennina in Str. 13,4 *zörnig* (צורניג) und sie hebt zu einer grausamen Spottrede an:

זיא שפוטט אירר געלן זיא שפראך	si' špótét irér gèlèn ⁷ . si' šprach: »du' sòlšt mir sagèn,
דוא זולשט מיר זאגן	mir sagèn,
חנה מיין ליביא געלן וואש הושט דוא	Chano, mein libè' gelèn, wás hòst du'
גיקויפט דיינן קנאבן	gékauft deinèn knabèn,
דען גרושן אונ' דען קליינן דש לוש מיר	den gròsèn un` den klainèn? dás lós mich
בור שטון	võr-štòn!
דוא זולשט מיט דיינר קינדער גוב אויך	du' sòlšt mit deinèr kindèr gòb auch hër
הר בוירהר גון	vürhèr gòn.
זיכשטו וויא מיין קינדער איר גוב אן	sichštu, wi' mein kindèr ir gòb an-tragèn?
טראגן	
דוא וויישט בון קיינר ורייד נישט צו	du' waišt ñun kainer vraid nischt zu sagèn.
זאגן	

ווען דוא נון גישטירבשט זוא בישט דו בולענד בראכט	wen du' nun gëštirbšt, sò' bišt du vōlend- brocht.
דיין נאמן ווערט בור געשן און נוימר מער גידוכט	dein namèn wert vōr-gešèn un` nümèr mer gédócht« (>Shmuel-bukh«, Str. 14f.).

Peninna beschränkt sich in ihrer Rede nicht darauf, Hanna auf deren Kinderlosigkeit hinzuweisen. Sie zieht auch eine düstere Schlussfolgerung daraus: Da Hanna keine Nachkommen hat, die die Erinnerung an sie pflegen und in denen sie weiterlebt, wird ihr Tod ein endgültiger sein. Hannas Mangel wird damit auch als eine sehr persönliche Katastrophe beschrieben, die letztlich ihr ganzes Leben entwerten soll.

Hannas Reaktion wiederum charakterisiert die solchermaßen im wahrsten Sinn des Wortes Vorgeführte als stolz und selbständig:

דש בור דרוש חנה און דענוך שווייג זיא שטיל	dás vōr-dròs Chano, un` denòch schwaig si' štil.
מיינם מאן אַלקנה איך עש ניט זאגן ווייל	»meinèm man Elkono ich es nit sagèn wil. ווייל
זולט איך אונזרם ליבן מאן האלבר בון דיר זאגן	sòlt ich unserèm libèn man halbèr vūn dir sagèn?
איך גיב דיר דעש מיין טרויאן ער ווירד דירש ניט בור טראגן	ich gib dir deš mein tröu`èn: er wird dirš nit vōr-tragèn« (>Shmuel-bukh«, Str. 16).

Statt sich Unterstützung von ihrem Mann zu holen, hält Hanna den Zwist mit Peninna lieber geheim. Die Situation wird dadurch allerdings nicht verbessert:

ווען זיא נון ווידר קערטן צו גוטש דינשט בירייט	wen si' nun wider-kertèn zu Gótès dinšt bèrait,
איר געלן פנינה אל מול צו איר זייט דער שמוכהייט אלזוא וילן אין צורניגם גידון	ir gèlèn Penino al-mòl zu ir sait der schmòchhait alsò' vilèn in zòrnigèm gédòn.
חנה דיא ויל שון קונט קיין רוא בור איר הון	Chano, di' vil schòn, kunt kain ru' vōr ir hòn.
דרום וואש זיא ניט ורוא אירן צורן זיא בור בייש	dàrum waš si' nit vrò'. irèn zòrèn si' vōr- baiš.

זיא וואלט ניט עשן נוך טרינקן זיא וויינט אלזוא הייט	si' wolt nit ešén nóch trinkén, si' wainét alsó' haiś.
דא שפראך איר מאן אַלקנה חנה איר וויל דיר זאגן	do šprach ir man Elkono: »Chano, ich wil dir sagén:
דוא וויינשט לעכט דאש דוא קיין קינדליין קאנשט טראגן	du' wainéšt lecht, daś du' kain kindlein kanšt tragén.
הון איר דיר דוך ליבר ווען דיין געלן פנינה	hòn ich dich dòch libér wen dein gèlèn Penino
אונ' גיב דיר אל מול דש בעשט דארום זולשט דוא זיין ורוא	un` gib dir al-mòl dáś bešt. dorum sólst du' sein vrò'.«
דא שווייג זיא אלזוא שטילן ביז דש מן ניט אש	do schwaig si' alsó' štilén, bis dáś mán nit aś.
אונ' גינג בור דען טעמפיל דא דער כוהן גדול וואש	un `ging vòr den tempèl, do der Cohen Godel ⁸ waś (>Shmuel-bukh<, Str. 17–19).

Anders als der Autor oder die Autoren des biblischen Samuelbuchs macht der Autor des ›Shmuel-bukhs‹ unmissverständlich klar, dass Elkana Hanna tatsächlich mehr liebt als Peninna, dass er sie beim Opfer bevorzugt – und dass er keine blasse Ahnung davon hat, was die beiden Frauen bewegt. Er glaubt, gute Stimmung zwischen ihnen stiften zu können, indem er eine von ihnen der anderen vorzieht, was natürlich das genaue Gegenteil bewirkt. Aber er denkt auch, dass Hanna über ihre Kinderlosigkeit betrübt ist, während der Text explizit macht, dass Hanna nicht traurig, sondern ihrerseits zornig ist, und zwar nicht über ihren Mangel, sondern über die Tatsache, dass Peninna ihr mit ihren Schmähungen keine Ruhe lässt. Aus einer Geschichte über die Beschwerden ungewollter weiblicher Kinderlosigkeit wird so eine Geschichte über maßlose, passionierte Liebe und daraus resultierende Eifersucht innerhalb einer Dreiecksbeziehung, über die Folgen materieller Ungleichbehandlung innerhalb einer Familie und ganz besonders über die Risiken scheiternder Kommunikation. Der Zorn und die Reizreden der beiden gekränkten Frauen wie auch die Ahnungslosigkeit des Mannes wecken Assoziationen an heldenepische Texte wie das ›Nibelungenlied‹. Zugleich macht aber der Dichter des ›Shmuel-bukhs‹,

indem er den drei Figuren eine gewisse emotionale Tiefe verleiht, die Erzählung über einen in der Vorlage relativ eindimensionalen Konflikt vielschichtiger. Dem Publikum wird dadurch die Identifikation mit allen drei Beteiligten gestattet, wobei der Fokus auf den beiden weiblichen Figuren und von diesen insbesondere auf der künftigen Richter- und Prophe-
temutter Hanna liegt.

Diese verhält sich im Folgenden geradezu erstaunlich selbstbewusst: In der Bibel betet sie vor dem Tempel und verspricht Gott, einen Sohn, werde er ihr denn geboren, Gott als Diener zu überantworten. Im ›Shmuel-bukh‹ hingegen ist an dieser Stelle von einem solchen Gelübde überhaupt keine Rede. Stattdessen schlägt Hanna Gott sozusagen mit seiner eigenen Logik, indem sie ihm vorhält, dass er schließlich genau zwei Arten von Wesen geschaffen habe – Engel, die keine Kinder bekämen, und Menschen, bei denen das der Fall sei. Wenn sie schon keine Kinder haben könne, dann solle er sie folglich ewig leben lassen wie einen Engel. Als der Priester Eli, der ihre Worte nicht hört und nur sieht, dass sich ihre Lippen bewegen, ihr vorwirft, betrunken zu sein, verteidigt und rechtfertigt sie sich nicht lediglich (1 Sam 1,15f.), sondern geht Eli recht handfest an: נון זייט איר דורך קיין נביא (›Shmuel-bukh‹, Str. 24,3: ›nun seit ir dôch kain noṽi [d.h. kein Prophet, A. L.], nöü'árt ain schlechter man!‹) und lässt sich von Elis prophetischen Qualitäten erst überzeugen, als er ihr die Geburt eines Sohnes voraussagt. In dieser Episode, in der Hanna vor dem Tempel darum bittet, einen Sohn zur Welt zu bringen, beweist sie im Vergleich zu ihrem biblischen Pendant große Widerstandsfähigkeit, Durchsetzungskraft und sogar eine gewisse Durchtriebenheit gegenüber Gott und dessen Priester. Später wird sie sogar selbst zur Prophetin, die voraussieht, dass Gott ihr fünf Kinder schenken wird und dass alle zehn Kinder ihrer Rivalin sterben werden. Indem sie von Gott erbittet, dass er zwei von Peninnas Kindern am Leben lässt, da Hanna Peninna ihre früheren harten Worte vergeben habe, eignet sie sich in gewisser Weise sogar die überlebenden Kinder der anderen Frau an:

דוא הושט מיך הער גיווערט אונ' ווילט איר לושן צווייא	du' hòst mich, her, gèwert un` wilt ir lósén zwai'.
נון האב איך זיבן קינדער דער קינדער איך מיך ורייא	nun hab ich sibén kindér, der kindér ich mich vrain'.
נון הון איך זיבן קינדער דיא זיין אלי זיבן מיין	nun hón ich sibén kindér, di' sein alé sibén mein,
און דש דיא צווייא מיינר געלן זיין	òn dás di' zwai' meiner gèlén sein (›Shmuel-bukh‹, Str. 43).

Mit dieser Geste bekräftigt Hanna ein letztes Mal, wie sehr sie ihrer Rivalin letztlich überlegen ist, und zwar gleichermaßen in einem sozialen, religiösen und moralischen Sinn.

4. Fazit

Sowohl die Komplexität der Figurenzeichnung im Allgemeinen als auch der Zugewinn an *agency*, was weibliche Figuren angeht, könnten etwas damit zu tun haben, dass das ›Shmuel-bukh‹ sich an ein heterogenes Publikum richtet, welches nicht nur an den Erzählweisen des Heldenepos, sondern auch denen des Romans Gefallen findet. In seinen zahlreichen eher heldenepisch gewichteten Passagen bietet das ›Shmuel-bukh‹ seinen jüdischen Rezipientinnen und Rezipienten starke, hyperbolische Affekte und Begierden (Liebe und Hass, gekränktes Ehrgefühl, Trauer, Zorn und Todesmut). Gerade am Einstieg in die Handlung aber, in der Geschichte um Elkana und seine beiden Ehefrauen, wird auch eine stärker romanhafte (Bleumer 2005, S. 257f.) Seite des Textes sichtbar. Die differenzierte Darstellung von emotionalen Zuständen und Befindlichkeiten erlaubt es zum einen, weibliche Figuren zu präsentieren, die zwar weniger große Handlungsspielräume besitzen als männliche, die aber immerhin ähnlich ›schwierig‹ und eigenwillig und somit potenziell ähnlich interessant sind. Zum anderen können auf diese Weise Themen verhandelt werden, deren Relevanz die biblische Vorlage nur andeutet, etwa alltägliche und andau-

ernde Eheprobleme, absichtlich und versehentlich herbeigeführte Missverständnisse unter Bewohnerinnen und Bewohnern eines Haushalts und emotionale Isolation. Dass zu Beginn der frühen Neuzeit unter jiddischsprachigen Leserinnen und Lesern Interesse auch an solchen Themen, Figuren und Figurenkonstellationen bestand, darauf deutet die Verbreitung einer Reihe von jiddischen Adaptionen anderssprachiger Liebes- und Reiseromane (etwa Bearbeitungen des ›Buovo d'Antona‹, von ›Paris und Vienna‹, der ›Schönen Magelone‹ und von ›Flore und Blanscheflur‹) hin. Wirnts von Grafenberg ›Wigalois‹ wiederum wird in seiner jiddischen Bearbeitung ›Widuwilt‹ in seiner Derbheit sowohl ›heldenepisiert‹ als auch mit einer Reihe romanhafter Nuancen angereichert, wie sie vor allem im sogenannten nachklassischen Liebes- und Reiseroman populär sind (verwiesen sei hier etwa auf die Mobilität von weiblichen Figuren oder die Notwendigkeit der Zusammenarbeit zwischen männlichen und weiblichen Figuren, um die gefährdete Beziehung wiederherzustellen; Lembke 2015b). Während solche Themen in der Heldenepik ihrer Komplexität beraubt werden und nurmehr als Bestandteile eines festen Formelinventars zum Ausdruck kommen, werden sie im romanhaften Erzählen geradezu zum Motor komplexer Geschichten. Das ›Shmuel-bukh‹ macht beispielhaft anschaulich, auf welche Weise beide Register, d. h. das heldenepische und das romanhafte, in unmittelbarer Nachbarschaft zueinander verwendet werden können.

Dass sich die Kombination verschiedener literarischer Traditionen und Erzählweisen offenbar auszahlt, lässt die gute Überlieferung des ›Shmuel-bukhs‹ in Handschriften und Drucken zumindest vermuten. Was könnte ein frühneuzeitliches jüdisches Publikum an der Rezeption gereizt haben? Zum einen, so Barbara Könnker, gewährt ein solcher Text spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Juden Anlass, »durch die Rückbesinnung auf die gemeinsame erfüllte Vergangenheit ihr Selbstvertrauen und ihren Mut in der Behauptung gegen diese [d. h. die christliche, A. L.] Umwelt zu stärken und die Hoffnung auf eine bessere Zukunft wachzuhalten« (Könnker

1986, S. 12). Angesichts der Tatsache, dass die ältere jiddische Literatur auch in anderen Gattungen Erzählungen hervorbringt, in denen jüdische Personen Gewalt ausüben, und zwar auch gegenüber Nichtjuden, könnte man den entsprechenden Passagen im ›Shmuel-bukh‹ rezeptionspsychologisch so etwas wie einen Ventilcharakter zuschreiben (Horowitz 2006; Lembke 2018; Lembke 2019). Oder anders ausgedrückt: Auf Rezipientinnen und Rezipienten, die einer gefährdeten Minderheit angehören, kann ein solcher Text, dessen Rezeption ihnen die Identifikation mit ausgesprochen starken, kühnen und rücksichtslosen Vorfahren ermöglicht, eine ungleich ermutigendere Wirkung ausüben, als christliche Leserinnen und Leser sie erfahren, wenn sie sich beispielsweise von den derben Prügeleien im ›Rosengarten zu Worms‹ amüsieren lassen. Gleiche Erzählweisen und Registerwechsel beim Erzählen können von Publikum zu Publikum ganz unterschiedliche Effekte erzeugen: Im ›Shmuel-bukh‹ wird das Formelhafte der Heldenepik diskursiv zum Medium jüdischer Selbstermächtigung. Zum anderen kann das ›Shmuel-bukh‹ auch von wenig gebildeten Menschen, die des Hebräischen nicht oder ungenügend mächtig sind und die auch mit einer jiddischen Bibelübersetzung Schwierigkeiten hätten, als erbauliche und belehrende Brücke zur biblischen Vorlage genutzt werden. Und schließlich werden in einem vielschichtigen Text wie dem ›Shmuel-bukh‹ auch aktuelle Diskurse aufgegriffen, wie sie sonst vor allem in zeitgenössischen Romanen wie etwa dem ›Bovo-bukh‹ zu finden sind und die auch einem vielseitig interessierten jiddischsprachigen Publikum als modisch und interessant gelten. Romanhaftes Erzählen führt hier allerdings nicht in einen Modus literarischer Selbstreflexion und Spekulation, sondern wird als Instrument eingesetzt, um die knappen biblischen Erzählungen sozial plausibel und packend auszugestalten. Heldenhafter Blutdurst, religiöses Sendungsbewusstsein und das Selbstbewusstsein von Frauen, die sich von verliebten Ehemännern, eifersüchtigen Nebenbuhlerinnen und arroganten Priestern nicht die Butter vom Brot nehmen lassen – das ›Shmuel-bukh‹ bietet ein breites Spektrum an Möglichkeiten zur Identifikation und

Belehrung, vor allem aber zur Zerstreung im Gewand des religiös und traditionell Legitimierten. Bestens unterhalten jedenfalls wird man von diesem Meisterstück jiddischer Bibeldichtung auch heute noch mühelos.

Anmerkungen

- 1 Nicht zu verwechseln ist der Dichter mit dem Schreiber der Pariser Handschrift, Zanvil, oder mit dem Schreiber der Hamburger Handschrift, Liwa von Regensburg (Falk 1961, S. 4).
- 2 Der hebräische Bibeltext wird hier und im Folgenden nach der Biblia Hebraica Stuttgartensia (›Bibel (hebräisch)‹) zitiert, die deutsche Übersetzung nach der Lutherbibel von 1984 (›Bibel (deutsch)‹).
- 3 Im Druck eigentlich: ןו (vo).
- 4 Zitiert wird das ›Shmuel-bukh‹ nach dem Augsburger Erstdruck von 1544, als Faksimile und mit einer Einleitung versehen herausgegeben von Felix Falk. Eine Übersetzung des gesamten Textes (in Gestalt der *editio princeps* von 1544) ins Englische hat Jerold C. Frakes angefertigt (Frakes 2014). Die lateinschriftliche Umsetzung dieser und der folgenden altjiddischen Textpassagen soll als Hilfsmittel und Brücke für interessierte Leserinnen und Leser dienen, die mit dem hebräischen Alphabet nicht oder nur geringfügig vertraut sind. Sie orientiert sich an dem bewährten Trierer System, das es ermöglicht, im Fall jedes lateinischen Buchstabens auf die hebräische Entsprechung im Original zurückzuschließen (eine detaillierte Erklärung zu diesem System findet sich in Timm 1996, S. cxlviii–cl).
- 5 Ganz ähnliche Sorgen finden sich auch in der christlichen Literatur. Im 11. Jahrhundert beispielsweise tadelt der Domschulmeister Meginhard von Bamberg seinen Bischof Gunther scharf, da dieser sich nie mit Augustinus oder Gregorius beschäftige, sondern immer nur mit Attila und Dietrich von Bern (Voorwinden 2001, S. 155).
- 6 Besonders mit dem Verständnis von 1 Sam 1,5 hatten viele Kommentatoren und Übersetzer im Verlauf der Jahrhunderte Schwierigkeiten. Kopfzerbrechen bereitete dabei vor allem der hebräische Dual אַפַּיִם (*‘appayim*). Welche Art von Portion gibt Elkana Hanna vom Dankopfer – eine angemessene oder eine, die Hanna unerwartet erhöht und dadurch Peninnas Neid oder Eifersucht herausfordert? Die Vulgata übersetzt mit: *Annae autem dedit partem unam tristis quia Annam diligebat Dominus autem concluderat vulvam eius* (›Bibel (lateinisch)‹). In der Folge versteht nicht nur Luther die Stelle so, dass Elkana Hanna eine einfache Portion gibt, und zwar betrübt (in der Lutherbibel von 1545: *Aber Hanna gab er*

ein Stück traurig / denn er hatte Hanna lieb / Aber der HERR hatte jren Leib verschlossen). Diesem Verständnis zufolge lässt sich der Ehemann keine unrechtmäßige, von starken Gefühlen motivierte Ungleichbehandlung seiner beiden Frauen zuschulde kommen. Die Einheitsübersetzung hingegen stellt sich in die lange Tradition jener, die die Stelle so verstehen, dass Elkana Hanna einen doppelten Anteil am Opfer zuweist, obgleich ihr das als kinderloser Frau nicht zusteht. J. P. Fokkelman hält die Bedeutung ›doppelte Portion‹ für unwahrscheinlich, denkt aber ebenfalls, dass Hanna eine Vorzugsbehandlung widerfährt. Er argumentiert ähnlich wie Stanley D. Walters dafür, *ʿappayim* mit ›persönlich‹ oder ›besonders‹ zu übersetzen: »Walters' translation of v. 5 runs as follows (and I italicize his rendering of the crucial conjunctions at the beginning of the three clauses): ›but to Hannah he would give one serving, with great ceremony, for he loved Hannah, but YHWH had closed her womb.‹ Instead of the final ›but‹ I would like to use ›although‹« (Fokkelman 1993, S. 559). Auch mit dieser Sichtweise, dass Elkana Hanna zwar im Hinblick auf die Menge nur den ihr zustehenden Anteil gegeben habe, dafür aber entweder einen besonders guten Anteil oder auf auffällig gute Weise, reihen sich Walters und Fokkelman in eine lange Tradition von Bibelübersetzungen und -kommentaren ein.

7 gelle (f): Nebenbuhlerin, Nebenfrau.

8 Cohen Godel (m): Hohepriester

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- | | |
|-------------------|--|
| Akedas Yitzhak | Akêdass Jizhak. Ein altjiddisches Gedicht über die Opferung Isaaks. Mit Einleitung und Kommentar kritisch hrsg. von Wulf-Otto Dreeßen, Hamburg 1971 (Hamburger Beiträge zur Geschichte der Juden 2). |
| Davidias | M. Maruli Delmatae Davidias, hrsg. von Miroslav Markovich, Leiden 2006 (Mittellateinische Studien und Texte 33). |
| Bibel (deutsch) a | Die Bibel nach Martin Luthers Übersetzung, Lutherbibel, revidiert 2017. Mit Apokryphen, hrsg. von der Evangelischen Kirche in Deutschland, Stuttgart 2016. |
| Bibel (hebräisch) | Biblia Hebraica Stuttgartensia, hrsg. von Karl Elliger und Wilhelm Rudolph. Fünfte, verbesserte Auflage, hrsg. von Adrian Schenker, Stuttgart 1977 und 1997. |

- Bibel (lateinisch) Biblia Sacra Iuxta Vulgatam Versionem, fünfte, verbesserte Auflage, hrsg. von Roger Gryson, Stuttgart 2007.
- Cambridge Codex The Oldest Known Literary Documents of Yiddish Literature (c. 1382). Part I: Introduction, Facsimiles and Transcription. Part II: Transliteration, Modern German Version, Notes and Bibliography, ed. Lajb Fuks, Leiden 1957.
- Dietrich von Bern Dietrich von Bern (1597), hrsg. von John A. Howard, Würzburg 1986.
- Dukus Horant Dukus Horant, hrsg. von Peter F. Ganz, Frederick Norman und Werner Schwarz. Mit einem Exkurs von Salomo A. Birnbaum, Tübingen 1964 (ATB Ergänzungsreihe 2).
- Josua und Richter Joshua and Judges in Yiddish Verse. Four early Modern Epics. An Annotated Edition. Edited and Annotated with an Introduction by Oren Cohen Roman, Berlin/Boston 2022 (Jiddistik. Edition und Forschung 5).
- Melokhim-bukh Das altjiddische Melokím-Bûk. Bd. I: Einleitung und Faksimile der editio princeps, Augsburg 1543. Bd. 2: Hebräische und aramäische Quellen, textkritischer Apparat und Glossar, hrsg. von Lajb Fuks, Assen 1965 (Publications of the Bibliotheca Rosenthaliana).
- Paris und Wiene Paris un Wiene – Ein jiddischer Stenzenroman des 16. Jahrhunderts von (oder aus dem Umkreis von) Elia Levita, hrsg. von Erika Timm und Gustav Adolf Beckmann, Tübingen 1996.
- Shmuel-bukh Das Schemuelbuch des Mosche Eshim Wearba. Ein biblisches Epos aus dem 15. Jahrhundert. Einleitung und Textkritischer Apparat von Felix Falk. Aus dem Nachlass hrsg. von Lajb Fuks. Band I: Einleitung und Faksimile der Editio Princeps, Augsburg 1544, Assen 1961.
- Wallich-Manuskript Dichtung und Musik im frühneuzeitlichen Aschkenas. Ms. opp. add. 4° 136 der Bodleian Library, Oxford (das so genannte Wallich-Manuskript) und Ms. hebr. oct. 219 der Stadt- und Universitätsbibliothek, Frankfurt a. M. 2 Bände, hrsg. von Diana Matut, Leiden/Boston 2011 (Studies in Jewish History and Culture 29).

Sekundärliteratur

- Baumgarten, Jean: Introduction to Old Yiddish Literature, hrsg. und übers. von Jerold C. Frakes, Oxford 2005.

- Beit-Arié, Malachi: Ms. Oxford, Bodleian Library, Bodl. Or. 135, in: *Tarbiz* 54,4 (1985), S. 631–634 [hebr.].
- Beit-Arié, Malachi: *Catalogue of the Hebrew Manuscripts in the Bodleian Library. Supplement of Addenda and Corrigenda to Vol. I (A. Neubauer's Catalogue)*, Oxford 1994.
- Beumer, Hartmut: Das Vertrauen und das Vertraute. Aspekte der Emotionalisierung von gesellschaftlichen Bindungen im höfischen Roman, in: *Frühmittelalterliche Studien* 39 (2005), S. 253–270.
- Cohen Roman, Oren: Be-nign ›Shmuel-bukh‹. On the Melody (or Melodies) Mentioned in Old-Yiddish Epics, in: *Aschkenas* 25 (2015), S. 145–160.
- Cohen Roman, Oren: Early Ashkenazic Poems about the Binding of Isaac, in: *Naharaim* 10 (2016), S. 175–194.
- Cohen Roman, Oren: A Man Fighting a Lion. A Christian ›Theme‹ in Yiddish Epics, in: *Interfaces* 5 (2018), S. 90–110.
- Cohen Roman, Oren: Chivalric Scenes in Yiddish Biblical Epic, in: Aptroot, Marion (Hrsg.): *Yiddish Knights*, Amsterdam 2020 (Amsterdam Yiddish Symposium 14), S. 7–22.
- Cohen Roman, Oren: Introduction, in: Ders. (Hrsg.): *Joshua and Judges in Yiddish Verse. Four early Modern Epics. An Annotated Edition*, Berlin/Boston 2022 (Jiddistik. Edition und Forschung 5), S. xi–cxvi.
- Delitzsch, Franz: *Zur Geschichte der jüdischen Poesie vom Abschluss der heiligen Schriften alten Bundes bis auf die neueste Zeit*, Leipzig 1836.
- Dinse, Helmut/Liptzin, Sol: *Einführung in die jiddische Literatur*, Stuttgart 1978.
- Dreeßen, Wulf-Otto: Midraschepik und Bibelepik, in: *ZfdPh* 100 (1981), S. 78–97.
- Dreeßen, Wulf-Otto: Dovid und Wolfdietrich, in: Aptroot, Marion/Neuberg, Simon [u. a.] (Hrsg.): *Jiddistik heute*, Düsseldorf 2012 (Jiddistik. Edition und Forschung 1), S. 309–319.
- Erik, Max: *Di geshikhte fun der yidisher literatur: fun di eltste tsaytn biz der haskoletkufe*, Warschau 1928a, S. 112–122.
- Erik, Max: *Inventar fun der yidsher shpilman-dikhtung*, in: *Tsaytshrift* 2–3 (1928b), Sp. 545–588.
- Faierstein, Morris M.: Paulus Aemilius, Convert to Catholicism and Printer of Yiddish Books in Sixteenth Century Augsburg, in: *Judaica* 71 (2015), S. 349–365.
- Falk, Felix: Die Bücher Samuelis in deutschen Nibelungenstrophen des XV. Jahrhunderts, in: *Mitteilungen zur jüdischen Volkskunde* 11 (1908), S. 79–85, S. 97–116, S. 129–150.
- Falk, Felix: Einleitung, in: *Das Schemuelbuch des Mosche Esrin Wearba. Ein biblisches Epos aus dem 15. Jahrhundert. Einleitung und Textkritischer Apparat von Felix Falk. Aus dem Nachlass hrsg. von Lajb Buks. Band I: Einleitung und Faksimile der Editio Princeps*, Augsburg 1544, Assen 1961, S. 1–33.

- Fokkelman, Jan P.: Narrative Art and Poetry in the Books of Samuel. A full interpretation based on stylistic and structural analyses. Vol. IV. Vow and Desire (I Sam. 1-12), Assen 1993 (Studia Semitica Neerlandica 31).
- Frakes, Jerold C.: The Politics of Interpretation. Alterity and Ideology in Old Yiddish Studies, Albany/NY 1989.
- Frakes, Jerold C.: Book of Samuel, in: Early Yiddish Epic. Edited and translated by Jerold C. Frakes, Syracuse 2014 (Judaic Traditions in Literature, Music, and Art), S. 15–148.
- Horowitz, Elliott: Reckless Rites. Purim and the Legacy of Jewish Violence, Princeton 2006 (Jews, Christians, and Muslim from the ancient to the modern world).
- Klinger, Judith: Ent/Fesselung des fremden Heros. Sivrit zwischen Exorbitanz und Assimilation, in: Bedeković, Nataša [u. a.] (Hrsg.): Durchkreuzte Helden. Das ›Nibelungenlied‹ und Fritz Langs Film ›Die Nibelungen‹ im Licht der Intersektionalitätsforschung, Bielefeld 2014 (GenderCodes 17), S. 259–301.
- Knapp, Fritz Peter: ›Dukus Horant‹ und die deutsche sublitterarische Epik des 13. und 14. Jahrhunderts, in: Aschkenas 14 (2004), S. 101–123.
- Könneker, Barbara: Zum literarischen Charakter und der literarischen Intention des altjiddischen Schmuelsbuchs, in: Röhl, Walter/Bayersdörfer, Hans-Peter (Hrsg.): Auseinandersetzungen um jiddische Sprache und Literatur/Jüdische Komponenten in der deutschen Literatur – die Assimilationskontroverse, Tübingen 1986, S. 3–12.
- Rella Kuschelovsky (Hrsg.): Tales in Context. Sefer ha-ma’asim in Medieval Northern France (Bodleian Library, University of Oxford, Ms. Bodl. Or. 135). Translations by Ruchie Avital and Chaya Naor. With a Historical Epilogue by Elisheva Baumgarten, Detroit 2017 (Raphael Patai Series in Jewish Folklore and Anthropology).
- Landau, Leo: Arthurian Legends or the Hebrew-German Rhymed version of the Legend of King Arthur. Published for the first time from Manuscripts and the Parallel Text of Editio Wagenseil together with an Introduction, Notes, Two Appendices, and Four Fac-Similies, Leipzig 1912.
- Lembke, Astrid: Aventiuren in Aschkenas. Jüdische Aneignungen nichtjüdischer Texte und Erzählstoffe im vormodernen Europa, in: Aschkenas 25 (2015a), S. 1–10.
- Lembke, Astrid: Ritter außer Gefecht. Konzepte passiver Bewährung im ›Wigalois‹ und im ›Widuwilt‹, in: Aschkenas 25 (2015b), S. 63–82.
- Lembke, Astrid: Das unwillige Untier. Ehe, Gefolgschaft und Autonomie in den französischen und jiddischen Werwölfierzählungen Maries de France (12. Jh.) und im ›Mayse-Bukh‹ (1602), in: GRM 68 (2018), S. 1–26.
- Lembke, Astrid: Riskante Nachbarschaften. Konflikte um Religion und Geschlecht bei Caesarius von Heisterbach, Hans Folz, Hans Jakob Christoffel von

- Grimmelshausen und in Juspa Schammes' ›Sefer Mayse Nissim‹, in: Bennewitz, Ingrid [u. a.] (Hrsg.): Gender Studies – Queer Studies – Intersektionalität. Eine Zwischenbilanz aus mediävistischer Perspektive, Göttingen 2019 (Berliner Mittelalter- und Frühneuzeitforschung 25), S. 161–186.
- Lienert, Elisabeth: Exorbitante Helden? Figurendarstellung im mittelhochdeutschen Heldenepos, in BmE 1 (2018), S. 39–63 ([online](#)).
- Liptzin, Sol: A History of Yiddish Literature, New York 1988.
- Lockwood, William B.: Die Textgestalt des Jüngerer Hildebrandsliedes in jüdisch-deutscher Sprache, in: PBB 85 (1963), S. 483–447.
- Millet, Victor: Germanische Heldendichtung im Mittelalter. Eine Einführung, Berlin/ New York 2008.
- Müller, Jan-Dirk: Das Nibelungenlied. 2., überarbeitete und ergänzte Ausgabe, Berlin 2005.
- Müller, Jan-Dirk: Lachmann, die Lachmannsche Methode und die Überlieferung des Nibelungenliedes, in: Bleuler, Anna Kathrin/Primavesi, Oliver (Hrsg.): Lachmanns Erbe. Editionsmethoden in klassischer Philologie und germanistischer Mediävistik, Berlin 2022 (ZfdPh Beihefte 19), S. 169–194.
- Röll, Walter: Zu den ersten drei Texten der Cambridger Handschrift von 1382/83, in: ZfdA 104 (1975), S. 54–68.
- Rubashov, Zalman: R. Moshe Esrim Ve-arba, in: Di Zukunft 32 (1927), S. 428–429.
- Shmeruk, Chone: Can the Cambridge Manuscript Support the ›Spielmann‹ Theory in Yiddish Literature? in: Turniansky, Chava (Hrsg.): Studies in Yiddish Literature and Folklore, Jerusalem 1986, S. 1–36.
- Shmeruk, Chone: Prokim fun der yidisher literatur-geshikhte, Jerusalem 1988.
- Shulman, El'azar: Sefat yehudit-ashkenazit ve-sifruta, Riga 1913.
- Simon, Bettina: Jiddische Sprachgeschichte: Versuch einer neuen Grundlegung, Frankfurt a. M. 1993.
- Staerk, Willy: Zur Überlieferungsgeschichte des jüdisch-deutschen Samuel- und Königsbuches, in: Monatsschrift für Geschichte und Wissenschaft des Judentums 63 (1919), S. 20–33.
- Stemberger, Günter: Einleitung in Talmud und Midrasch. 8., neubearbeitete Auflage, München 1992.
- Süßkind, Nathan: Das Šmu'el Buch. Eine jüdisch-deutsche Umdichtung der zwei Bücher Samuelis im Stile der mittelhochdeutschen Heldendichtung, Diss. masch., New York 1941.
- Timm, Erika: Einführung, in: Dies./ Beckmann, Gustav Adolf (Hrsg.): Paris un Wiene – Ein jiddischer Stanzenroman des 16. Jahrhunderts von (oder aus dem Umkreis von) Elia Levita, Tübingen 1996, S. xi–xli.
- Toepfer, Regina: Kinderlosigkeit. Ersehnte, verweigerte und bereute Elternschaft im Mittelalter, Berlin 2020.

- Turniansky, Chava: On Old-Yiddish Biblical Epics, in: *International Folklore Review* 8 (1991), S. 26–33.
- Turniansky, Chava/Erika Timm (Hrsg.): *Yiddish in Italia. Yiddish Manuscripts and Printed Books from the 15th to the 17th Century*, Milano 2003.
- von See, Klaus: Was ist Heldendichtung?, in: Ders. (Hrsg.): *Europäische Heldendichtung*, Darmstadt 1978 (Wege der Forschung 500), S. 1–38.
- von See, Klaus: *Germanische Heldensage. Stoffe, Probleme, Methoden*, 2. Auflage, Wiesbaden 1981.
- von See, Klaus: Held und Kollektiv, in: *ZfdA* 122 (1993), S. 1–35.
- Voorwinden, Norbert: ›Quid cantus rusticorum cum Ovidio?‹ Über die Nibelungenrezeption um 1200, in: Greenfield, John (Hrsg.): *Das Nibelungenlied*, Porto 2001 (Revista da Faculdade de Letras. Linguas e Literaturas. Anexo 11), S. 147–170.
- Weinreich, Max: Dos Shmuel-bukh, in: *Di Tsukunft* 32 (1927), S. 278–288.
- Weinreich, Max: *Bilder fun der yidisher literaturgeshikhte: Fun di onheybn biz Mendele Moykher-Sforim*, Vilna 1928.
- Zfatman, Sara: *The Jewish Tale in the Middle Ages. Between Ashkenaz and Sepharad*, Jerusalem 1993 [hebr.].

Anschrift der Autorin:

Prof. Dr. Astrid Lembke
Universität Mannheim
Seminar für deutsche Philologie
Germanistische Mediävistik
Schloss – EW 255
68161 Mannheim
E-Mail: astrid.lembke@uni-mannheim.de