

ISSN 2568-9967

B|||E

JAHRGANG 8

2025



WWW.ERZAEHLFORSCHUNG.DE



Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung

herausgegeben von
Anja Becker und Albrecht Hausmann

Jahrgang 8 (2025)

Die ›Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung‹ erscheinen online in der University of Oldenburg Press unter der Creative Commons Lizenz [CC BY-NC-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/), d. h. die in ihr publizierten Beiträge dürfen unverändert zu nicht-kommerziellen Zwecken unter Angabe von Autor und Publikationsort weitergegeben und veröffentlicht werden.

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

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

ISSN 2568-9967

Titelbild: Paris, BnF, Latin 1156B, fol. 163r (Ausschnitt), Rennes, ca. 1430 (Quelle:
gallica.bnf.fr / BnF)

Inhalt

Artikel

Sebastian Holtzhauer

›er was sô langgewahsen / daz er ze risen wart gezelt‹, Der Sachsenherzog
als ›riesische Unrechtsfigür‹ im ›Schwanritter‹ Konrads von Würzburg1

Dorothea Klein

Mikronarrative und Strophenverknüpfung in Reinmars Wechseln
MF 151,33, 169,9 und 198,4.....38

Kirsten Sandrock

The Affordances of Allegory: Ships, Travel, and the Atlantic in Henry
Watson's 'Shyppe of Fooles' (1509) and Alexander Barclay's
'Shyp of Fols of the Worlde' (1509)64

Themenhefte

Heiniger, Anna Katharina

Narrative Voices: Options and Limitations in Saga Literature, Oldenburg
2025 (BmE Special Issue 18: https://doi.org/10.25619/BmE_H2025181)

Mireille Demaules / Irene Iocca / Julia Rüthemann

Medieval Forms of First-Person Narration: Authorship – Authorization –
Authority (Villa Vigoni Talks III – BmE Special Issue 19:
https://doi.org/10.25619/BmE_H2025191)

Maren Jäger / Hans Jürgen Scheuer / Silvan Wagner

Temporal Communities in der vormodernen Kleinepik, Oldenburg 2025
(Brevitas 4 – BmE Sonderheft: https://doi.org/10.25619/BmE_H20252)

Sebastian Holtzhauer

er was sô langgewahsen / daz er ze risen wart gezelt

Der Sachsenherzog als ›riesische Unrechtsfigur‹ im ›Schwanritter‹ Konrads von Würzburg

Abstract: Die Untersuchung beleuchtet die narrativen Strategien, die Konrad von Würzburg einsetzt, um den Sachsenherzog im ›Schwanritter‹ als archetypischen Unrechtsvertreter zu inszenieren. Trotz seiner zunächst rein menschlich wirkenden Beschreibung wird der Herzog im Konflikt zum (immer noch menschlichen) Riesen ›emporwachsen‹. Die Analyse zeigt, dass diese Transformation kein Zufall ist, sondern erzählerisch sorgfältig vorbereitet wird. Konrad verbindet durch seine Schilderung des Zweikampfes zwischen Schwanritter und Riesenritter das Erzählschema ›Kampf David gegen Goliath‹ mit der spezifischen Erbschafts- und Rechtsproblematik des Textes. Damit unterscheidet sich seine Version deutlich von anderen Ausprägungen des Schwanritterstoffes, die zur Kontrastierung herangezogen werden (›Chevalier au Cygne‹, ›Lohengrin‹).

Begutachteter Beitrag, publiziert im September 2025.

Die ›Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung‹ erscheinen online in der University of Oldenburg Press unter der Creative Commons Lizenz [CC BY-NC-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/), d. h. die in ihr publizierten Beiträge dürfen unverändert zu nicht-kommerziellen Zwecken unter Angabe von Autor und Publikationsort weitergegeben und veröffentlicht werden.

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

1. Einleitung

Im ›Schwanritter‹¹ Konrads von Würzburg (ca. 1257) beginnt der Herzog von Sachsen mit der Herzogin von Brabant einen Krieg um ihr Land, da er der Meinung ist, der rechtmäßige Erbe des Landes zu sein. Der Ehemann der Herzogin und Bruder des Sachsenherzogs, Gottfried von Brabant, ist zu einem Kreuzzug aufgebrochen und nicht lebend zurückgekehrt. *In causa mortis* hat er seine Ehefrau, die Herzogin, sowie ihre Tochter urkundlich als Erbinen eingesetzt. Gottfrieds Bruder erkennt das verbriefte Recht jedoch nicht an und überzieht daher die Ländereien der Herzogin mit Krieg. Diese klagt ihren Widersacher auf einem Hoftag Karls des Großen an. Während sie ihre Anklage vorbringt, nähert sich auf wundersame Weise ein Schwan mit einem Ritter der Stadt. Der Hoftag wird kurz unterbrochen, der Ritter willkommen heißen und dem Zeremoniell, das alsbald fortgesetzt wird, eingegliedert. Weil das Gerichtsverfahren nach langem Hin und Her nicht den erhofften Verlauf für den Sachsenherzog nimmt, besteht er schließlich auf einem Stellvertreterzweikampf. Das wiederum entspricht nicht den Erwartungen der Herzogin:

Diu frouwe von der rede erschrac,
wand ir daz dinc sô nâhe lac
daz sich der criece ze kamphe zôch,
wan der Sahsen fürste hôch
schein alsô crefte rîche
daz niender sîn gelîche
lebt über allez Niderlant,
und man dekeinen ritter vant
als ellenthaft ze Sahsen.
er was sô langgewahsen
daz er ze risen wart gezelt,
dâvon den strîtbæren helt
nieman getorste dô bestân.

(›Schwanritter‹, V. 727–739)

Dieses Zitat stellt für mich den Ausgangspunkt meiner Untersuchung dar. Im Detail geht es mir um die Begründung, dass sich dem Sachsenherzog niemand entgegenzustellen traut, weil er aufgrund seiner Körpergröße zu den Riesen gezählt bzw. für einen Riesen gehalten wird (*er was sô langgewahsen / daz er ze risen wart gezelt*). Davon war zuvor überhaupt nie explizit die Rede, der Herzog wird von Anfang an als ein gewöhnlicher Ritter beschrieben. Auch wenn die ersten 140 Verse des unikal überlieferten Werks in der Handschrift (Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek, Ms. germ. qu. 2) fehlen, ist kaum davon auszugehen, dass diese Figur anders denn als ein menschlicher Ritter und Herrscher eingeführt worden sein könnte, weswegen dem nicht unwichtigen Detail der Riesen-Zuschreibung in der Forschung bisher kaum weitere Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Warum nun aber ›mutiert‹ der Ritter bei Konrad von Würzburg am Ende des Gerichtsverfahrens, das immerhin »den Mittelpunkt der Erzählung bildet« (Yu/Kellner 2023, S. 248) und für Lecouteux (1978, S. 29) gar »Angel-punkt der Schwanrittersage ist«, plötzlich zum Riesen? Ich möchte im Folgenden aufzeigen: a) dass es sich nicht um eine spontane Zuschreibung handelt, sondern dass diese ›Transformation‹ vom Erzähler durch semantische Marker von langer Hand vorbereitet wird, b) welche ernstzunehmende Funktion diese Riesenhaftigkeit für die Erzähllogik des ›Schwanritter‹ insgesamt hat und wo ihr motivischer Ursprung liegen könnte sowie c) wie sie sich unter anderem dadurch von den übrigen Ausformungen des Schwanritterstoffes im 12. und 13. Jahrhundert (insbesondere ›Chevalier au Cygne‹ und ›Lohengrin‹) maßgeblich unterscheidet.

2. Die ›Transformation‹ des Sachsenherzogs zum Riesenritter bei Konrad

Zunächst einmal werde ich mich vom Texteingang chronologisch durch die Erzählung bis hin zum oben angeführten Zitat vorarbeiten und in einem

close reading aufzeigen, so meine These, dass es von der Warte der damaligen Rezipierenden aus wohl kaum überraschend gewesen sein dürfte, wenn sich der Sachsenherzog kurz vor dem Duell mit dem Schwanritter als Riesenritter entpuppt. Denn das bereiten einerseits sowohl die *descriptions* als auch die Figurenkommentare geschickt vor, andererseits ist die kunstvoll choreografierte Dialogführung Konrads dafür verantwortlich. Wesentliche, für einen Riesen charakteristische semantische Merkmale werden dabei der Reihe nach aktiviert und akkumulieren sich, bis der Erzähler den Herzog schließlich durch die oben angeführte explizite Benennung als *rise* outet.

Der Sachsenherzog wird zu Beginn vom Erzähler als *fürste rîch von Saksen* (›Schwanritter‹, V. 157) angesprochen, also als mächtiger Fürst. Sein Zwist mit der Herzogin wird in ein negatives Licht gerückt, die Erzählinstanz ist nicht unvoreingenommen:

dur sînen hôhen übermuot
bestuont er sî mit strîte.
sî liez in bî der zîte
hantvesten unde ir brieve sehen:
wie vor den herren was geschehen
mit rehte daz gedinge,
daz âne misselinge
daz lant ir erbe sollte sîn.
(›Schwanritter‹, V. 146–153)

Wichtig ist hier einerseits der *hôte übermuot*, der den Herzog sogleich der *superbia* verdächtig macht. Bedeutsam ist andererseits, dass diese Aussage sofort mit einem spezifischen Rechtskontext eingeführt wird, bei dem der Sachse womöglich auf der unrechtmäßigen Seite steht. Da trifft es sich, dass der Herzogin Hilfe naht. Karl der Große kommt *von wilder âventiure* (›Schwanritter‹, V. 181), also durch eine schicksalhafte Fügung, nach *Nîumâgen*, um dort Recht zu sprechen. Am Hoftag führen die Herzogin, die vom Erzähler als *diu tugentbære* (›Schwanritter‹, V. 206) angesprochen wird, und ihre Tochter eine Klage gegen den Sachsen, der bisher noch

nicht zu Wort gekommen ist. Sie erörtern Karl, dass er sie *âne schult* (›Schwanritter‹, V. 233), also grundlos und damit rechtswidrig, vertrieben habe.² Auch sie sehen sich wenig überraschend im Recht. Die Anklage wird nun kurz von der wundersamen Ankunft des Schwanritters unterbrochen, die Karl als göttliches Zeichen interpretiert:

swaz ouch sîn kunft bediute,
sî zeiget fremdiu mære.
[...]
got hât uns wilde geste
gesant her ûf dem wâge wît.
(Schwanritter, V. 310f., 318f.)

Folgerichtig unterbricht Karl das laufende Gerichtsverfahren und zieht zusammen mit allen Anwesenden ans Meeresufer, um der Sache nachzugehen. Er erkennt den Gast als das Besondere, das er ist, und lässt ihm die gebührende Ehre zukommen, indem er ihn selbst in den Palast geleitet – was zweimal (!) durch den Erzähler hervorgehoben wird (vgl. ›Schwanritter‹, V. 370–373, 394f.) – und ihm den Platz neben sich zuweist (vgl. ›Schwanritter‹, V. 404–406), womit er »dessen höhere Legitimation akzeptiert« (Yu/Kellner 2023, S. 247). Somit ist Karl der ideale, nicht der fragwürdige Herrscher, der sein Richteramt mustergültig ausübt (hier gegen Poser 2021). Nur die Herzogin und ihre Tochter bleiben vor Ort, denn

der ungemüete was sô wît
und (al)sô breit ir swære,
daz sî niht fremder mære
und âventiure enruochten,
wan sî gerihte suochten
vil gerner danne wunder.
(›Schwanritter‹, V. 336–341)

Sie erkennen in ihrer fehlenden Weitsicht, über die nur Karl verfügt, eben gerade nicht, dass der Schwanritter noch ihr Helfer in der Not sein wird, und begrüßen den Gast nicht gebührend, sondern lassen ihn zunächst links

liegen. So kann der Schwanritter auch erst dann aktiv und damit zum Duellanten des Sachsenherzogs werden, als die Tochter der Herzogin später in all ihrer Not und Verzweiflung Gott und Christus anruft.³

Das Verfahren wird nun fortgesetzt: Wie der Erzähler betont auch die Herzogin, als sie weiter klagt, den Übermut des Sachsen: *dur übermuot hôchverticlich / tuot er mir ungenâde schîn* (›Schwanritter‹, V. 452f.). Nachdem sie ihre Klage vorgebracht und Karl um ein gerechtes Urteil angerufen hat, ergreift der Herzog erstmals selbst das Wort, und zwar, wie der Erzähler betont, *zehant* (›Schwanritter‹, V. 492), also im selben Augenblick, sowie *schône und witzicliche* (›Schwanritter‹, V. 493), d. h. auf untadelige und kluge Weise:

»got weiz wol, herre«, sprach der dô,
»daz ich unrechtes nicht enger.
Brâbant gefüeret hât (unz) her
daz reht vil manec hundert jâr
daz drinne mac kein frouwe clâr
gebieten noch gewaltic sîn,
swie doch diu werde herzogîn
darûf mit flîze stelle
daz si des landes welle
mit ir hêrscheft phlegen.
sît daz mîn bruoder tôt gelegen
nu jensît meres leider ist,
sô diuhte mich des, wizze Crist,
von schulden ungebære,
daz ieman für mich wære
gewaltic in Brâbanden;
ez sol in mînen handen
belîben unde in mîner phliht.«
(›Schwanritter‹, V. 494–521)

Der Herzog beruft sich zunächst auf Gott, wenn er behauptet, kein Unrecht zu wollen bzw. nichts Unrechtes für sich zu beanspruchen. Gott als den höchsten Richter direkt bei der Eröffnung ins Spiel zu bringen, ist ein klu-

ger Schachzug in Anbetracht des wundersamen Eintreffens des Schwanritters. Das könnte anzeigen, dass er sich der besonderen Gerichtssituation bewusst ist und Karl als weltlichen Richter zugleich unter Druck setzen möchte. An ebenjenen Karl, den er höfisch-höflich mit *herre* apostrophiert, richtet sich auch die Verteidigungsrede des Herzogs. Die Herzogin von Brabant wird ebenfalls höflich angesprochen, doch das Unrecht sieht er, mit einer neuerlichen Bezugnahme auf die göttliche Instanz (*wizze Crist*), auf der Gegenseite. Als nächstem männlichen Verwandten des Verstorbenen gebühre ihm die Herrschaft über Brabant (Primogenitur). Das legt er Karl noch weiter und mit einigen Redundanzen dar und könnte es dabei bewenden lassen, da die beiden unterschiedlichen Rechtsvorstellungen, also die vom verbrieften bzw. die vom Gewohnheitsrecht, nun gegeneinander ins Feld geführt sind (vgl. dazu vor allem Strohschneider 1997). Doch setzt er Karl noch weiter unter Druck, indem er seine Verteidigungsrede und damit seine Ansprüche auf Brabant mit einer Drohung untermauert, die jeglichen Konsens *a priori* ausschließt:

»swer mir sîn [i. e. Gottfrieds] erbe wolte
enphlœhen ûz der hende mîn,
er müeste vil gewaltec sîn
über mich naht unde tac.
den criece den ich geleisten mac
den muoz er iemer liden,
ê daz ich welle mîden
daz reht vil manger hande
daz ich hân zuo dem lande.«

(›Schwanritter‹, V. 544–552)

Das ist einerseits als Invektive gegen die beiden Damen gemeint, die – wie man bereits weiß (vgl. ›Schwanritter‹, V. 159–165) – definitiv nicht dazu in der Lage sind, sich gegen ihn zu verteidigen. Es könnte sich andererseits auch auf den Schwanritter beziehen, von dessen kämpferischen Qualitäten der Sachsenherzog noch nichts weiß, dessen Einmischung er aber unterbinden möchte. So oder so sieht er das laufende Verfahren von vornherein

nicht als ergebnisoffen und gibt zu verstehen, dass ein Urteil, welches nicht in seinem Sinne ausfiele, zu fortgesetzten Kriegshandlungen führen würde.

Die Herzogin behauptet gar nicht erst das Gegenteil, sondern greift das Argument auf und bezieht es ganz bewusst auf sich und ihre Tochter: *wir sîn zwei creftelôsiu wîp, / davôn wir mügen niht urlogen / mit eime rîchen herzogen* (›Schwanritter‹, V. 564–566). Somit wird die vom Sachsen angesprochene Geschlechterkonstellation aus dem Erbrechtsfall (agnatische vs. kognatische Primogenitur) direkt auf den Kriegsfall übertragen, wo sie vor dem höchsten weltlichen *miles christianus* eine reflexhafte Hilfsreaktion bewirken soll. Zugleich macht diese Bemerkung transparent, dass der Sachsenherzog eben gerade nicht tugendhaft im ritterlichen Sinne handelt, wenn er zwei offensichtlich unterlegene Frauen mit Krieg überzieht.⁴

Die Herzogin hat am Ende der Beweisführung also wesentlich häufiger und mehr gesprochen als der Sachsenherzog. Zudem wendet sie sich deutlich öfter durch höfliche Anredeformen und die Nennung seines Herrscheramtes⁵ unmittelbar an Karl und bittet ihn um Rechtsprechung. Der Sachsenherzog hingegen spricht Karl nur einmal als *herre* (s. o.) und in seinem Amt als Richter gar nicht an. Achtet man also nicht nur darauf, was gesagt wird, sondern auch darauf, was *n i c h t* gesagt wird, obwohl es zu erwarten wäre, wähnt sich der Herzog in der stärkeren Position und bringt dieses Selbstverständnis durch sein Sprachhandeln deutlich zum Ausdruck.

Karl verkündet nun sein Urteil, indem er sich an die Herzogin wendet. Es fällt die Ansprüche des Sachsen betreffend verheerend aus. Von Rückzug und Wiedergutmachung ist die Rede, auch explizit vom *unreht* (›Schwanritter‹, V. 642) und der *üermüetekeit* (›Schwanritter‹, V. 645) des Sachsen, womit sich am Ende auch der Kaiser auf die Seite der Damen und des Erzählers stellt. Karl untermauert sein Urteil mit seiner Einsetzung als Richter in Gottes Gnaden (vgl. ›Schwanritter‹, V. 652–659) und gebietet in einem performativen Akt und unter Berufung auf Christus, den Krieg

zu beenden (›Schwanritter‹, V. 660–663).⁶ Die verbale Auseinandersetzung zwischen Karl und dem Herzog bezeichnet Sarah Westphal-Wihl (2008, S. 172) nicht zu Unrecht als »eine *tour de force* der symbolischen Machtausübung«.

Die Entgegnung des Sachsen wird durch seine schiere physische Präsenz gerahmt, wenn der Erzähler zur Inquitformel anhebt: *Der herre wolgewahsen, / der fürste rîch von Sahsen / sprach aber als ein frevel helt* (›Schwanritter‹, V. 675–677).⁷ Zu seiner exorbitanten Erscheinung tritt noch Unerschrockenheit bzw. Trotz oder Übermut hinzu, je nachdem, wie man das Adjektivattribut *frevel* hier übersetzt wissen will (vgl. Hennig 2022, S. 425, bzw. mit eindeutig negativer Bedeutung aus dem Mund der Herzogin: *mit frevelicher hant*, ›Schwanritter‹, V. 462). So oder so: Er akzeptiert das Urteil Karls nur vorgeblich, wenn er – erneut nicht unbedingt unhöflich – ansetzt mit *herr ich tuon allez daz ir welt* (›Schwanritter‹, V. 678). Der Zusage folgt stehenden Fußes die Einschränkung, *wan daz ich niht ûz mîner hant / daz fürstentuom ze Brâbant / als üppicliche lâze* (›Schwanritter‹, V. 679–81). Er täte also alles, was Karl wolle, abgesehen davon, das Fürstentum *üppicliche*, das heißt leichtfertig, aus der Hand zu geben. Damit greift er das Urteil Karls zweifach an: einmal rein faktisch, da er es nicht akzeptiert, obwohl Karl die Umsetzung des Urteils *âne widersage* (›Schwanritter‹, V. 648) verlangte; dann noch einmal, indem er seine hypothetische Zusage zu einem mit Bedacht gefällten Urteil als unbedacht und vorschnell bezeichnet. Der Herrschaftsanspruch des Herzogs kulminiert ein weiteres Mal in ihm als Herrschaftsträger, er sieht, um mit Strohschneider (1997, S. 145) zu sprechen, sein Recht »am adeligen Körper und seiner Aura«.

So nimmt er den ihm zustehenden gerichtlichen Zweikampf in Anspruch, die Herzogin soll einen Kämpfer bestimmen, der für ihre Sache eintritt – wer gewinnt, dem gehöre mit Fug und Recht das Land (vgl. ›Schwanritter‹, V. 686–726). Das war ein in der realen Rechtspraxis weithin akzep-

tiertes Mittel der Wahrheitsfindung, das schon recht früh von beiden Parteien auch als Gottesurteil verstanden werden konnte.⁸ Dadurch nun aber, dass der Sachse sich nicht auf Gott, sondern nur auf seine eigene Stärke beruft, nimmt er aus christlicher Sicht die Rolle des Schwächeren ein. Die riesenhafte Statur nutzt ihm dabei wenig. Den symbolischen Machtkampf mit Karl gewinnt der Herzog also, denn er setzt seine Position zunächst durch, indem er auf der *ultima ratio* eines alles entscheidenden Duells besteht. Zugleich hat er damit aber den folgenden Kampf unwissentlich bereits verloren, denn der wundersame Fremde, der für die Herzogin und ihre Tochter in die Bresche springt, ist, wie bereits von Karl vermutet, tatsächlich gottgesandt.⁹ Seine Selbstüberhebung und Selbstüberschätzung, so wird es narrativ perspektiviert, treiben den Sachsenherzog am Ende in den Tod, den er leicht hätte vermeiden können, wenn er entweder das Urteil Karls akzeptiert oder doch zumindest auf *minne* (vgl. ›Schwanritter‹, V. 662), d. h. Konsensfindung, aus gewesen wäre.

Enorme Stärke gepaart mit *superbia* sind nun aber typische Kennzeichen von Riesen bzw. riesenhaften Figuren (vgl. Habiger-Tuczay 1999, S. 653–656), wobei – das sei nicht verschwiegen – es freilich Überschneidungen zu den mittelalterlichen Helden gerade auch in der Heldendichtung gibt (vgl. van Beek 2020). Dazu gesellt sich eine gewisse Gottesferne durch das Verhalten und die Äußerungen des Sachsenherzogs, wie gezeigt werden konnte. Diese Gottesferne könnte aber auch noch anders markiert sein: Es beschäftigt die Forschung schon länger, warum Konrad als offenbar einziger Dichter der Schwanrittertradition ausgerechnet Karl den Großen als Herrscher einsetzte (vgl. die Diskussion dazu bei Poser 2021). Es mag sein, dass es um »verschiedene Konzepte von Herrschaft« (ebd., S. 214) geht, aber denkbar ist doch zumindest auch, dass in einer Art Rückprojektion auf die historischen Sachsenkriege Karls angespielt wird und damit der Konflikt zwischen (fränkischem) Christentum und ›heidnischer‹ Religion der Sachsen insinuiert wird. Konrad vermeidet so eine direkte Markierung des

Sachsenherzogs als nicht-christlich – womöglich erachtete er das als zu heikel –, deutet das aber durch die auf das 9. Jahrhundert weisende historische Konstellation, für die die Figuren metonymisch eintreten, zumindest an.¹⁰ Und somit wäre das Gegenüberstehen der beiden vor Gericht auch als Gegenüberstehen lesbar, was Karls Parteinahme für die Herzogin und ihre Tochter zusätzlich motiviert oder doch zumindest plausibilisiert.

In Richtung einer eher riesenhaften Modellierung des Herzogs weist im ›Schwanritter‹ nun vor allen Dingen die kontrastierende negative Darstellung mit den anderen positiv gezeichneten Figuren und das Faktum, dass der Sachsenherzog rein erzähllogisch nicht Protagonist ist. Denn Protagonisten sind, um mit Eder (2016, S. 48) zu sprechen, »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‹)«. Eben das trifft aber auf den Schwanritter zu. Und so nimmt es nicht wunder, dass sich der Sachsenherzog, dessen genuine Riesenhaftigkeit bisher allein durch Zuschreibungen des Erzählers, durch seine Worte und sein Handeln angedeutet wurde, in der eingangs bereits angeführten *descriptio* schließlich auch phänotypisch zum Riesen auswächst (hier noch einmal leicht verkürzt wiedergegeben):

wan der Sahsen fürste hôch
schein alsô crefte rîche
daz niender sîn gelîche
lebt über allez Niderlant,
und man dekeinen ritter vant
als ellenthaft ze Sahsen.
er was sô langgewahsen
daz er ze risen wart gezelt,
dâvon den strîtbæren helt
nieman getorste dô bestân.
(›Schwanritter‹, V. 730–739)

Ist der Sachsenherzog nun also »tatsächlich ein Riese«, wie etwa Wagner (2021, S. 511) annimmt? Ja, er ist ein Riese, aber nicht im Sinne der germanischen Vorzeitriesen oder der Riesen in den Ursprungsmythen Britanniens, wie sie in Geoffreys von Monmouth ›Historia Regum Britanniae‹ oder dem anglo-normannischen Gedicht ›Des Grantz Geanz‹ vorkommen. Freilich besteht deswegen noch kein Anlass für eine vom indikativisch formulierenden mhd. Text abweichende konjunktivische Übersetzung, wie sie Miklautsch in ihrer Ausgabe bietet (»er war so groß, dass er für einen Riesen hätte gehalten werden können«). So übersetzt Gernentz (1979) treffender: »Er war von solcher Größe, daß man ihn zu den Riesen zählte.« Auch Habermehl (2015, 5r) etwa übersetzt *ellenthafte* eher als »riesig, riesenhaft« und *resen* als »Riesen« und kommentiert (ebd., S. 26): »737 *resen*] Wohl nur aufgrund seiner Körpergröße wird der Sachse zu den ›Riesen‹ gezählt, er gilt weiterhin als menschliches Wesen und nicht als ›anderweltlicher‹ Riese.« Das dürfte den Kern der Sache treffen, denn bei vielen Riesen – gerade im Kontext höfischer oder ›höfisierten‹ mittelalterlicher Erzählungen – hat man es eher mit menschlichen Riesen bzw. riesischen Menschen zu tun, die genau wie der Sachsenherzog durch spezifische semantische Marker als zu beiden Kategorien zugehörig gekennzeichnet werden und dadurch einen gewissen hybriden Status gewinnen. Dass beim Sachsenherzog nicht nur die Größe ein entscheidender semantischer Marker für seine Riesenhaftigkeit ist, wie Habermehl meint, wurde bereits gezeigt. Der Anteil am Riesenhaften nun wiederum muss diesen Figuren dabei nicht zwangsweise oder gar automatisch zum Negativen gereichen, man denke an Rennewart im ›Willehalm‹ Wolframs von Eschenbach oder Mabonagrín im ›Erec‹ Hartmanns von Aue. In solchen Fällen wäre die Zugehörigkeit zu den Riesen als sekundäres und damit eher im Hintergrund mitlaufendes Proprium zu verstehen. Das kann sich entsprechend der vorliegenden Erzählintention jedoch ändern oder von vorneherein anders verhalten – man denke etwa an Ecke im ›Eckenlied‹ oder an Morolt im ›Tristan‹ Gottfrieds

von Straßburg, die als riesische Ritter schlussendlich beide sterben müssen; der eine, Ecke, weil er Gottes Hilfe im Kampf abschwört, der andere, Morolt, weil das Anliegen, das er vertritt, unrechtmäßig ist.

3. Der Riese als Unrechtsfigur – Der ›Kampf David gegen Goliath‹ als Erzählschema im ›Schwanritter‹

Die Zuweisung des Sachsen zu den Riesen wirkt einerseits spannungssteigernd auf die Rezipierenden, da nun der gesamte Konflikt von einem einzigen Zweikampf abhängt, der für die Damen in Anbetracht des exorbitanten Gegners aussichtslos erscheinen muss, bis der Schwanritter sich schließlich bedingungslos in ihren Dienst stellt. Andererseits schwingt spätestens ab dieser Zuweisung in der Auseinandersetzung, in der es bisher in der Hauptsache allein um Recht und Unrecht ging bzw. um den legitimen Machtanspruch auf das Erbe Herzog Gottfrieds (verbrieftes und bezeugtes vs. Gewohnheitsrecht), auch der Kampf des Guten gegen das Böse mit. Und in solch einem Fall ist der Ausgang des Konflikts bereits vorherbestimmt und die Rechtssache vom Prinzip her entschieden, denn das Böse muss und wird unterliegen. Wo Riesen oder riesenhafte Figuren in der mittelalterlichen Literatur in einem dezidiert rechtlichen und/oder religiösen Kontext gegen den Helden der Erzählung antreten, sind die Rollen der Akteure und die Sympathien der Rezipierenden meist klar verteilt – ganz egal, ob der Riese, genauso wie sein Opponent, ein Ritter ist oder nicht. Der Riese wird unterliegen, es ist nur eine Frage der Zeit und der Art und Weise.¹¹ Narratologisch gesprochen: Konrad musste sich nun nur noch entscheiden, ob er den Kampf kurz und knapp darstellt oder ob er etwa einem spezifischen Erzählmuster bzw. -schema folgt, um den vorherbestimmten Untergang des Sachsenherzogs weiter zu legitimieren.

Die Konstellation Riese gegen Held wird von den Autoren der mittelalterlichen Dichtungen – gern auch *expressis verbis* – mit der biblischen Begegnung von David und Goliath in Verbindung gebracht, etwa im ›Erec‹

Hartmanns von Aue beim Kampf Erecs gegen die beiden Riesen, die zudem dem dämonisch-teuflischen Bereich zugeordnet werden (vgl. zu dieser Textstelle auch Hausmann 2020, S. 253f.):

Êrec im vaste zuo gie.
dannoch vaht der vâlant
mit unverzageter hant.
er sluoc sô manegen grimmen slac,
daz uns wol wundern mac,
das Êrec vor im genas,
wan daz der mit im was,
der Dâvide gap die kraft,
daz er wart sigehaft
an dem risen Gôliâ:
der half ouch im des siges dâ,
daz er in mit gewalte
volle gewalte
und im daz houbet abe sluoc.
(›Erec‹, V. 5555–5569)

Ganz ähnlich ist das noch im ›Garel‹ des Pleiers zu lesen:

»Davît was ein kleiner man,
dem half diu gotes kraft gesigen;
Goliâs muoste siglôs geligen
vor dem wenigen man.
ein dinc ich wol wizzen kan:
got hât noch die selbe kraft.
er machet noch wol sigehaft,
swem er des siges gûnnen wil.«
(›Garel‹, V. 408–415)

Das Abschlagen des Kopfes am Ende des Kampfes, wie im ›Erec‹, ist dabei typisch für Riesenkämpfe, wohl auch, da es aus biblischer und exegetischer Literatur bekannt war. David als Typus Christi und Goliath als den Teufel zu verstehen, war wiederum in der Predigt gängige Praxis (vgl. Schiewer 2008, S. 130). Dass sich dieses Erzähl m o t i v ›David gegen Goliath‹

schlussendlich auch zu einem Erzähl s c h e m a ›Kampf David gegen Goliath‹ auswachsen und von den Autoren produktiv umgesetzt werden konnte, zeigt Möllenbrink (2020, S. 294–311) überzeugend für den Kampf Tristans gegen den riesenhaften Morolt im ›Tristan‹ Gottfrieds von Straßburg auf.¹² Die Assoziation selbst wurde für den ›Tristan‹ freilich schon deutlich früher in der Forschung gesehen und herausgearbeitet (vgl. dazu Karin 2019, S. 186, dort auch mit weiterführender Literatur in Anm. 271). Wenn auch nicht so idealtypisch, scheint mir diese Konstellation im ›Schwanritter‹ Konrads ebenfalls gegeben und das Erzählschema, wie es Möllenbrink (2020, S. 302f.) rekonstruiert, ist deutlich wiederzuerkennen. Das ist insofern relevant, als verbreitete Erzählschemata »gewissermaßen die ›Narrative‹ einer Kultur [sind], in denen diese sich ausdrückt und mit denen sie – nicht diskursiv, sondern in erzählenden Bildern, in ›präsentativer Symbolifikation‹ – Selbstbeobachtungen und Selbstbeschreibungen unternimmt« (Schulz 2012, S. 185). Um zunächst das Erzählschema ›Kampf David gegen Goliath‹ allererst nachzuweisen, werde ich die 12 Fixpunkte nach Möllenbrink der Reihe nach abschreiten, um in Anschluss dessen Bedeutung für die Erzählung zu beleuchten, insbesondere durch Abweichungen vom Idealtypus.

(1) »Der Zweikampf erscheint als Auseinandersetzung zwischen Gut und Böse, Recht und Unrecht. Oft geht es um die Abwendung von unrechtmäßiger Fremdherrschaft.« Wie bereits ausführlich dargestellt, geht es der Herzogin und ihrer Tochter darum, den als Usurpator inszenierten Sachsenherzog aus ihren Erblanden zu vertreiben, wobei diese Situation in einem Gerichtstag und schließlich einem Gottesurteil durch einen Zweikampf gipfelt. Dabei soll sich herausstellen, wer Recht und wer Unrecht hat. Der Sachsenherzog wird insbesondere durch seine *superbia* und die angedeutete Gottesferne als böse gekennzeichnet, alle anderen kontrastierend zu ihm immer wieder als tugendhaft und unbescholten.¹³

(2) »Der Herausforderer ist so stark, dass er unbesiegbar zu sein scheint. In der Regel wird das durch riesenhafte Größe zum Ausdruck gebracht.«

Auch das ist hier wie oben aufgezeigt der Fall und insbesondere der Grund dafür, dass sich aus den Reihen der Herzogin niemand traut, gegen den Sachsen zu kämpfen, was Punkt (3) »Niemand außer dem Helden (der Heldin) wagt es, sich dem Zweikampf zu stellen« bei Möllenbrink entspricht. Bevor der Schwanritter einschreitet, will Karl noch ein letztes Mal den Herzog beschwichtigen (vgl. ›Schwanritter‹, V. 764–767) und die Herzogin wiederum versucht durch stumme Blicke (vgl. ›Schwanritter‹, V. 788–797), die Tochter hingegen durch laute Klage (vgl. ›Schwanritter‹, V. 805–875), einen ihrer Gefolgsleute zum Kampf zu bewegen. Die vielen Hilferufe, die die Tochter schließlich an Gott richtet, sind das Stichwort für den Schwanritter vorzutreten und sich als der vorherbestimmte Kämpfer preiszugeben (vgl. ›Schwanritter‹, V. 876–891). Dabei vertraut er bei einem Sieg, anders als der Sachse, explizit auf Gottes Beistand und spricht davon, das Land erlösen zu wollen: *sô triuwe ich gote daz erlôst / werd iuwer lant von mîner craft* (›Schwanritter‹, V. 892f.). Er zeigt sich kampfbegierig und betont, genau wie der Sachsenherzog zuvor, sein Leben einsetzen zu wollen (vgl. ›Schwanritter‹, V. 894–904), was ihm die Dankbarkeit der beiden Damen (vgl. ›Schwanritter‹, V. 905–915) und den Unmut des Sachsen beschert: *Des wart in sînes herzen brust / der herzog ûzer Sahsenlant / ûf zorn gereizet alzehant* (›Schwanritter‹, V. 916–918). Der augenblicklich zum Zorn Gereizte – ein typisches Riesen-Motiv (vgl. Habiger-Tuzcay 1999, S. 654)¹⁴ – greift den Schwanritter verbal an, indem er ihm Einmischung in fremde Angelegenheiten vorwirft und dennoch betont, dass er einem Kampf nicht ausweichen würde, woran auch die wundersame Ankunft (*diz wunderliche dinc*) nichts ändern würde (vgl. ›Schwanritter‹, V. 920–941, Zitat V. 937). Dass er dieses Ereignis als ein *fremdez zouber* (›Schwanritter‹, V. 944) abtut, ein göttliches Wirken also vorgeblich ausschließt und sein Gegenüber gleichzeitig in Verbindung mit unchristlichen Praktiken bringt, muss ihn einem christlichen Publikum wiederum selbst verdächtig machen. Da der Schwanritter durch diesen Vorwurf, den er als *unhöve-*

scheit (›Schwanritter‹, V. 949) bezeichnet und von dem er sich ausdrücklich distanziert, sein eigenes und das Ansehen Gottes beschädigt sieht, will er sich dafür rächen – der Kampf ist endgültig unausweichlich (vgl. ›Schwanritter‹, V. 950–972) und beide sind gleichermaßen Herausforderer wie Herausgeforderter.

(4) »Der Held ist so jung (schwach), dass sein Erfolg im Zweikampf ausgeschlossen erscheint.« Der Schwanritter ist ein *jungelinc* (›Schwanritter‹, V. 359), wird allerdings nicht als schwach beschrieben – ganz im Gegenteil, denn Karl lässt dem Schwanritter einige Pferde bringen, damit dieser sich das geeignete auswählen kann, doch der ›Druckprobe‹ halten die meisten nicht stand: *swenn er im ûf den rücke / durch versuoehen vaste greif, / sô seig es nider unde sleif / zer erden under sîner hant* (›Schwanritter‹, V. 992–995). Dennoch ist er dem riesigen Sachsen *in puncto* Körpergröße unterlegen: *der ritter selber dûhte / gestôzen unde niht ze lanc* (›Schwanritter‹, V. 1022f.), er scheint also nicht zu groß, aber stämmig.

(5) »Der Herrscher, in der Regel ein König, möchte den Helden daher vom Zweikampf abhalten.« Der einzig anwesende König ist Karl, und der möchte den Schwanritter auch nicht vom Kampf abhalten, da es nach Kampfansage des Schwanritters heißt: *Mit disen worten unde alsô / die zwêne ritter wurden dô / vil wol bereit ûf einen strît* (›Schwanritter‹, V. 973–975). Warum auch sollte Karl bei einem offensichtlich von Gott gesandten, fest entschlossenem Streiter intervenieren? Dafür stattet er ihn mit einem geeigneten Pferd aus, was Punkt (6) der Typologie bei Möllenbrink entspricht: »Der Herrscher stattet den Helden persönlich für den Kampf aus. Oft übergibt er ihm seine eigenen Waffen (Schwert, Rüstung).«¹⁵ Der Schwanritter benutzt seine eigenen Waffen und seine eigene Rüstung, die er eigens in dem vom Schwan gezogenen Nachen mitgeführt hat. (7) »Der Held benutzt ungewöhnliche oder unritterliche Waffen.« Das trifft insofern zu, als dass ihre Herkunft von einem Ort jenseits des Meeres, der »als der Transzendenz zugehörig modelliert [wird]« (Yu 2021, S. 178),

durchaus ungewöhnlich ist.¹⁶ Abgesehen davon handelt es sich, die Funktionalität betreffend, um eine gewöhnliche ritterliche Bewaffnung und Ausrüstung. Es sticht allein das seidene Untergewand hervor, das ihm auf wunderbare Weise das Leben rettet (s. u.) und als »mythische[s] Attribut[]« (Yu 2023, S. 377) gelten kann.

(8) »Zunächst scheint der Held zu unterliegen. Oft wird das durch eine schwere Verletzung zum Ausdruck gebracht.« Der Kampf ist anfangs noch recht ausgeglichen, bis der Sachse dem Fremden einen heftigen Schlag versetzt, der potenziell tödlich ist. Genau an dieser Stelle wird noch einmal die riesige Statur des Herzogs hervorgekehrt, die auch Ursache für die Schwere des Hiebes ist:

si wolten alle wænen
der gast der viele tôt dâhin,
wan der herzog über in
was alsô langgewahsen:
des wart im von dem Sahsen
ein slac gemezzen und gegeben
daz man für sîn erweltez leben
genomen hæte ein halbez ei.
(›Schwanritter‹, V. 1160–1167)

Allein sein seidenes Untergewand rettet ihn vor dem sicheren Tod (vgl. ›Schwanritter‹, V. 1186–1189).

(9) »Der Kontrahent unterbreitet dem Helden ein Angebot zur gütlichen Einigung. Der Held schlägt das Angebot aus.« Der Sachsenherzog bietet dem Schwanritter nun einen Ausweg an: Er fragt ihn, ob er ihm nun das Erbe lassen wolle (vgl. ›Schwanritter‹, V. 1196f.). Das scheint zu irritieren, da es nicht aus dem konkreten Erzählzusammenhang heraus motiviert ist,¹⁷ lässt sich aber eben durch das Erzählschema erklären, dem Konrad recht getreu folgt. Schließlich wird das Kräfteressen vom Herzog noch in eine Zinsmetaphorik überführt:

»sult ir mîn eigen ziehen hin,
ir müezent ez verzinsen,
daz man ûz herten flinsen
noch sanfter gûlte schriete.
Es gît mir zeiner miete
niht anders wan den lebetagen,
swer iht des mînen vor mir tragen
gewaltliclichen hiute wil.«
(›Schwanritter‹, V. 1198–1205)

Kunstvoll webt Konrad hier das für Riesen typische Motiv der unrechten Tribut- bzw. Zinsforderung mit in seine Erzählung ein, wie es aus anderen Artus- und den beiden Tristanromanen geläufig ist (vgl. dazu auch Ahrendt 1923; van Beek 2021, S. 72; Standke 2022). Der Schwanritter lehnt erwartungsgemäß ab, indem er die Metaphorik aufgreift: »*des zolles wære ein teil ze vil!*« (›Schwanritter‹, V. 1206) Er führt noch weiter aus:

»iuch sol diu milte des ermanen
daz ir sô hôher zinse enbert.
sît daz ir miete von mir gert,
sô machet si gefüege,
wand ich unsanfte trüege
sô grimmen zolles überlast.«
(›Schwanritter‹, V. 1208–1213)

Die *überlast* bezieht sich im übertragenen Sinne auf die Härte und den Druck der Schläge des Riesen. Auf einen tatsächlichen Tribut, den der Sachse wohl von den Bewohnern des Landes bei einem Sieg gefordert hätte, geht die Erzählung im Nachfeld des Kampfes ein (vgl. ›Schwanritter‹, V. 1234–1241).¹⁸

Die beiden Fixpunkte (10) »Der Held verwundet den Kontrahenten so stark, dass dieser kampfunfähig wird« und (11) »Der Held enthauptet seinen kampfunfähigen Gegner. Oft benutzt er dafür dessen eigenes Schwert« erscheinen stark verkürzt: Der Schwanritter legt seine letzten Kräfte in einen einzigen Hieb, mit dem er den Sachsenherzog enthauptet (vgl.

›Schwanritter‹, V 1214–1232). Wobei an dieser Stelle noch einmal betont werden muss, dass die Enthauptung eine der häufigsten Todesursachen von Riesen in der mittelalterlichen Literatur darstellt (s. o.).¹⁹

(12) »In der Folge des Sieges steigt der Held im Ansehen von Hof und Herrscher. Das kann dadurch zum Ausdruck gebracht werden, dass ihm die Hand der Königstochter angetragen wird.« Dem Schwanritter wird hier die Hand der Herzogin bzw. ihrer Tochter angetragen, was er zuerst ablehnt, dann aber unter den für eine Martenehe typischen Bedingungen schließlich zusagt, wobei man üblicherweise davon ausgeht, dass er die Tochter heiratet (vgl. Yu/Kellner 2023, S. 248; ›Schwanritter‹, V. 1255–1335, hier mit einigen Lücken, bedingt durch den fragmentarischen Zustand der Handschrift).

Anders als die frühere und auch spätere Stofftradition es tun, wie noch zu zeigen sein wird, rückt Konrad den Opponenten des Schwanritters in den Assoziationsraum eines Riesenritters. Das geschieht, indem er unterschiedliche Erzählstrategien zur Anwendung bringt. Er zeichnet den Herzog von Anfang an als hochmütige und selbstsicher-starke Figur, was ihn zunächst nicht von etwa Hagen aus dem ›Nibelungenlied‹ unterscheiden würde. Er ist aber der einzige, der – nach anfänglicher Souveränität – die Contenance verliert, zornig wird und mit seinen Worten dann doch noch unhöfisch und damit unangemessen agiert; das wiederum unterscheidet ihn von Hagen. Bis dahin sind seine Gesprächsanteile insbesondere durch die Demonstration von Stärke und Macht geprägt und treten damit auch in deutlichen Kontrast zu den von Demut getragenen Redebeiträgen der Herzogin und ihrer Tochter.²⁰ Er behält mit seinen Mitteln der Gesprächsführung vor Gericht die Oberhand und hat ›das letzte Wort‹, indem er einen gerichtlichen Zweikampf einfordert. Die dramatische Ironie und gewissermaßen auch die Tragik bestehen nun gerade darin, dass er damit zwar das Urteil Karls umgeht, als Riese in einem Ordal, zumal gegen einen von Gott selbst gesandten Ritter, aber von vornherein keine Chance auf einen Sieg hat. Seine Selbstüberhebung, die topische *superbia* des Riesen, muss ihn in

den Untergang führen, denn er verkörpert nicht nur das Unrecht, sondern mit diesem auch das Böse – selbst wenn Konrad eine direkte Zuschreibung zum Teuflischen vermeidet, wie sie sonst in solchen Erzählsituationen durchaus üblich ist. Der gesamte Kampf zwischen dem Schwanritter und dem Herzog ist, wenn auch nicht ganz bruchlos, so doch recht eindeutig nach dem Erzählschema ›Kampf David gegen Goliath‹ stilisiert. Dass das nicht bruchlos von statten gehen kann, liegt sicherlich auch am Erzählschema der gestörten Martenehe, das mit dem Erzählschema ›Kampf David gegen Goliath‹ strukturell vereinbart werden muss. Zudem gibt ein zu junger oder zu schwacher Schwanritter aus mittelalterlich-feudaladliger Perspektive kaum den idealen Stammvater der Grafen von Kleve und Geldern ab, mit denen seine Nachkommen durch Konrad genealogisch verknüpft werden (vgl. Yu/Kellner 2023, S. 249 und 253).

4. Die Antagonisten im ›Chevalier au Cygne‹ und ›Lohengrin‹ und der Kampf Brabons gegen den Riesen in der brabantischen Chronik des Wilhelm von Berchen

Geschickt wird im ›Schwanritter‹ Konrads von Würzburg, wie aufgezeigt werden konnte, der genealogische und mythische Ursprung eines Geschlechts auf den Kampf des Guten gegen das Böse zurückgeführt, wobei der Riesenritter zugleich Vertreter des althergebrachten Rechts ist, das sich gerade dadurch als unterlegen herausstellen muss. Doch woher könnte Konrad die Inspiration für die Stilisierung des Sachsenherzogs als Riesenritter gehabt haben, wenn man zunächst einmal allein den Schwanritterstoff taxiert? (Außerhalb dieser Tradition gab es natürlich eine Reihe solcher Riesenritter, einige wie Rennewart aus dem ›Willehalm‹ wurden weiter oben bereits genannt.) *Ex negativo* können die früheren Ausprägungen des Stoffes zunächst ausgeschlossen werden. Im ›Parzival‹ Wolframs von Eschenbach ist die Fürstin von Brabant in keinen Erbstreit verwickelt, entsprechend gibt es keine Konstellation, die ein Gottesurteil erfordern würde

– die Figur des Sachsenherzogs kommt hier überhaupt nicht vor. In der altfranzösischen *Chanson de geste* ›Chevalier au Cygne‹ aus dem späten 12. Jahrhundert, die als älteste Version des Stoffes gelten kann (vgl. Yu/Kellner 2023, S. 249) und der »Konrads Version [...] wesentlich näher steht als die übrigen deutschen Bearbeitungen des Stoffes« (ebd., S. 251; vgl. auch Yu 2021, S. 165f.), ist der Sachsenherzog Renier, gegen den der Schwanenritter kämpfen muss, zwar ein abtrünniger Verräter und damit negativ gezeichnet, aber wohl eher kein Riese. Der Graf von Namur sagt über den Sachsen: *Cis Saisnes orgellous est de grant parenté / Et plains de felonie et de grant cruauté.* (›Chevalier au Cygne‹, V. 403f., »Dieser überhebliche Sachse stammt aus einer großen Familie / und ist voller Heimtücke und großer Grausamkeit.«) *de grant parenté* meint hier die adlige Abstammung, nicht die Verwandtschaft mit Riesen. Was er jedoch mit vielen von ihnen teilt, ist die Überheblichkeit (*superbia*) und die Nähe zum Dämonischen. Im Kampf mit dem Schwanritter wird er von Teufeln beschützt (*Bien li furent garant li deable infernal!*, ›Chevalier au Cygne‹, V. 892) und sagt sich von Gott los:

Dont dist une parole qui pas ne vint a gré
Jhesu, nostre Segnor, le Roi de majesté:
»He! Deables,« dist il, »con m'avés oblié,
Que ne me secorés en icest camp malé!
Dex ne me puet aidier, n'a tant de posté
Ne croi en sa poissance ne en sa deïté.«
(›Chevalier au Cygne‹, V. 911–916)

»Daraufhin sprach er ein Wort, das Jesus, unserem Herrn, dem König der Majestät, keineswegs gefiel: ›He! Teufel,‹ sagte er, ›wie habt ihr mich vergessen, dass ihr mir auf diesem unheilvollen Feld nicht helft! Gott kann mir nicht helfen, er hat nicht so viel Macht. Ich glaube weder an seine Macht noch an seine Göttlichkeit.«

Ihm wird im hin und her wogenden Kampf schließlich die rechte Hand abgeschlagen (*Le poing destre li coupe c'ainc n'i ot recourier*, ›Chevalier au Cygne‹, V. 997), am Ende auch der Kopf (*La teste li trenca devant tos ses*

amis, ›Chevalier au Cygne‹, V. 1018). Das Abschlagen des Kopfes hat auch Konrad, es ist bei ihm jedoch gänzlich anders gerahmt, eben als Teil des Erzählschemas ›Kampf David gegen Goliath‹, indem es nur für den riesischen Sachsenherzog reserviert bleibt. Im ›Chevalier au Cygne‹ werden im Anschluss an den Zweikampf die sächsischen Geiseln, später auch die restlichen aufständischen Sachsen enthauptet. Auf der einen Seite haben wir das Einzelschicksal, auf der anderen ein und dieselbe Verfahrensweise für alle Gegner. Das Abtrennen der rechten Hand, d. h. der Schwurhand, ist durch eine Bemerkung des Sachsenherzogs als Motiv ebenfalls im ›Schwanritter‹ zu finden: *swer mit dem eide erziugen wil / daz mîn niht heize Brâbant, / dem wirt genomen ab sîn hant / schier (unde) in kurzer stunde*. (›Schwanritter‹, V. 702–705) Das kann als Reflex sicherlich auf die reale Rechtspraxis der damaligen Zeit zurückgeführt werden, genauer auf den Aspekt sich widersprechender Zeugnisse, die einer Wahrheitsfindung im Wege standen – das ist ja im ›Schwanritter‹ der Fall, denn der Sachsenherzog insinuiert mit seiner Bemerkung, dass sein Zeugnis wahr ist und das der Gegenseite unwahr. Historisch belegbar ist diese Praxis recht früh, und zwar schon unter Ludwig dem Frommen.²¹

Als literarisches Motiv kommt es nicht nur im ›Schwanritter‹ Konrads und im ›Chevalier au Cygne‹ vor, sondern auch in der brabantischen Chronik des Wilhelm van Berchen, »die von Adam über Noah und Priamus von Troja die Genealogie der Brabanter Herzöge bis zu Wencelas von Brabant (1355–1383) darstellt« (Cramer 1971, S. 92). Sie ist in den Jahren 1471 bis 1473 entstanden und somit deutlich jünger als Konrads ›Schwanritter‹. Hier wird unter anderem erzählt, wie Brabon mit seinem Gefolge an der Schelde auf einen Riesen trifft, den sie überwinden müssen. Der Riese pflegt die Angewohnheit, die rechte Hand als Wegzoll zu verlangen²²:

Unus autem ex familiaribus, terram cognoscens, aquam magnam nomine Schaldam locum illum habere et quod gigas in littore aque moram traheret a permeantibus dextram manum in theolonium recipiens. [...] Pervenit autem rex Brabon cum suis sodalibus ad aquam nomine Schaldam, in cuius littore

gigas in turri forti manebat. Et dum transfretare Schaldam cupiebant, servos illic gigantis invenerunt vetantes, ne aquam transvolarent, nisi prius dextram in theolonium contribuerent. Rex autem Brabon cum suis se clientibus gigantis opposuit theolonium dare recusans, potencia aquam transmeare intendens. Famuli vero gigantis Brabonem loqui audientes ad prelium ictum faciebant, ut gigas eis auxilium facere acceleraret. Quo ictu audito gigas per fenestram aspexit et, dum Brabonem et suos vidit, dixit: »Expectate, ad vos veniam, plures namque michi manus deficiunt«. Gigante autem veniente Brabon suis dixit consociis; »Vadam expugnare gigantem«. [...] Brabon videns advenire gigantem in eum lancea prosiliit et ad terram ipsum prostravit. Et priusquam gigas mole corporis a terra surgere potuit, rex Brabon equum descendit, et gigas fuste magno in manu accepto ictum Braboni dare cupivit, sed Brabon resiliit, et gigas ictum suum in terram percussit. Quo facto rex Brabon mox gladio evaginato crus gigantis amputavit, ex quo ictu gigas cum clamore valido in terram cecidit. [...] Brabon autem viriliter gigantem occidit caput et manum sibi gladio amputando, et manum in arundinem projecit. Videntes autem servi gigantis eorum dominum morti traditum aufugerunt. Consocii vero Brabonis advenientes nomen Brabonem exaltarunt facta sua bellicosa commendantes. (Cramer 1971, S. 93f.)

»Einer der Vertrauten, der das Land kannte, bemerkte, dass dieser Ort ein großes Gewässer namens Schelde habe und dass ein Riese am Ufer des Gewässers verweilte, der von den Vorbeiziehenden deren rechte Hand als Zoll verlangte. [...] Der König Brabon kam jedoch mit seinen Gefährten an ein Gewässer namens Schelde, an dessen Ufer ein Riese in einem starken Turm verweilte. Und als sie die Schelde überqueren wollten, trafen sie dort auf Diener des Riesen, die ihnen untersagten, das Wasser zu überqueren, es sei denn, sie leisteten zuvor einen Zoll mit ihrer rechten Hand. Doch König Brabon stellte sich mit seinen Leuten gegen die Diener des Riesen und weigerte sich, den Zoll zu zahlen, indem er entschlossen war, die Überquerung mit Gewalt durchzuführen. Als die Diener des Riesen Brabon sprechen hörten, begannen sie einen Kampf, um den Riesen herbeizurufen, damit er ihnen zu Hilfe komme. Als der Riese den Lärm hörte, schaute er aus dem Fenster und als er Brabon und seine Leute sah, sagte er: ›Wartet, ich werde zu euch kommen, denn mir fehlen viele Hände.‹ Als der Riese kam, sagte Brabon zu seinen Gefährten: ›Ich werde gehen, um den Riesen zu bekämpfen.‹ [...] Brabon, der den Riesen herannahen sah, stürzte sich mit seiner Lanze auf ihn und warf ihn zu Boden. Und bevor der Riese angesichts seines massigen Körpers wieder aufstehen konnte, stieg König Brabon von seinem Pferd. Und der Riese, der inzwischen einen großen Knüppel in die Hand genommen hatte, wollte einen

Schlag gegen Brabon führen, doch Brabon wich aus und der Riese traf mit seinem Schlag die Erde. Daraufhin zog König Brabon schnell sein Schwert und hieb das Bein des Riesen ab, woraufhin der Riese mit lautem Geschrei zu Boden fiel. [...] Brabon tötete den Riesen mutig, indem er ihm mit dem Schwert den Kopf und die Hand abschlug, und warf die Hand in das Schilfrohr. Als die Diener des Riesen sahen, dass ihr Herr dem Tod übergeben worden war, flohen sie. Brabons Gefährten hingegen kamen herbei und lobten seinen Namen, indem sie seine kriegerischen Taten priesen.«

Es lässt aufhorchen, dass in der Brabon-Sage Schwanritterelemente und die Erzählung von einem Riesen, der rechte Hände als Tribut sammelt und in einem Kampf selbst seine Hand sowie sein Haupt verliert, miteinander verbunden erscheinen. Wenn man hier eine direkte Verbindung zu Konrad oder der altfranzösischen Version sehen will, stößt man schnell an kaum zu überwindende Grenzen, denn: »Über die Quelle Wilhelms lassen sich nur Vermutungen anstellen.« (Cramer 1971, S. 96) Die Sachlage stellt sich allerdings für Konrads ›Schwanritter‹ nicht anders dar: »Eine unmittelbare Vorlage hat man bis heute nicht ausmachen können [...]. Ferner bleibt unklar, ob Konrad ein schriftlicher Text vorgelegen hat oder ob ihm nur der Stoff bekannt war.« (Yu/Kellner 2023, S. 251). Erschwerend hinzu kommt, wie bereits erwähnt, dass die brabantische Chronik mehr als 200 Jahre jünger ist als Konrads ›Schwanritter‹. Sollten sich für die Sage keine deutlich älteren Belege, die Konrad gekannt haben könnte, finden lassen, wird es vorerst am plausibelsten sein anzunehmen, dass Konrad auf den altfranzösischen Stoff zurückgriff, die teuflische und abgrundtief böse Figur des Sachsenfürsten zu einem gottesfernen Riesenritter umdeutete und sich des Erzählschemas ›Kampf David gegen Goliath‹ bediente.

Wie wurde der Stoff im ›Lohengrin‹ (zwischen 1283 und 1289) behandelt, wie die Figur des Antagonisten ausgestaltet? Gegenspieler des Schwanritters Lohengrin ist hier Friedrich von Telramunt, ein gräflicher Vasall des brabantischen Herzogtums. »Wenn er das Land will, muß er um die Landesherren Elsa werben, und diese muß ihn wegen mangelnder Ebenburt abweisen.« (Strohschneider 1997, S. 138) Das ist ein hartes Kriterium, das das

Anliegen des Antagonisten von vornherein als unrechtmäßig erscheinen lässt. Er musste nicht noch zusätzlich suspekt gemacht werden, indem er zum Riesen (›Schwanritter‹) oder zum Teufelsbündler (›Chevalier au Cygne‹) wird.²³ Die Werbungshandlung wird zunächst durch Elsa mit der Auflehnung Luzifers verglichen, der sich als untergebener Engel Gott gleichstellen wollte: *ein hôher grâve der warp umb ir minne. / Sie sprach: »ich wânt daz mîn vater iuwer herre wære. / Lûcifer der het übermuot, / dâ von er viel als ir vil lîhte selber tuot.«* (›Lohengrin‹, V. 326–329) Der Vergleich deutet das Vorhaben als potenziell teuflisch und damit definitiv rechtswidrig an. Abgesehen von Elsa rückt ihn jedoch keine andere Figur und auch nicht der Erzähler in die Nähe des Teufels. Ganz im Gegenteil: Abgesehen davon, dass er Elsa zur Ehe zwingen will, kann man an Friedrich, der zudem ein Drachenbezwinger und damit nach christlicher Symbolik eher als Teufelsgegner interpretiert würde, kaum etwas Schlechtes finden:

in prîsten vrouwen unde man,
wandels man im hâres breit niht vinden kan,
het er die einen missetât verlâzen.
Dô was dâ an den zîten kunt,
daz der selbe Friderîch von Telramunt
ze Stokhalm sluoc den wurm von Swedenlanden.
Den suocht er durch vermezzenheit,
des wart in diutschen landen vil von im geseit,
ez torst ouch nieman kampf gein im enblanden.
(›Lohengrin‹, V. 388–396).

Die *vermezzenheit* kann sowohl positiv als auch negativ gelesen werden, in jedem Fall stellt der Sieg über den Drachen den Grund dafür dar, warum ihn jeder kennt und sich weit und breit niemand traut, gegen ihn anzutreten. Allein sein Stolz, der zu seinem Epitheton wird, lässt ihn fortwährend in einem schlechten Licht erscheinen: *Telramunt der stolze* (›Lohengrin‹, V. 1902); *den stolzen Friderîch von Telramunt* (›Lohengrin‹, V. 2039); *sîn stolzez herze* (›Lohengrin‹, V. 2043); *sô was er selb ein stolzer man des muotes. / Sus quam er dar mit stolzen siten / in den ring hêrlîch mit*

wâpenkleit geriten. (›Lohengrin‹, V. 2073–2075); *Friderîch der stolze von Telramunt* (›Lohengrin‹, V. 2144). Lohengrin kündigt Friedrich in Anlehnung an Elsas Aussage, in der sie ihn mit Luzifer vergleicht, an: *nû wirt dîn übermuot gewwachet* (›Lohengrin‹, V. 2206). Die *superbia* teilt Friedrich mit dem Sachsenherzog im ›Schwanritter‹ und auch mit Herzog Renier im ›Chevalier au Cygne‹. Sein Gegner Lohengrin, Parzivals Sohn, ist das ritterliche Ideal in Person, allein er ist noch jung an Jahren, was der Erzähler stets und ständig betont (*er was noch âne bart*, ›Lohengrin‹, V. 595; *der iunge stolze ân gran*, ›Lohengrin‹, V. 873; *sîn iungez leben*, ›Lohengrin‹, V. 2014; *der iunge ân valsche gallen / reht alsam ein zierlich deggen*, ›Lohengrin‹, V. 2087f.). Wie der fremde *jungelinc* bei Konrad erscheint auch Lohengrin von Gott favorisiert, denn der *het disen kempfen dar gesant der megde ze trôste* (›Lohengrin‹, V. 1237), *und alle lobten got mit einer zungen, / Daz er het den ritter dar gesant ze einem kempfen* (›Lohengrin‹, V. 1246f.).

Der Gegner des Schwanritters erscheint im ›Lohengrin‹ von jeglichem bösen Naturell entlastet zu sein. Auch die Rahmung des Kampfes ist eine gänzlich andere: Zwar geht es immer noch um einen rechtlichen Sachverhalt, aber Lohengrin und Elsa sind schon vor dem Duell ineinander verliebt, weswegen das Minne-Motiv kampfbestimmend wird (vgl. auch Yu 2023, S. 382f.). Hinzu kommt vorbildliches ritterliches Verhalten, das durch den Protagonisten vorgeführt wird: Lohengrin verschont Friedrich zunächst, der gibt ihm *sicherheit* (vgl. ›Lohengrin‹, V. 2217–2221), bis der Kaiser kurz danach seine Enthauptung anordnet: *daz houbt wart im ab geslagen an der stunt* (›Lohengrin‹, V. 2245). Zu keinem Zeitpunkt des Kampfes droht Lohengrin ernsthaft zu unterliegen, es bleibt sogar Zeit für Komik, wenn Friedrich einen solch kräftigen Schlag auf den Kopf bekommt, dass ihm schwarz vor Augen wird und er sich über den Kaiser beschwert, der sie ohne Ruhepause bis in die Nacht kämpfen lasse, Lohengrin aber versichert, dass die Sonne noch hoch am Himmel stehe (vgl. ›Lohengrin‹, V. 2161–2172).

5. Fazit

Der Sachsenherzog im ›Schwanritter‹ gehört zu den riesischen oder riesenhaften Rittern, von denen es in der mittelalterlichen (deutschsprachigen) Erzählliteratur nur so wimmelt: Morolt im ›Tristan‹ Gottfrieds von Straßburg, Mabonagrín im ›Erec‹ Hartmanns von Aue, Rennewart im ›Willehalm‹ Wolframs von Eschenbach, Roaz im ›Wigalois‹ Wirnts von Grafenberg, Ecke im ›Eckenlied‹, um nur einige zu nennen. Diese oft nicht eindeutigen oder widersprüchlichen Figuren stellen die Forschung vor Herausforderungen: »Insbesondere die diversen Wissensordnungen und die vielfältigen Bezugsräume, in denen diese [i.e. mittelalterliche] Texte verankert sind, kennzeichnen das Erzählen von Riesen und lassen eine disparate Kategorie entstehen, in der z. T. Gegenläufiges und Unvereinbares zusammenfällt.« (Winst/Schulz 2020, S. 8) Die Riesenritter sind als hybrid angelegte Figuren keine Riesen im klassischen Sinne und diesem ›Geschlecht‹ oft nicht zweifelsfrei zuzuordnen, wenn es die Dichter nicht selbst tun; und auch dann wird diese Zuschreibung in einem Anflug rationalistischer Deutungshoheit durch die Forschung gern einmal verworfen oder – wie beim ›Schwanritter‹ – weitestgehend ignoriert. Als riesischer Ritter wurde der Sachsenherzog bisher jedenfalls kaum ernsthaft wahrgenommen, geschweige denn im Erzählzusammenhang oder vor dem Hintergrund von Erzählschemata interpretiert (auch nicht in der neuesten Untersuchung von Yu 2023). Dieser Beitrag zeigt, welches Erkenntnispotenzial sich entfalten kann, wenn man den Hinweisen auf Riesenhaftigkeit nachgeht und sie – unabhängig von neuzeitlichen Wahrscheinlichkeitsabwägungen – als eine Form narrativer Codierung versteht. Dann stellt sich der Sachsenherzog im ›Schwanritter‹ als ›riesische Unrechtsfigur‹ heraus, als archetypischer Vertreter von Chaos und Zerstörung. Zu Recht sieht Kolb (1985, S. 26) das Grundschema der Sage in einem »Erlösungsmythos« (auch hier sind deutliche Parallelen zur Morolt-Episode im ›Tristan‹ auszumachen). Der Riese bedroht die Ordnung, die wiederhergestellt werden muss, und zwar

vom gottgesandten Schwanritter, dessen Zugehörigkeit zum Menschengeschlecht bei Konrad für Yu (2021, S. 169), anders als in der Lohengrin-Tradition, ungewiss ist.

Indem der *miles cygni* eine Königin von einem Bedränger befreit, stellt er die Ordnung wieder her, den *ordo* [...]. Die Ordnung bürgt für den Frieden, den Reichtum, die Fruchtbarkeit des Landes und das Wohlbefinden der Menschen. Die Zerstörung der gottgegebenen Ordnung ist der Anlaß zur Entsendung des Schwanritters, was aus den Texten deutlich hervorgeht. (Leconteux 1978, S. 29)

Entscheidend ist, dass die Konkurrenz zweier verschiedener Rechtsformen, denn darum geht es bei Konrad (vgl. Yu/Kellner 2023, S. 254), nicht durch einen weltlichen Herrscher (Karl) beendet wird – das ist vom Stoff auch so vorgegeben –, sondern dass er diesen komplexen juristischen Sachverhalt auf eine körperliche Auseinandersetzung (Duell) herunterbricht, die im Rahmen eines Ordals stattfindet, bei dem der eine Opponent gottgesandt ist und der andere ein Riese, weshalb seine Erzählung schlussendlich eben, anders als Yu/Kellner (2023, S. 257) behaupten, zumindest vor dem Hintergrund des Erzählschemas ›Kampf David gegen Goliath‹ d o c h »in einem Täter-Opfer-Verhältnis« aufgeht. Denn durch dieses spezifische und bekannte Erzählschema eröffnet sich die Möglichkeit, Eindeutigkeit (Recht/Unrecht; Gut/Böse) herzustellen und das bisherige Geschehen in der Retrospektive neu zu beurteilen. Der Clou dabei: Das althergebrachte Recht delegitimiert sich durch die Forderung des Sachsenherzogs nach einem Zweikampf schließlich selbst und schafft sich damit auch selbst ab.²⁴ Denn diesen Kampf kann der Herzog als Riese nicht gewinnen und er hat somit sein Schicksal selbst besiegelt, wie auch der Erzähler betont: *Sus hæte grimmen schaden grôz / der Sahsen herre dô gekouft.* (›Schwanritter‹, V. 1242f.)

Anmerkungen

- 1 Vgl. zur Stoff- und Überlieferungsgeschichte des ›Schwanritters‹ sowie weiterführender aktueller Forschungsliteratur den Überblicksartikel im kürzlich erschienenen Handbuch zu Konrad von Würzburg (Yu/Kellner 2023) sowie die Einleitung bei Yu (2023). Die Zitate des mittelhochdeutschen Textes folgen der Ausgabe Miklautsch 2016. Offensichtliche Druckfehler gegenüber der Ausgabe von Schröder 1959 ändere ich stillschweigend.
- 2 Später wiederholt die Herzogin die Anklage fast wörtlich, der Sachsenherzog habe sie *ân alle schulde* (›Schwanritter‹, V. 447) und *âne reht* (›Schwanritter‹, V. 449) vertrieben; so auch V. 481f.: *er wil uns von dem lande / verstôzen sunder alle schult*.
- 3 Durch dieses Verhalten wird auch das Minne-Motiv, das etwa im ›Lohengrin‹ vor dem Zweikampf der Kontrahenten extrem stark ausgebaut erscheint (s. dazu weiter unten), komplett unterdrückt. Die beiden für einander bestimmten Figuren nehmen sich zunächst gar nicht wahr und auch im Verlaufe des Gerichtsverfahrens wird zwar die Schönheit der Herzoginnentochter ausführlich beschrieben, nachdem der Schwanritter Platz genommen hat, das führt jedoch zu keinerlei Verliebtheit auf dessen Seite oder einer Anmerkung des Erzählers in dieser Richtung. Die Ignoranz ist also beiderseitig. Das fehlende Minne-Motiv erklärt zudem die Unsicherheit der Forschung, sich letztgültig festzulegen, ob der Schwanritter nun die Herzogin oder ihre Tochter heiratet. Die Textstelle ist nicht überliefert (s. u.) und nur vage Indizien deuten darauf hin, dass es eher die Tochter denn ihre Mutter ist.
- 4 Andeutungen in diese Richtung finden sich freilich schon etwas früher, etwa: *uns armen frouwen* (›Schwanritter‹, V. 486).
- 5 ›Schwanritter‹: *herre tugentrîch* (V. 443); *herre* (V. 482); *iûwer sælde kûneclîch* (V. 483); *der kûnec* (V. 568, V. 616); *der werde kûnec* (V. 588).
- 6 Die letzten Worte Karls (›Schwanritter‹, V. 668–674) werden in der Forschung, etwa bei Poser (2021, S. 218f.) gern als Rücknahme oder Aufweichung des Urteils interpretiert. Ich würde sie jedoch als eine ausformulierte Bedingung lesen. Sofern die schriftlichen Zeugnisse, die die Herzogin angeführt hat, der Prüfung standhalten werden, ist ihr Anspruch auf Brabant auch tatsächlich gültig. Andernfalls gehören die Ländereien dem Sachsenherzog. Wichtig für Karl ist, dass der Streit noch heute, *an dîrre zît* (›Schwanritter‹, V. 673), beendet wird. Um Prüfung bittet die Herzogin in ihrem vorherigen Gesprächsschritt: *»wir beide enmuoten nihtes / wan daz uns (unser) reht geschehe, / und er geruoche daz er sehe / die*

briefe und der hantvesten craft, / dâmite uns wart diu hêrschaft / des landes wol bestâtet.« (›Schwanritter‹, V. 570–575)

- 7 Miklautsch übersetzt mhd. *wolgewachsen* mit »hochgewachsen«, es kann aber auch »kräftig, stark« (Hennig 2022, S. 460) bedeuten.
- 8 So sieht auch die Forschung den Zweikampf überwiegend als Form des Gottesurteils an: Zwar »wird der Zweikampf von keiner der beiden Parteien explizit als Gottesurteil aufgefasst« (Yu/Kellner 2023, S. 254), aber das Auftauchen des Schwanritters, das als göttliche Intervention interpretiert wird, deutet das maßgeblich an. Als Gottesurteil verstehen es auch Schnell (vgl. Schnell 1983, S. 60) und Strohschneider (1997, S. 150): »Zugleich ist der Gerichtskampf aber auch die gegebene narrative Form, die Entscheidung in der Erbrechts- und Rechtssystemkonkurrenz als göttlich gewollt erscheinen zu lassen: nicht nur, weil das Duell ein Gottesurteil ist, sondern auch, weil der mythische Sieger von Gott gesandt ist.« Ohnehin stellt das Gottesurteil nach Ehrismann (2007, Sp. 300) als solches einen der zentralen Bausteine der Sage vom Schwanenritter dar: »Für viele Versionen des 2. Teils der S[chwanenritter]sage ist ein als Gottesurteil angesehenen Zweikampf charakteristisch.«
- 9 Normalerweise war der Hausherr dazu verpflichtet, als Kampfstellvertreter für etwa Frauen einzustehen, die nicht wehr- und waffenfähig waren (vgl. Nottarp 1956, S. 298). Erzähllogisch wird dadurch bereits die Heirat des Schwanritters nach dem erfolgreichen Duell angedeutet bzw. seine zukünftige (und aktuell vakante) Position als neuer Hausherr markiert.
- 10 In einem solchen Zusammenhang erscheinen nachweislich beispielsweise die Äußerungen des Vasallen und Beraters Berchter im ›König Rother‹, der ebenjemandem Rother klagt, dass sein Sohn im Kampf gegen die *heidinen* [...], *die sunder ewe leveten*, jenseits der Elbe gefallen sei (vgl. ›König Rother‹, V. 474–483, Zitat V. 481f.). Rother zeugt später mit der Tochter des byzantinischen Kaisers Konstantin Pippin, den Vater Karls des Großen.
- 11 Riesen treten, wenn freilich auch deutlich seltener, ebenso als Helfer eines Helden auf. Prominentes Beispiel hierfür wäre der ›König Rother‹, in dem eine ganze Reihe von Riesen (darunter Asprian, Witold, Grimme) auf der Seite Königs Rother stehen, für ihn Partei ergreifen und kämpfen und am Ende auch belohnt bzw. belehnt werden.
- 12 Möllenbrink nutzt, soweit ich das sehe, die Termini ›Erzählmuster‹ und ›Erzähltyp‹ (synonym), wobei er (konkret in Bezug auf den Kampf David gegen Goliath) darunter eine Episode versteht, »deren Handlungsverlauf im Ganzen mehr oder weniger genau mit dem der biblischen Geschichte übereinstimmt« (Möllenbrink 2020, S. 297). Ich verwende in Anlehnung an Schulz, der meines Erachtens ter-

minologisch nicht deutlich zwischen ›Erzählmuster‹ und ›Erzählschema‹ unterscheidet, den Begriff ›Erzählschema‹. »Mittelalterliche Erzählungen sind [...] überdeutlich in Anlehnung an bestehende literarische Schemata gestaltet: vom einfachen Motiv [...] über bestimmte Motivkombinationen und Handlungsketten bis hin zur Gesamthandlung eines Zehntausende von Versen umfassenden Romans.« (Schulz 2012, S. 166) Im Sinne Schulz' handelt es sich bei dem Erzählschema ›Kampf David gegen Goliath‹ am ehesten um eine Handlungskette mit bestimmten Handlungsträgern und Fixpunkten.

- 13 Die Herzogin wird vom Erzähler als *diu tugentbære* (›Schwanritter‹, V. 206) angesprochen, später beide Frauen gleichermaßen als *tugentbære* (›Schwanritter‹, V. 1248), beim Hoftag ist so mancher Bischoff anwesend, *des herze tugend sich versan* (›Schwanritter‹, V. 214), Karl ist genauso *reine* wie die Tochter der Herzogin (›Schwanritter‹, V. 327, 415) usw.
- 14 Man mag an dieser Stelle einwenden, dass auch andere, nicht-riesische Heldenfiguren der mittelalterlichen Literatur, wie Dietrich von Bern oder Alexander der Große, zu schnellem Zorn neigen. Jedoch stellen sich ihre Affekte in einem dialektischen Verhältnis dar (für Dietrich ist das *zagen* genauso typisch wie sein *zorn*) oder sie sind in der Lage, diesen Zorn zu reflektieren und ihr Verhalten anzupassen (Alexander etwa am Ende des ›Straßburger Alexander‹, der nicht nur sein maßloses Eroberungsstreben aufgibt, sondern damit auch seinen Zorn). Riesen sind emotional wie affektiv in der Regel eher eindimensional gezeichnet, kennen kein *zagen* und sind kaum je in der Lage dazu, einzulenken – beides trifft auch auf den Sachsenherzog zu.
- 15 Der Sachsenherzog hingegen *reit ein ros unmâzen grôz, / und schein er selbe ein michel man* (›Schwanritter‹, V. 1072f.), bei ihm handelt es sich also um einen Riesen, der auf einem angemessen großen Pferd auch reiten kann – andere können und/oder wollen es nicht, wodurch auch ihr Anspruch auf Rittertum in Frage gestellt wird, so etwa bei Ecke im ›Eckenlied‹.
- 16 Die Rüstungsgegenstände des Schwanritters werden bei seiner Ankunft prominent hervorgehoben, denn auf seinem Schild bettet er sein Haupt, und dass sein Helm, sein Brustpanzer sowie seine Waffenhosen neben ihm liegen, wird als *wunder* bezeichnet: *der helt ûz sime schilte / gemacht hæte ein küssîn, / ûf dem sô lag daz houbet sîn / dur ruowe dâ besunder. / Ich sage iu von im wunder, / welt ir mit willen sîn gelosen: / sîn helm, sîn halsberc und (die) hosen / diu wâren neben in geleit, / er hæte sîniu wâpenclait / mit im gefüeret ûf den sê.* (›Schwanritter‹, V. 262–271) Auch Karl schließt seinen Bericht mit einem Hinweis auf Rüstung und Waffen des Schwanritters ab: »*got hât uns wilde geste /*

*gesant her ûf dem wâge wît: / ein ritter in dem schiffe lit, / der ist darinne ent-
slâfen; / sîn harnasch und sîn wâfen, / glanz und missewende frî, / sint im geleit
vil nâhen bî« (›Schwanritter‹, V. 318–324).*

- 17 So etwa fragt Habermehl (2015, 33) zum Vers 1196 in seinem Stellenkommentar:
»Warum macht der Herzog entgegen seinen im Vorhinein aufgestellten Kampf-
bedingungen dem Schwanritter ein Angebot zur Unterwerfung?«
- 18 Der Erzähler hebt hier Gottes Hilfe so hervor, dass völlig klar ist, dass der Sachse
für das Falsche gekämpft hat. Sein ›Lohn‹ ist nicht nur der Tod, sondern auch
der beißende Spott des Erzählers: *Sus hæte grimmen schaden grôz / der Sahren
herre dô gekouft* (›Schwanritter‹, V. 1242f.).
- 19 Auf dieses traditionelle Motiv geht die ›Schwanritter‹-Forschung, soweit ich das
überblicke, ebenfalls nicht ein. Meist wird, wie auch bei Strohschneider (1997,
S. 150), nur der Rechtskontext in den Vordergrund gerückt: »Der Fürstenkörper
hängt so an den ererbten Herrschaftsrechten, wie diese an ihm. Der Tod des Her-
zogs von der Hand des Schwanritters, dessen Schwerthieb Kopf und Rumpf
trennt [...], löscht darum mit der Integrität des adeligen Leibes beides zugleich,
Leben und Herrschaftsrechte, aus. Weil es im Gegensatz zur Stoff-Tradition hier
aber nicht um Ordnungsbruch, sondern die Konkurrenz zweier Ordnungen geht,
ist die Enthauptung des Herzogs auch nicht (wie man gesagt hat) eine Strafe. Die
Stelle des Henkersbeils im ›Lohengrin‹ und anderweit bleibt hier leer. Es gibt
nur das Schwert des Schwanritters, das zugunsten des neuen ein altes Recht aus
der Welt schafft, welches allein im heroischen Untergang sein Ende finden kann,
weil es am Heldenkörper hing.«
- 20 Freilich sind hier die Geschlechterverhältnisse in Rechnung zu stellen, wie West-
phal-Wihl 2008, S. 170, zu Recht deutlich macht: »Die wohlbekannte Pflicht,
Witwen und Waisen zu schützen, wird also angerufen, um an die Barmherzigkeit
des Gerichts zu appellieren. Aber noch wichtiger ist, dass ihre Selbstbeschrei-
bung als arm und bedürftig jener Rhetorik der geschlechtsspezifischen Demut
entspricht, die man im Mittelalter von Frauen bei einem öffentlichen Auftritt er-
wartete«.
- 21 ›Capitularia regium Francorum‹, 134,1: *Et camphioni qui convictu fuerit prop-
ter periurium quod ante pugnam commisit dextera manus amputetur.* (»Und
dem Kämpfer, der des Meineides, den er vor dem Kampf begangen hat, überführt
wird, soll die rechte Hand amputiert werden.«)
- 22 Dieses literarische Motiv ist zweifellos älter und so ähnlich, d. h. verbunden mit
einem Grenzübertritt, auch im ›Laurin‹ zu finden (für den Hinweis danke ich
Sonja Kerth). In der Älteren Vulgatversion (Leithandschrift L₃) sagt Hildebrand
zu Dietrich von Bern in Bezug auf Laurin und dessen Rosengarten: »*Wer yme*

den zcubreche, / we schire ez daz reche. / Der muz yme laze swere phant, / den rechten vuz, dy linken hant.« (›Laurin‹, V. 69–72) In Handschrift L₁₀ heißt es hingegen sogar: *den lincken vuz, dy rechte hant* (ebd.).

- 23 Diesen wesentlichen Unterschied zwischen ›Schwanritter‹ und ›Lohengrin‹ sehen auch Yu/Kellner (2023, S. 254): »Während in der Lohengrin-Tradition ein offensichtliches Unrecht durch den Gottgesandten beseitigt wird, betont Konrad die Konkurrenz zweier Rechtspositionen mit jeweils divergierenden Ansprüchen und Begründungen.«
- 24 Strohschneider (1997, S. 148) formuliert es aus der anderen Perspektive, wenn er meint, es wird »erzählt, wie sich das neue Recht und das neue Rechtsparadigma mit den Mitteln des alten – und mit Hilfe göttlichen Beistands – durchsetzen«.

Literaturverzeichnis

Handschriften

Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek, Ms. germ. qu. 2 ([Digitalisat](#)).

Primärliteratur

- ›Capitularia regium Franconum‹, in: Boretius, Alfred (Hrsg.): Monumenta Germaniae Historica – Leges, Bd. 1, Hannover 1883.
- Cramer, Thomas: Lohengrin: Edition und Untersuchungen, München 1971.
- Der Pleier: Garel von dem blühenden Tal, ein höfischer Roman aus dem Artussagenkreis von dem Pleier, hrsg. von M. Walz. Freiburg im Breisgau 1892 ([online](#)).
- Der Schwanritter. Deutsche Verserzählungen des 13. und 14. Jahrhunderts, hrsg. und aus dem Mittelhochdeutschen übertragen von Hans Joachim Gerentz, Berlin ²1979.
- ›Der Schwanritter‹ Konrads von Würzburg. Aus der Frankfurter Handschrift neu ediert und mit einem Kommentar versehen von Jan Habermehl, Frankfurt 2015 ([online](#)).
- Hartmann von Aue: Erec, hrsg. von Manfred Günter Scholz, übers. von Susanne Held, Frankfurt am Main 2007 (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 20).
- Kleinere Dichtungen Konrads von Würzburg. II: Der Schwanritter. Das Turnier von Nantes, hrsg. von Edward Schröder, mit einem Nachwort von Ludwig Wolff, Berlin ³1959.

- König Rother. Mittelhochdeutscher Text und neuhochdeutsche Übersetzung von Peter K. Stein, hrsg. von Ingrid Bennewitz unter Mitarbeit von Beatrix Koll und Ruth Weichselbaumer, Stuttgart 2000 (Reclams Universal-Bibliothek 18047).
- Konrad von Würzburg: Das Herzmære und andere Verserzählungen. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, nach den Textausgaben von Eduard Schröder übers. und komm. von Lydia Miklautsch, Stuttgart 2016 (RUB 19381).
- Laurin. Hrsg. von Elisabeth Lienert, Sonja Kerth und Esther Vollmer-Eicken, Teilband I: Einleitung, Ältere Vulgatversion, ›Walberan‹, Berlin/Boston 2011 (Texte und Studien zur mittelhochdeutschen Heldenepik 6/I).
- The Old French Crusade Cycle. Vol. II: Le Chevalier au Cygne and La Fin d'Elias, hrsg. von Jan A. Nelson, Tuscaloosa 1985.

Sekundärliteratur

- Ahrendt, Ernst Herwig: Der Riese in der mittelhochdeutschen Epik, Güstrow 1923.
- Beek, Alan Lena van: Riesen und Helden. Erklärungsmodelle für eine unfeste Dichotomie, in: Nieser, Florian (Hrsg.): Die Dechiffrierung von Helden. Aspekte einer Semiotik, Bielefeld 2020 (Populäres Mittelalter 1), S. 123–141.
- Beek, Alan Lena van: Riesen in der Literatur des Mittelalters. Diskursive Formationen im deutschen Sprachraum. Frankfurt am Main 2021 (Archivum Medii Aevi Digitale – Studies: Theses 1) ([online](#)).
- Eder, Jens: Gottesdarstellung und Figurenanalyse. Methodologische Überlegungen aus medienwissenschaftlicher Perspektive, in: Eisen, Ute E./Müllner, Ilse (Hrsg.): Gott als Figur. Narratologische Analysen biblischer Texte und ihrer Rezeption, Freiburg [u. a.] 2016 (Herders biblische Studien 82), S. 27–54.
- Ehrismann, Otfried: Art. Schwan(en)ritter, in: Enzyklopädie des Märchens, Bd. 12 (2007), Sp. 296–307.
- Habiger-Tuczay, Christa: Zwerge und Riesen, in: Müller, Ulrich/Wunderlich, Werner (Hrsg.): Dämonen, Monster, Fabelwesen, St. Gallen 1999 (Mittelalter Mythen 2), S. 635–658.
- Hausmann, Albrecht: Gott als widersprüchliche Figur in Hartmanns von Aue ›Erec‹ und Gottfrieds von Straßburg ›Tristan‹, in: Elisabeth Lienert (Hrsg.): Widersprüchliche Figuren in vormoderner Erzählliteratur, Oldenburg 2020 (BmE Themenheft 6), S. 245–267 ([online](#)).
- Hennig, Beate: Kleines mittelhochdeutsches Wörterbuch, Berlin/Boston 2022.
- Karin, Anna: Männliche Hauptfiguren im ›Tristan‹ Gottfrieds von Straßburg. Charakterisierung, Konstellation und Rede, Berlin/Boston 2019 (Lingua Historica Germanica 20).

- Kolb, Herbert: Die Schwanrittersage als Ursprungsmythos mittelalterlicher Fürstengeschlechter, in: *History and Heroic Tale*. Tore Nyberg [u. a.] (Hrsg.): Odense 1985, S. 23–50.
- Möllenbrink, Linus: Person und Artefakt. Zur Figurenkonstellation im ›Tristan‹ Gottfrieds von Straßburg, Tübingen 2020 (*Bibliotheca Germanica* 72).
- Nottarp, Hermann: Gottesurteilstudien. München 1956 (*Bamberger Abhandlungen und Forschungen* 2).
- Poser, Thomas: Tyrannis der Untätigkeit – zur Figur des Herrschers in Konrads von Würzburg ›Schwanritter‹ und ›Heinrich von Kempten‹, in: Gold, Julia [u. a.] (Hrsg.): *Tyrannenbilder. Zur Polyvalenz des Erzählens von Tyrannis in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Berlin/Boston 2021, S. 214–235.
- Schiewer, D. Regina: *Die deutsche Predigt um 1200. Ein Handbuch*, Berlin/New York 2008.
- Schnell, Rüdiger: Dichtung und Rechtsgeschichte: Der Zweikampf als Gottesurteil in der mittelalterlichen Literatur, in: *Mitteilungen der Technischen Universität Carolo-Wilhelmina zu Braunschweig* 18.2 (1983), S. 53–62.
- Schulz, Armin: *Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive*, hrsg. von Manuel Braun, Alexandra Dunkel und Jan-Dirk Müller, Berlin/Boston 2012.
- Standke, Matthias: Vom erzählten Tyrannen. Das Bild Morolds im Tristanstoff des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, in: Gold, Julia [u. a.] (Hrsg.): *Tyrannenbilder. Zur Polyvalenz des Erzählens von Tyrannis in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Berlin/Boston 2021, S. 197–211.
- Strohschneider, Peter: Ur-Sprünge. Körper, Gewalt und Schrift im ›Schwanritter‹ Konrads von Würzburg, in: Wenzel, Horst (Hrsg.): *Gespräche – Boten – Briefe: Körpergedächtnis und Schriftgedächtnis im Mittelalter*, Berlin 1997, S. 127–153.
- Wagner, Silvan: Das Geheimnis um den Schwanritter. Agnatische und kognatische Herrschaftsbegründungen in Konrads von Würzburg Märe, in: Conermann, Stephan [u. a.] (Hrsg.): *Geheimnis und Verborgenes im Mittelalter. Funktion, Wirkung und Spannungsfelder von okkultem Wissen, verborgenen Räumen und magischen Gegenständen*, Berlin/Boston 2021 (*Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung* 15), S. 509–521.
- Westphal-Wihl, Sarah: *Minne und rehte tuon*. Konfliktlösung am Königshof in Konrads ›Schwanritter‹ und Hartmanns ›Iwein‹, in: Eming, Jutta/Jarzebowski, Claudia (Hrsg.): *Blutige Worte. Internationales und interdisziplinäres Kolloquium zum Verhältnis von Sprache und Gewalt in Mittelalter und Früher Neuzeit* Göttingen 2008, S. 163–186.
- Winst, Silke/Schulz, Ronny F.: Einleitung: *uz der riesin lande*, in: Dies. (Hrsg.): *Riesen. Entwürfe und Deutungen des Außer/Menschlichen in mittelalterlicher Literatur*, Wien 2020 (*Studia Mediaevalia Septentrionalia* 28), S. 7–37.

- Yu, Meihui: *daz si niht wizzen umb des leben / der in ze vater ist gegeben*. Transzendenter Ursprung und dynastische Genealogie im ›Schwanritter‹, in: Norbert Kössinger/Astrid Lembke (Hrsg.): Konrad von Würzburg als Erzähler, Oldenburg 2021 (BmE Themenheft 10), S. 163–188 ([online](#)).
- Yu, Meihui: Der Schwanritter. Transformation eines Mythos in der Vormoderne. Mit einem Ausblick auf Richard Wagner, Berlin/Boston 2023 (Deutsche Literatur. Studien und Quellen 46).
- Yu, Meihui/Kellner, Beate: ›Der Schwanritter‹, in: Markus Stock (Hrsg.): Konrad von Würzburg. Ein Handbuch, Berlin/Boston 2023, S. 246–262.

Anschrift des Autors:

Dr. Sebastian Holtzhauer
Universität Hamburg
Fakultät für Geisteswissenschaften
Ältere deutsche Literatur
Institut für Germanistik
Von-Melle-Park 6
20146 Hamburg
E-Mail: sebastian.holtzhauer@uni-hamburg.de

Dorothea Klein

Mikronarrative und Strophenverknüpfung in Reinmars Wechseln MF 151,33, 169,9 und 198,4

Abstract: Der Beitrag knüpft an die jüngere Forschung an, die verstärkt nach den Interferenzen zwischen den beiden Großgattungen Minnesang und Roman bzw. zwischen lyrischer Reflexion und Narration fragt. Im Mittelpunkt stehen drei Lieder, mit denen Reinmar der Alte an die frühminnesängerische Gattung des Wechsels anschließt, diese aber in spezifischer Weise fortführt. Gefragt wird zum einen nach der Geschichte, die in den Monologen der Wechsel erzählt wird, zum anderen nach den poetischen Mitteln, welche die Strophen verbinden und damit die fehlende narrative Kontinuität ausgleichen.

Eingeladener Beitrag, publiziert im November 2025.

Die »Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung« erscheinen online in der University of Oldenburg Press unter der Creative Commons Lizenz [CC BY-NC-ND 4.0](#), d. h. die in ihr publizierten Beiträge dürfen unverändert zu nicht-kommerziellen Zwecken unter Angabe von Autor und Publikationsort weitergegeben und veröffentlicht werden.

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

Eine populäre Geschichte der deutschen Literatur des Mittelalters unterscheidet folgende Liedtypen des Minnesangs:

- a) Ich- oder Sängertlieder, d. h. Lieder, in denen das Sänger-Ich über eine Liebesituation spricht; b) Rollenlieder, d. h. Texte, in denen der Sänger in der Rolle einer liebenden oder die Liebe abwehrenden Frau spricht (Frauenklage, Frauenlied), in denen er die Dame mit einem Boten sprechen läßt (Botenlied), in denen er Liebhaber und Dame direkt in Kontakt treten läßt (Dialog) oder in denen beide getrennt über ihre gemeinsame Liebe monologisieren (Wechsel); c) »Objektive« Lieder, d. h. Lieder mit Erzählelementen, in denen außer den handelnden und sprechenden Personen meist so etwas wie ein Erzähler vorkommt, manchmal ein Sänger-Ich, das über eigene Erlebnisse spricht, meist jedoch ein neutraler Erzähler (Brunner 2010, S. 231f.).

So eingängig diese Typologisierung auf den ersten Blick sein mag, so rasch lösen sich bei näherem Zusehen die Konturen der verschiedenen Liedtypen auf und verschwimmen ihre unterscheidenden Merkmale. Zurecht grenzt man zwar die erzählerisch angelegten Liedtypen wie das Tagelied, die Pastourelle oder die Erzähllieder eines Hadlaub von den diskursiven, weitgehend von Klage und Reflexion bestimmten Liedtypen ab (grundlegend dazu Mertens 1988). Doch selbst die Minneklagen und Werbungslieder des »hohen« Sangs enthalten, wie schon Manfred Eikermann 1996 mit einer systematisierenden Bestandsaufnahme gezeigt hat, zumindest ansatzweise narrative Elemente. Sobald das Ich dieser Lieder vergangene Vorkommnisse, Erlebnisse und Erfahrungen erinnert und berichtet, wird es »punktuell und vorübergehend« zum Erzähler-Ich (Emmelius 2021, S. 611). Ohne seine Retrospektiven – und das heißt auch: ohne Andeutung einer erfahrenen Wirklichkeit, einer Geschichte des Ichs – wären die an einen externen Hörerkreis gerichteten Klagen und Reflexionen einer Minnesituation kaum je plausibel; sie begründen maßgeblich die Situation, aus der heraus das Ich jeweils spricht.

Was für die monologischen Minnelieder des »hohen« Sangs gilt, trifft grundsätzlich auch auf das Genre des Wechsels zu, der bekanntlich zwei monologisch gehaltene »Rede- und Sinnpositionen« (Eikermann 1999, S. 87),

die eines Mannes und einer Frau, einander gegenüberstellt und damit ein Spannungsverhältnis aufbaut. Die Sprechsituation schließt die direkte Begegnung der Redenden aus, setzt diese jedoch als gemeinsame Erfahrung voraus. Der Wechsel ist damit zwar kein Dialog im Sinne von Rede und Gegenrede, die auf Kohärenz oder zumindest Kohäsion angelegt sind, rückt aber in dessen Nähe.¹ Dies geschieht, indem Mann und Frau übereinander und über gemeinsam Erlebtes sprechen, aus der Sprechsituation auf das Erlebte zurückblicken und dieses unterschiedlich perspektivieren und bewerten. Indem die Sprecher sich auf gemeinsam Erlebtes beziehen, entsteht aber auch so etwas wie eine kleine Geschichte mit einer Zeitstruktur, die aus unterschiedlichen Standpunkten reflektiert wird.

Welche Form und welche Funktion solche Fragmente des Erzählens haben können, möchte ich exemplarisch an drei Wechseln Reinmars untersuchen. Ich frage aber auch danach, mit welchen poetischen Mitteln Dialogizität hergestellt wird in einem lyrischen Genre, das auf den direkten Dialog verzichtet und dem folglich auch die narrative Kontinuität zwischen den Strophen fehlt. Was wird miteinander verknüpft, und was bleibt ohne Bezug? Um diese Fragen zu beantworten, nutze ich das Instrumentarium der Narratologie, befrage die Texte also auf die Merkmale hin, die einen Erzähltext konstituieren, frage nach der Erzählstimme und ihrer Perspektive, den Hoffnungen, Sorgen und Wünschen, frage nach Zeit- und Raumstrukturen, nach dem dargestellten Geschehen als Ganzem und nach dem Umschwung, der sich in einer ereignishaften Geschichte vollzieht.² Diesen Ansatz verknüpfe ich mit der Frage nach der spezifischen Poetik der Lieder, frage also nach motivischen und formalen Responsionen, Wortwiederholungen, Antithesen usw. Diese Elemente nenne ich mit Manfred Eikermann ›dialogisch‹ (1999, S. 87, hier auch Beispiele), stellen sie doch eine Verbindung zwischen den Strophen her, die auf verschiedene Erfahrungsebenen referieren. Schließlich interessiert es mich, inwiefern die ausgewählten Textbeispiele Neues in die Gattungsgeschichte des Wechsels einführen.³

1. Reinmars *Er hât ze lange mich gemiten*

Mein erstes Beispiel ist das Lied MF 198,4ff.⁴ (den Text, wie auch die folgenden Texte, gebe ich leicht normalisiert nach der Handschrift bzw. den Handschriften wieder, verwende als Referenz aber Karl Lachmanns und Moriz Haupts Zählung in ›Des Minnesangs Frühling‹). Die Echtheit dieses Lieds wurde lange bezweifelt, denn überliefert ist es nur in der ›Großen Heidelberger Liederhandschrift‹ C, und zwar als Nachtrag des Schreibers B_s auf fol. 108^{ra}. Sprecherrollen und Sprechersituation weisen das Lied als Wechsel aus: Zwei Monologe, der eines Mannes und der einer Frau, setzen die räumliche Trennung der beiden Sprecher voraus, sind inhaltlich aber aufeinander bezogen; beide reflektieren die Situation vor und nach der Trennung:

- I *»Er hât ze lange mich gemiten, MF 198,4 – 250 [259] C*
 den ich mit triuwen nie gemeit.
 Von sîner schulde ich hân erliten,
 daz ich nie groezer nôt erleit.
 5 *Sô lebt mîn lîp nâch sînem lîbe.*
 ich bin ein wîb, daz im von wîbe
 nie liebes mē geschach, swie mir von im geschaehe.
 mîn ouge in gerner nie gesach, danne ich in hiute saehe.«
- II *»Mir ist vil liebe nû geschehen, MF 198,16 – 251 [260] C*
 10 *daz mir sô liebe nie geschach.*
 Sô gerne hân ich si gesehen,
 daz ich si gerner nie gesach.
 Ich scheide ir muot von swachem muote.
 si ist sô guot, ich wil mit guote
 15 *ir lōnen, ob ich kan, als ich doch gerne kunde.*
 vil mēre vrōiden ich ir gan, danne ich mir selben gunde.«

I,4 *groezer*] *grosser.* 7 *mē*] *nie.* II,9 *geschehen*] *geschen.* 13 *swachem*] *swachē.* 16 *gunde*] *gvnne.*

Strophe I gehört der weiblichen Stimme, wie zahlreiche Pronomina – *Er*, *im* und *in* (V. 1, 6, 7, 8), *den* (V. 2), *sîn* (V. 3, 5) – und die Selbstaussage *ich bin ein wîb* (V. 6) erkennen lassen. Ihre Sprecherin hält Rückschau – das verrät der wiederholte Gebrauch der Präteritalform –, und sie erzählt dabei eine kleine Geschichte. Zuerst rekapituliert sie die Trennung vom Geliebten

(V. 1: »Zu lange schon hat er mich verlassen«) und die seelische Not, die Trennung und Verlassen-Sein ihr eintrugen (V. 3f.: »Seinetwegen litt ich so, dass ich nie eine größere Not erlitten habe«); sie vergegenwärtigt sich aber auch das Glück im Übermaß, das ihr zuvor in der Begegnung mit dem Geliebten widerfahren ist bzw., um genau zu sein, das sie dem Geliebten schenkte (V. 6f.: »Ich bin die Frau, wie ihm von keiner (anderen) Frau mehr Liebe und Freude widerfahren ist«). Es ist dies, das nur nebenbei, auch ein Beleg dafür, dass das »Ich-Sagen« keineswegs »das Erzählen von der Erfüllung der Liebe« ausschließt (anders Hausmann 2017, S. 205). Mit der Retrospektive ist der Geschehens- und Handlungsablauf einer Geschichte angedeutet, wenn auch in stark reduzierter Form: Ausgangspunkt der Geschichte ist die Begegnung zweier Liebender und ihre erotische Glückserfahrung, den entscheidenden Wendepunkt bringt die Trennung, die zumindest für die Sprecherin als schmerzhaft erlebt wurde. Beide Ereignisse liegen in der Vergangenheit, das eine geht dem anderen voraus; die Auswirkungen der Trennung halten indes bis in die Gegenwart der Sprecherin an (V. 5: »So lebe ich und verlange nach ihm« [oder: »So richte ich mein Leben nach ihm aus«]), und sie bestimmen auch ihre subjektive Perspektive in der aktuellen Sprechsituation. Diese ist ganz und gar beherrscht vom qualvollen Warten auf den Geliebten: *ze lange* (V. 1) dünkt die Sprecherin die Zeit, in der er fern bleibt, unfassbar groß ist die seelische Not, die sie seit der Trennung gelitten hat (V. 4), unvergleichlich die Liebe, die sie schenkte (V. 7), nie lieber als heute würde sie ihn sehen (V. 8). Die Erinnerung an das erlebte Glück erzeugt umso heftigere Sehnsucht. In die Sehnsucht mischt sich aber auch die Angst, den Geliebten verloren zu haben. Diese Angst steht hinter der Aussage, sie, die Sprecherin, habe ihm stets treue Liebe bewahrt (V. 2: *den ich mit triuwen nie gemeit*) – diese im Kontext unmotivierte Aussage kalkuliert also die Möglichkeit ein, dass es der Geliebte mit der Treue nicht so genau nimmt –, und auch der modale Nachsatz in V. 7 rechnet mit einem nicht ungetrübten Glück – die Sprecherin hat

Glück im Übermaß geschenkt, *swie mir von im geschaehe*, »wie immer mir von ihm geschehen würde«.

Im Unterschied dazu der Monolog des Mannes: Wohl erinnert auch er sich an das unerhörte Glück, das ihm in der Begegnung mit der Geliebten zuteil wurde (V. 9–12: »Mir ist nun soviel Liebe und Freude widerfahren, wie mir nie widerfuhr. So gern habe ich sie gesehen, wie ich sie lieber nie gesehen habe«). Das männliche Ich erzählt davon, was ihm in reichem Maß gewährt wurde, es denkt also zuerst an sich. Auch im weiteren ist sein Monolog geschlechterspezifisch modelliert. Über die Trennung und die Zeit seither sagt es nichts, nichts von Sehnsucht, nichts von Leid, es klammert also das Geschehen, das die Ausgangssituation veränderte, komplett aus. Vielmehr stellt es unbekümmert die Wiederholung der Ausgangssituation und damit Erlösung aus dem Leid (V. 13: »Ich erlöse ihr Herz von Kleinmut«), Lohn (V. 14f.: »Mit Gutem will ich ihr lohnen«) und neue Freude (V. 16: »Viel mehr an Freuden gönne ich ihr«) in Aussicht, freilich mit der Einschränkung: *ob ich kan* (V. 15). Für sich genommen, stellt dieser Monolog eine Schrumpfform des seriellen Erzählens dar. Mit Blick auf die vorausgehende Frauenstrophe darf man die Männerstrophe aber auch als eine konsolatorische Antwort auf Angst und Sehnsucht der Geliebten sehen. Sie setzt dann Kenntnis der Frauenrede und damit eine narrative Kontinuität über die Strophen Grenze hinweg voraus. Die Rede des Mannes setzt aber auch den linearen Verlauf der Erzählung gewissermaßen in die Zukunft fort: mit dem Versprechen, das Glück der Frau sowie das eigene Glück zu erneuern. Insofern bringen die beiden Strophen die enge Verbundenheit der Liebenden zum Ausdruck.

Auch sprachlich und formal sind die beiden Strophen zueinander in Bezug gesetzt, stellen also Dialogizität her (vgl. dazu schon Köhler 1997, S. 196f.): Beide Sprecher benutzen hyperbolische Wendungen, um die Intensität ihrer Gefühle auszustellen (V. 4: *nie groezer nôt*, V. 7: *nie liebes mê*, V. 8: *gerner nie gesach* – V. 10: *sô liebe nie geschach*, V. 12: *gerner nie gesach*, V. 16: *vil mêre vröiden*). Die eine nutzt die Hyperbolik freilich zur

Ausstellung ihrer Qual, der andere zur Ausstellung seiner Freude über das Erreichte. Dialogisch werden die beiden Strophen aber auch durch eine raffinierte Reimtechnik, die von den provenzalischen *coblas capcaudadas* inspiriert sein dürfte (zur Strophenverknüpfung mittels Reim- und Wortspielerei vgl. auch Tervoores 1991, S. 119f.). Nicht nur nimmt der Aufgesang der Männerstrophe mit seinem b-Reim den Inreim vom Schluss der Frauenstrophe auf (V. 7/8 = 10/12: *geschach* : *gesach*); er verbindet sich mit dem Schluss der Frauenstrophe auch über den grammatischen Reim (V. 7/8: *geschaehe* : *saehe* – V. 9/11: *geschehen* : *sehen*). Und überdies sind die grammatischen Reime der Frauenstrophe in der Männerstrophe jeweils über Kreuz gestellt (V. 7: *geschach* : *geschaehe* – V. 9f.: *geschehen* : *geschach* bzw. V. 8: *gesach* : *saehe* – V. 11f.: *gesehen* : *gesach*). Die Reime erzählen, wenn man so will, die Geschichte auf andere Art, sie erzählen die enge Verbundenheit der Liebenden, aber auch ihre unterschiedlichen Perspektiven. Und verschlungen, wie sie sind, nehmen sie vielleicht auch die weitere Liebesgeschichte vorweg.

2. Reinmars *Ich hân vil ledeclîche brâht*

Mein zweites Beispiel ist der Wechsel MF 151,33ff.⁵ Die Handschriften B und C überliefern zwei Männerstrophen und eine Frauenstrophe. Der in Handschrift E überlieferte Text unterscheidet sich von BC durch Vertauschung der ersten beiden Strophen, aber auch durch eine zusätzliche vierte Strophe, deren vier letzte Verse mit denen aus der zweiten Strophe von BC übereinstimmen. Zunächst zu Fassung *BC:

- | | | |
|----|---|---------------------|
| I | » <i>Ich hân vil ledeclîche brâht</i>
<i>in ir gnâde mînen lîp,</i>
<i>Und ist mir noch vil ungedâht,</i>
<i>daz iemer werde dehein ander wîp,</i> | MF 152,5 – 6 B, 8 C |
| 5 | <i>Diu von ir gescheide mînen muot.</i>
<i>swaz diu welt mir ze leide tuot,</i>
<i>daz belîbet von mir ungeclaget,</i>
<i>wan ir nîden</i>
<i>mohte ich nie sô wol erlîden.</i> | |
| 10 | <i>ein liebez maere ist mir gesaget.</i> | |

- II *Mir kumet eteswenne ein tag,* MF 151,33 – 7 B, 9 C
 daz ich vor vil gedenken niht
 Gesingen noch gelachen mag.
 sô waenet maniger, der mich siht,
 15 *Daz ich in grôzer swaere sî.*
 mir ist vil lihte ein vroede nâhe bî:
 wil diu schoene triuwen pflegen
 und diu guote,
 sô ist alsô wol mir ze muote,
 20 *alse der bî vrowen hât gelegen.»*
- III *»Ich wirde jaemerlichen alt,* MF 152,15 – 8 B, 10 C
 sol mich diu welt alsô vergân,
 Daz ich deheinen gewalt
 an mînem lieben friunde hân,
 25 *Daz er taete ein teil des willen mîn.*
 mich mûet, und sol ime iemen lieber sîn.
 bote, nû sage ime niht mê,
 wan mir ist leide
 und fürhte des, daz sich scheide
 30 *diu triuwe, der wir pflâgen ê.»*

I,2 *gnâde*] *genade* C. 9 *mohte*] *moht* C. II,11 *kumet*] *kymt* C. 12
gedenken] *gedankē* C. 14 *maniger*] *menger* C. 17 *wil dū schone triuwe*
enpflegē C. III,22 *sol* C] *so* B. 24 *mînem*] *minē* BC. 26/27 *ime*] *im* C.

Dem Lied ist eine auffällige Zeitstruktur eingeschrieben. Gleich zu Beginn teilt das Sprecher-Ich mit, einen Entschluss gefasst zu haben – ob vor kurzem oder schon vor längerer Zeit, bleibt unbestimmt –, der sein ganzes Leben radikal verändert hat: »Ich habe aus freien Stücken mein Leben ihrer Gnade anheim gegeben« (V. 1f.). Der Sprecher bekennt damit, zuerst ungebunden gewesen zu sein, dann aber sich in einem freiwilligen Akt in Abhängigkeit begeben zu haben. Das Possessivpronomen *ir* und der Bezugsrahmen des Liedes legen nahe, dass hier die Liebe zu einer Frau gemeint ist, eine Liebe, die aber noch keine Erfüllung gefunden hat; das Ich ist auf die *gnâde* ›Huld, Gnade‹ der Geliebten angewiesen. Damit wird in zwei Versen der Kern einer Geschichte angedeutet, mit einem Anfangszustand des Ichs (dem Leben in Unabhängigkeit), dem entscheidenden Umschlagspunkt (der Liebe, umschrieben als Entschluss, sich der einen Frau zu überantworten) und dem neuen Zustand (der dauerhaften und exklusiven Bindung an die Geliebte). Reinmartypisch ist, dass diese Bindung auf dem

freien Willen beruht. Die Liebe zu der Einen besteht für das Ich seitdem unverändert fort; das den ursprünglichen Zustand ändernde Ereignis (zum Begriff vgl. Hühn 2011, S. 84) bestimmt fortan Gegenwart und Zukunft. Konsequenterweise wechselt die Sprechweise vom Perfekt ins Präsens: »es ist für mich ganz undenkbar, dass jemals eine andere Frau mein Herz von ihr trennen könnte« (V. 3–5). Auch die weitere Rede, die dem Mann in den Mund gelegt ist, zielt auf Präsens. Im Zustand des Liebenden zeigt er sich ostentativ unbeeindruckt von allem, was ihm von den Leuten an Leid widerfährt (V. 6f.), lediglich *ir niden* – damit dürfte die feindselige Haltung der *huote* gemeint sein – habe ihm schon immer zugesetzt. Die Erklärung dafür gibt V. 10: *ein liebez maere ist mir gesaget*. Offensichtlich hat die »freudige Nachricht«, möglicherweise die Erwiderung der Liebe, die *huote* auf den Plan gerufen. Von beidem wird im Rückgriff berichtet; beides sind – wohl zeitlich aufeinander folgende – Ereignisse, welche die kleine Liebesgeschichte vorangetrieben haben, wenn auch in geringerem Grad als das erste; das *liebe maere* greift sogar in die Zukunft aus.

In Strophe II gibt der Sprecher Auskunft über die Folgen seiner Fixierung auf die Eine: Dann und wann sei er so in Gedanken verloren, dass er »weder singen noch lachen kann«, das heißt, sich als Sänger und höfisches Individuum vergisst; von der Mitwelt werde das als Schwermut missverstanden (V. 11–15). Tatsächlich aber erfüllt ihn Vorfriede (V. 16: »Mir ist vielleicht [oder: sehr wahrscheinlich] eine gewisse Freude nah«): Die Bereitschaft der Geliebten, eventuell *triuwen* zu *pfelegen* (V. 17) – das kann ›Treue‹, aber auch ›Liebe‹ bedeuten – macht ihn so froh wie einen, der bereits an das Ziel seiner erotischen Wünsche gelangt ist. Ob er damit auch gleich seine Unabhängigkeit von einer konkreten Minneerfüllung erklärt (so Hausmann 1999, S. 113), sei dahingestellt. Beides, die Gedankenversunkenheit wie die Freude, sind jedenfalls Symptome einer intensiven Bindung an die Geliebte.

Die abschließende Frauenstrophe setzt zwar die räumliche Trennung voraus, was der Auftrag an einen Boten – jene Instanz, die eine räumliche

Distanz überbrücken kann (grundlegend dazu Spechtler 1971, zu Reinmars Wechsel bes. S. 293f.) – noch unterstreicht (vgl. V. 27–30), stellt aber gleichwohl Dialogizität über das sprachliche Material her. Durch den Strophenbeginn *Ich wurde* ist sie anaphorisch mit der ersten Männerstrophe verbunden (vgl. V. 1: *Ich hân*), und wie der Mann hält sie an der *triuwe*, der *wir pflâgen ê* (V. 30), fest; gemeint ist hier aber zweifellos die ethische Grundlage der Liebesbeziehung, während der Mann, wenn er *triuwe* in der Zukunft erwartet, möglicherweise mit mehr rechnet (vgl. V. 17). Wie den Mann, so quält auch die Frau das *huote*-Problem: Ihm macht *diu welt* (V. 6) mit ihrer Feindseligkeit zu schaffen, sie fürchtet, im Herzeleid alt zu werden (und damit ihre Attraktivität zu verlieren), sollte *diu welt* (V. 22) sie daran hindern, Macht über ihren Geliebten zu haben, »in der Weise, dass er mir zu Willen wäre« (V. 25). Nicht anders als die Frauen im frühen Minnesang zeigt sie damit ihr Interesse an Erotik und Sexualität; ihre Herrschaft über den Mann beanspruchende Aussage korrespondiert aber mit der Ergebnheitserklärung des Mannes, der sich nach den Regeln der ›hohen‹ Minne ganz ihrer Gnade ausgeliefert hat (V. 1f.). Doch auch antithetisch ist die Rede der Frau auf die Männerrede bezogen. Denn es spricht nicht nur die Minneherrin, sondern auch die Liebende. Diese quält der Gedanke, *und sol ime iemen lieber sîn* (V. 26), und sie fürchtet, *daz sich scheide diu triuwe* (V. 29f.), durch die sie bislang einander verbunden waren. Das hatte der Geliebte gleich zu Beginn ausgeschlossen, *daz iemer werde dehein ander wîp*, / *Diu von ir gescheide mînen muot* (V. 4f.).

Der Wechsel erzählt demnach von einer Liebesbeziehung, in der Mann und Frau einander von Herzen zugetan sind, von der *huote* aber gehindert werden, zueinander zu kommen. Insofern ist der Wechsel auch Ausdruck einer durch Dritte verhinderten Kommunikation zwischen den Liebenden. Denn während die Männerstrophen von freudiger Hochstimmung geprägt sind, beherrschen Klage und Verlustangst die Frauenstrophe.

In Handschrift E folgt auf die Frauenstrophe noch eine vierte Strophe, abermals eine Männerstrophe, die das sich bereits in Fassung *BC abzeichnende Kommunikationsproblem explizit zur Sprache bringt und damit die von der Frau beklagte Situation nochmals in ein anderes Licht rückt:

- IV »Möhte ich der werlde ¹minen muot MFMT XXI,III,4 – 126 [338] E
 erzeigen, als ich willen hân,¹
 Sô diuhte ez sie vil lihte guot,
 ob ich durch sie iht hân getân.
 35 Nû enweiz ich, wie ich leben sol,
 unde gedenke: wie getuon ich wol?
 wil diu schoene triuwen pflegen
 unde diu guote,
 so ist mir als wol ze muote,
 40 als der bi frouwen ist gelegen.«

IV,31f. Möhte ich der werlde erzeigen als ich willen han · minen muot.
 37 diu] die.

Entscheidend sind bereits die Eingangszeilen: »Könnte ich vor aller Augen mein Herz offenbaren, wie ich es gern möchte, dann hielte sie es vielleicht für gut ...« (V. 31–33). Der Ich-Sprecher nimmt offenbar Rücksicht auf die sozialen Spielregeln, die den Kontakt erschweren oder gar verhindern. So bleibt ihm nur die Ratlosigkeit, wie man leben und richtig handeln soll (V. 35f.: *Nû enweiz ich, wie ich leben sol, / und gedenke: wie getuon ich wol?*) – und die Hoffnung, dass die *schoene* und *guote* treu bleibe. Das Glücksgefühl, das unter solchen Umständen entsteht (V. 37–40 = BC II, V. 17–20), erweist sich dann als hochminnesängerischer Ausdruck der Selbstbescheidung.

3. Reinmars *Mir ist ein nôt vor allem mînem leide*

Komplizierter ist der dritte Fall, denn hier sind Überlieferung und Sprechersituation schwieriger zu beurteilen. Es geht um das Lied MF 169,9ff. vor, das in drei Fassungen vorliegt: Die Handschriften b und C überliefern vier

Strophen, Handschrift A zwei (sie entsprechen *BC I und III) und Handschrift E insgesamt fünf, die Strophen II und III (bezogen auf *BC) in umgekehrter Reihenfolge. Für meine Argumentation kann die Überlieferung in A beiseite bleiben. Ich gebe zunächst die vierstrophige Fassung *BC leicht normalisiert nach b wieder:

- I** *Mir ist ein nôt vor allem mînem leide,* MF 169,9 – 30 b, 73 [81] C
 doch gegen disen winter niht.
 Waz darumb, valwet grüeniu heide?
 solher dinge vil geschiht,
 5 *Der ich aller muoz gedagen.*
 ich hân mê ze tuonne danne bluomen clagen.
- II** *Swie vil ich gesage guoter maere,* MF 169,15 – 31 b, 74 [82] C
 sô ist niemen, der mir sage,
 Wenne ein ende werde mîner swaere,
 10 *dar zuo maniger grôzen clage,*
 Diu mir an daz herze gât.
 wol bedôrft ich wîser liute an mînen rât.
- III** *Niender vinde ich triuwe, daz ist ein ende,* MF 169,21 – 32 b, 75 [83] C
 dâ ich si doch gedienet hân.
 15 *Guoten liuten leit ich mîne hende,*
 wolten si ûf mir selben gân,
 Des waere ich vil willig in.
 ôwê, daz mir niemen ist, als ich im bin!
- IV** *Wol den ougen, die sô welen kunden,* MF 169,27 – 33 b, 76 [84] C
 20 *und dem herzen, daz mir riet*
 An ein wîp, diu hât sich underwunden
 guoter dinge und anders niet.
 Swaz ich durch si liden sol,
 daz ist kumber, den ich harte gerne dol.

I,1 *mînem*] *minē* bC. 2 *gegen* C] fehlt b. *disen*] *disem* C. 3 *grüeniu*] *grüne* C. 6 *ze tuonne*] *ze tvnne* b. II,10 *dar zuo*] *da zv* C. 12 *bedôrft*] *bedorft* C. III,13 *daz ist*] *dast* C. 16 *si*] *sv* b. *ûf mir selben*] *dar vyffe* C. 17 *waere*] *wer* C. IV,19 *welen*] *spehen* C. 24 *daz ist*] *dast ein* C.

Das Lied ist in mehrfacher Hinsicht unkonventionell. Nicht nur wird die poetologische Relevanz des Jahreszeitentopos bestritten; die ersten drei Strophen dieses Lieds sind außerdem, wie es scheint, einem übellaunigen Ich-Sprecher in den Mund gelegt, der nicht nur, anders als die Ich-Sprecher

der Minneklagen, über die eine Not zu klagen hat, sondern über vieles andere auch (V. 1: »Mich bedrängt etwas mehr als all mein Leid«). Sein Missmut zeigt sich gleich zu Beginn angesichts der unter dem Winter leidenden Natur. Während diese im Minnesang üblicherweise Zeichen der Trauer über verlorene oder nicht erfüllte Liebe ist, ignoriert das Ich solchen Zeichencharakter; es zeigt sich erstaunlich gleichgültig: Es klagt, *doch gegen disen winter niht*, »aber nicht wegen dieses Winters« (V. 2), denn *ich hân mê ze tuonne danne bluomen clagen* (V. 6). In der Indolenz gegenüber der leidenden Natur (siehe auch V. 3f.: »Was soll's, wenn die grüne Heide fahl wird? Derlei passiert viel«) verrät sich freilich nicht nur eine mürrische Stimmung, sondern auch das subjektiv empfundene Ausmaß des Leids, das mit dem Jahreszeitentopos nicht mehr adäquat zu beschreiben ist. Weil *clagen* aber auch metapoetisch das Singen von Minneklagen meinen kann, wird hier gleichzeitig der Topos als poetisches Element verworfen. Strophe II gibt, wenn auch nicht hinreichend präzise, Auskunft über den Klagegrund: Das Ich sieht sich in seiner Not von allen im Stich gelassen (V. 7–9: »Wieviel Gutes ich auch zu sagen habe, es gibt niemanden, der mir sagen kann, wann mein Kummer ein Ende hat«), von niemandem erhält es einen klugen Rat (V. 12: »Gewiss bräuchte ich kluge Leute zu meiner Beratung«), und dies trotz der Vorleistung, in die es getreten ist (V. 7: *Swie vil ich gesage guoter maere*). Der allgemeine Verdruss setzt sich in Strophe III fort: Nirgends werde ihm, dem Ich, sein treuer Dienst vergolten, nicht einmal von den *Guoten liuten* (V. 15), von denen es sich doch alles gefallen lassen würde: Für sie »würde ich meine Hände hinlegen, (und) wollten sie auf mir selbst herumlaufen, dazu wäre ich für sie ganz bereit« (V. 15–17). Gemeint ist wohl eine hyperbolische Geste der Demut und Unterwerfung: das Hinlegen der Hände auf den Boden als Umschreibung für die Proskynese. Trotz dieser Bereitschaft zur Selbsterniedrigung finde es aber, so das Ich, nirgends die Anerkennung, die es anderen entgegenbringt: *ôwê, daz mir niemen ist, als ich im bin!* (V. 18). Ihm bleibt nur die Klage über die vollständige soziale Isolation.

Vordergründig ließen sich die drei Strophen als Unmutslied eines notorisch Unzufriedenen verstehen, enthielten sie nicht in auffälliger Konzentration typische Vokabeln des ›hohen‹ Minnelieds: *nôt* und *leit* (V. 1), *clagen* (V. 6), *swaere* (V. 9), *clage* (V. 10), *triuwe* (V. 13), *dienen* (V. 14); dazu kommt der Jahreszeitentopos aus dem minnesängerschen Motivinventar. Was als allgemeines Lamento daherkommt, ließe sich demnach auch als eine verhüllte Minneklage verstehen, obwohl die *vrowe* kein einziges Mal in Erscheinung tritt, nicht einmal in finiten oder infiniten Personalpronomina. Das Ich artikuliert sich in diesem Fall von Anfang an in der Doppelrolle von Sänger und unglücklich Liebendem, der *vil guoter maere* zu sagen, heißt wohl: Frauenpreis zu singen hat (V. 7). Mit den *Guoten liuten* aber, die den Diensten dieses Sänger-Ichs keine Anerkennung zollen, wäre das Publikum bei Hofe gemeint. Wenn man so will, hat man hier Dialogizität im Sinne Bachtins: ein ›innerlich dialogisiertes‹, auf Mehrdeutigkeit angelegtes Lied.

In diesem Monolog wird nicht erzählt; es fehlen wesentliche Merkmale des Narrativen, eine zumindest elementare Erzählsequenz mit Ausgangssituation, Wendepunkt und (vorläufigem) Endzustand, ebenso Angaben zu Raum und Zeit, die eine Distanz zwischen der Sprechsituation und dem erzählten Geschehen, also das Sprechen aus einer geänderten Situation heraus, erkennen lassen. Kurzum, es fehlt hier alles, was die Linearität einer Geschichte ausmacht, es gibt keinen Anfang und kein Ende, alles ist auf Dauer gestellt. Beschrieben und beklagt wird das Unglück als Dauerzustand, der irgendwann in der Vergangenheit seinen Anfang nahm und seither fortbesteht. Die Präsensformen bezeichnen daher nicht allein eine Misere im Hier und Heute, sie behaupten vielmehr ein seit langem anhaltendes Leid.

Von der doppelbödigen Unmutsrede sticht Strophe IV merkwürdig ab:⁶ In dieser Strophe preist ein Ich seine Augen und sein Herz für die Wahl der Frau, die ihm Inbegriff des Guten ist, und erklärt seine Bereitschaft, ihret-

wegen Mühsal und Not auf sich zu nehmen: »Was immer ich um ihretwegen leiden soll, das ist eine Not, die ich sehr gern ertrage« (V. 23f.). Damit bekennt es sich ganz offensichtlich zur ›hohen‹ Minne. Auffällig ist aber der Zeithorizont, der in diesen wenigen Versen aufgespannt wird und damit eine narrative Elementarsequenz, nämlich einen kausalen Zusammenhang, begründet: Die Augen haben eine Frau erwählt, zu der auch das Herz geraten hat, und diese Eine »hat sich zu eigen gemacht, nur Gutes zu tun« (V. 19–22). Der Sprecher deutet damit an, dass Schönheit und ethische Qualitäten dieser Frau seine Liebe und sein Verlangen ausgelöst haben. Es ist freilich ein strenges Glück, das er sich erwählt hat. Denn angedeutet wird auch, dass noch keine Aussicht auf Erhörung besteht, vielmehr unabsehbare Leid zu ertragen ist. Narratologisch gesehen, erzählt diese vierte Strophe also eine unabgeschlossene Geschichte.

Wer aber spricht in dieser Strophe? Kommt mit ihr ein zweiter Sprecher ins Spiel? Zwingend ist diese Annahme nicht. Identität des Sprechers mit dem der vorausgehenden Strophen ist durchaus denkbar. Er hätte dann die Maske des Grantlers abgelegt und sich eines Besseren, nämlich der Rolle des vorbildlich Liebenden, besonnen. Vorgeführt wäre in diesem Fall zwar kein Ereignis auf der Geschehensebene, aber eine signifikante Änderung der Einstellung, die das Sprecher-Ich vollzieht. Peter Hühn hat eine solche auf den Sprecher bezogene Einstellungs- oder Verhaltensänderung »Darbietungsereignis« (2011, S. 84) genannt und diesem narrativen Charakter zugesprochen. Die vierstrophige Liedfassung *BC führte demnach »performativ, im Präsens, einen Bewusstseinsprozess vor, innerhalb dessen der Sprecher eine entscheidende Veränderung in seiner Einstellung [...] durchläuft« (Hühn 2011, S. 84f.). Das Lied ›erzählte‹, so gesehen, von der inneren Wandlung eines unglücklich Liebenden.

Zu einem Wechsel wird das Lied freilich erst dann, wenn wir annehmen, dass es sich bei der vierten Strophe um eine Gegenstimme handelt, um die Rede eines zweiten Sprechers, der dem übellaunigen Ich der ersten Strophen demonstriert, wie man sich im Leid vorbildlich verhält. An wen wäre

dann diese vierte Strophe gerichtet: an ein anonymes Publikum? Müssen wir uns zwei Monologe vorstellen? Oder richtet sich der zweite Sprecher direkt an sein griesgrämiges Gegenüber? Die Frage lässt sich nicht entscheiden. Eine Apostrophe in der 2. Person Singular fehlt ebenso wie eine spezifische Anredeformel, die Aufschluss geben könnte; ein Adressat wird nur implizit, durch das Vorbildlichkeit beanspruchende und zugleich Orientierung gebende Selbstlob greifbar.

Sicherlich einen Wechsel überliefert Handschrift E; hier ist den vier Männerstrophen eine weitere, fünfte angefügt:

- V 25 »Daz ein man, der ie mit boesem muote MF 169,33 – 39 [251] E
 sine zît gelebet hât,
 Nimmer gelachen wil mîn ze guote,
 des wirt mîn vil schône rât.
 Swenne ich in erliegen sol,
 30 sô gedenke ich: ›ôwê, wie getuon ich wol!‹«

Das Sprecher-Ich dieser Strophe kennt kein Geschlecht. Friedrich Vogt hat es als ein männliches Ich und seine Rede als »Gegenstück« zu jener Strophe gedeutet, die ein devotes Verhalten gegenüber den *Guoten liuten* formuliert (4MFV, S. 420); hier nun überlege der Sprecher den Umgang mit den *boesen*. Günther Schweikle (1986 in seiner Ausgabe der Lieder Reinmars) glaubt dagegen, dass die Strophe »sich gegen übelwollende, vielleicht schlechte Mäzene, richtet, bei denen alle Mittel erlaubt sind, um sie [...] geneigter zu machen« (S. 359). Beide übersehen freilich, dass in der Strophe nur von einem Mann die Rede ist. Ich verstehe die Strophe mit Thomas Cramer (2000, S. 29) als Frauenstrophe, nämlich als Antwort einer Frau auf den chronisch übellaunigen Mann der ersten drei Strophen. Den Bezug stellt gleich in der ersten Zeile die dem Mann zugeschriebene Präpositionalfügung *mit boesem muote* (V. 25) her. Mit dem Hinweis auf sein Alter (V. 25f.: *Daz ein man, der ie [...] / sine zît gelebet hât*, »... sein ganzes Leben verbracht hat«) erhält das Lied allerdings eine dezidiert zeitliche Nuance. Auf einen, der sein Lebtage lang schlecht gelaunt (V. 25) gelebt habe und

niemals zu ihrem Wohl lache (V. 27), so die Sprecherin, könne sie gut verzichten (V. 28). Um beim sauertöpfischen Alten gut Wetter zu machen, müsse sie lügen (oder vielleicht auch nur schmeicheln), wobei sie aber immer denke: *ôwê, wie getuon ich wol!* (V. 30). Das ist ein sarkastischer Kommentar (»o weh, wie lebe ich gut!«), vielleicht aber auch der (vergebliche) Wunsch, aus der unerfreulichen Situation herauszukommen (»o weh, wie soll ich gut leben«). Wie die vierte Strophe, so lässt sich auch Strophe E V als eine kritische Gegenstimme zur Unmutsklage lesen: diesmal aus der Perspektive einer unglücklichen Ehefrau.

Ob die Strophen IV und V als Varianten zu einem ursprünglichen Unmutslied gedacht waren und ob sie alternativ eingesetzt wurden (Fassung *BC) oder gleich aus zwei Perspektiven auf die übellaunige Klage reagieren (Fassung E), muss offenbleiben. Klar ist nur, dass die beiden Kommentare auf die beiden Deutungsangebote reagieren, die der Text unterbreitet: der eine Kommentar auf die Minneklage, der andere auf die allgemeine Misanthropie. Und der eine macht das Lied zu einem Lied der ›hohen‹ Minne, der andere zu einem Wechsel in der *mal-mariée-Tradition*.

4. Fazit

Ich ziehe aus diesen Beobachtungen ein kurzes Fazit:

1. In den Wechseln wird in stark reduzierter Form von Beziehungen zwischen den Geschlechtern erzählt: kleine Geschichten vom Liebesglück (Beispiel 1), vom erhofften Liebesglück (Beispiel 2) oder von unglücklicher Liebe (Beispiel 3). Ein schlüssiger Erzähl- und Geschehenszusammenhang wird, wie fast immer in der Lyrik, nicht vorausgesetzt: Ein Trennungsgrund wird ebenso wenig expliziert wie die genauen Gründe für den Missmut (Beispiel 1 bzw. 3), und auch die sozialen Anfeindungen, die in Beispiel 2 angedeutet sind, sind nicht im Einzelnen dargestellt. Was die Geschichten zu Geschichten macht, sind die Zeitstruktur und ein Ereignis, das der eingangs angedeuteten Situation eine neue Wendung gibt. Auf der Geschehensebene

liegen die Trennung der beiden Liebenden nach erotischer Glückserfahrung (Beispiel 1) und der Entschluss, sich exklusiv und dauerhaft zu binden (Beispiel 2); als eine radikale Einstellungsänderung lässt sich hingegen die Ich-Rede in Beispiel 3, Strophe IV, lesen. Deutet man hingegen die Strophen IV und V dieses Beispiels als kritischen Kommentar zweier anderer Sprecher, bleibt die gesamte Sequenz unverändert, ohne Ereignis und ohne Folgen: Die Strophen sind zwar dialogisch, erzählen aber keine Geschichte.

2. Die Akteure der Geschichten sprechen nicht miteinander. Das eröffnet, wie in den frühen Wechseln auch, Spielraum für jeweils eigene Perspektiven auf die gemeinsame Geschichte, Spielraum aber auch für Missverständnisse, wie sie gerade durch eine gestörte Kommunikation entstehen können (vgl. Schnell 1999, S. 153–157). Der Verzicht auf den unmittelbaren Dialog generiert damit ein neues Spannungsmoment in der Geschichte, von der andeutungsweise erzählt wird. Darin besteht der entscheidende Unterschied zum Dialoglied, in dem die Sprecher in Rede und Gegenrede unmittelbar aufeinander reagieren und Missverständnisse auch ausräumen können; wenn hier ein Dialogpartner den anderen missversteht, so geschieht dies absichtlich wie z. B. bei Albrecht von Johansdorf MF 93,12 oder Walther von der Vogelweide L. 85,34, hat seinen Grund jedenfalls nicht in anderweitigen kommunikativen Hindernissen. Der Verzicht auf den Dialog dient aber auch der schärferen Profilierung des Sprechers, lässt unterschiedliche Einstellungen zum gemeinsam Erlebten und subjektive Deutungen der Folgen im Kontrast deutlicher hervortreten.

3. Das Fehlen eines direkten Dialogs zwischen den beiden Sprechern, d. h. auf der Ebene der Diegese, wird kompensiert durch Dialogizität in einem weiteren Sinn: durch poetische Textelemente, die, parallel oder antithetisch eingesetzt, den im ersten Monolog angedeuteten Geschehens- und Handlungsablauf weitergestalten und damit trotz der imaginierten getrennten Räume eine Verbindung zwischen den beiden Monologen herstellen. Diese Dialogizität wird durch den Autor hergestellt, und ihre Elemente fin-

den sich auf fast allen Textebenen: in den inhaltlich-motivischen Respon-
sionen, in den Wortwiederholungen, den hyperbolischen Formeln, den
Reimwörtern und Reimarten. In Beispiel 1 begegnen alle diese Doppe-
lungen, in Beispiel 2 die ersten beiden, in Beispiel 3 nurmehr die erste, die
inhaltlich-motivische.

4. All das, was man an den drei besprochenen Wechseln Reinmars be-
obachten kann, hat man im Grundsätzlichen schon längst für die Gattung
des Wechsels festgestellt (speziell zur Strophenverknüpfung mit poetischen
Mitteln zuerst Ittenbach 1939, S. 37, 156 u. ö., zuletzt Eikermann 1999, S. 87,
und Hausmann 1999, S. 89). Und doch bietet Reinmar mit diesen drei
Liedern durchaus Neues, denn er unternimmt mit ihnen Gattungsexperi-
mente auf verschiedenen Ebenen. Im ersten Beispiel stellt er die Intensität
der Liebesbeziehung, aber auch ihre Ambivalenz durch eine hochkomplexe
Reimtechnik aus, wie es sie bis dahin im deutschen Minnesang nicht gege-
ben hat: mit in der zweiten Strophe wieder aufgenommenen Endreimen
und grammatischen Reimen, die überdies chiastisch gestellt sind. Das
zweite Lied, das hat Albrecht Hausmann (1999, S. 110–117) bereits heraus-
gearbeitet, experimentiert mit den Rollenbildern des frühen und des ›ho-
hen‹ Minnesangs, indem es die liebesbereite Frau und den sich dem Diktat
der Frau unterstellenden Mann zusammenführt. Das dritte Lied wiederum
kombiniert eine monologische Klage mit dem Monolog eines zweiten (?)
Mannes, in Handschrift E überdies mit einer Frauenstrophe. Da es zumin-
dest dem fünfstrophigen Gebilde in E an Kohärenz mangelt, liegt der Ver-
dacht nahe, dass die Strophen IV und V alternative Zusatzstrophen darstel-
len, die den ursprünglichen Liedkern, die dreistrophige Unmutsklage, um
die eine oder um die andere Gegenstimme ergänzen konnten. Beide Fas-
sungen, *BC wie E, erweitern das ursprüngliche Sprecherspektrum des
Wechsels: Die eine lässt vielleicht zwei Männer übereinander sprechen, die
andere eine Frau, die sich über ihren überlaunigen alten Mann beschwert.
Die eine Fassung öffnet damit den Weg zu jenen mehrstrophigen Liedern,

die verschiedene Sprecherstimmen monologisch und dialogisch nebeneinanderstellen, wie z. B. Hartmanns Lied MF 214,34ff., die andere kombiniert die spezifische Struktur eines (erweiterten) Wechsels mit der Motivik des *mal-mariée*-Lieds. Möglicherweise gibt dieses Textbeispiel Anlass, unseren sehr engen, am frühen Minnesang entwickelten Begriff des Wechsels zu überdenken und ihn grundsätzlich auf alle Lieder zu übertragen, die sich aus zwei oder mehr Monologen konstituieren, wobei das Geschlecht des jeweiligen Sprechers irrelevant ist. Die Gattungsgeschichte des Wechsels bräche dann nicht unvermittelt nach 1200 ab, sondern setzte sich in anderer Form fort.

Noch einmal anders zeigt sich Reinmars Experimentierfreudigkeit in puncto Wechsel, wenn man jene Lieder hinzuzieht, die Liedgrenzen übergreifend dialogische Bezüge mittels Anspielungen und Selbstzitate herstellen und so gewissermaßen Liederwechsel bilden. Zu denken ist hier etwa an das Botenlied MF 178,1ff., Inc. *Lieber bote, nû wirb alsô*, in dem die *vrowe* dem Mann ausrichten lässt, beim nächsten Treffen eine bestimmte Rede zu unterlassen (Text C, V. 24f.: *daz ers verber* [»unterlasse«], *die rede, dier jungest sprach zuo mir*); gemeint ist sicherlich die Werbung des Mannes und seine Bitte um Erhörung, metapoetisch aber auch Werbelied und Minneklage. In der nur in den Handschriften E und m überlieferten Strophe MF 178,8ff. trägt die Dame dem Boten sogar auf: *Swâ dû mügest, dâ leit in abe, / daz er mich der rede* 'vergebe E/vorhebe m! Auf dieses Lied nimmt die Minneklage MF 160,6 beinahe wörtlich Bezug, wenn das Ich erzählt, wie die Geliebte neuerdings von ihm verlange, ihr seine allzu freimütigen Worte ganz und gar zu ersparen (Fassung *BC, V. 47: *daz ich si der rede gar begeben*), eine Forderung, die das Ich indes entschieden zurückweist. Die Verben *begeben* ›jmdm. etw. erlassen, ersparen‹ und *verheben* ›entheben, erlassen‹ sind annähernd bedeutungsgleich. Damit deuten die Zitate über die Liedgrenze hinweg eine gemeinsame Geschichte an, die einmal aus der Perspektive des Mannes und dann aus der Perspektive der Frau reflektiert wird. Vergleichbares gilt für die Minneklage MF 163,23ff.

und das Frauenlied MF 177,10ff., die durch Zitate, ein Sprichwort und ein Versprechen, miteinander verbunden sind. Dass hier eine »Minnehandlung [...] über mindestens zwei Lieder hinweg fortgeschrieben« wird, hat bereits Albrecht Hausmann (2011, S. 171–175, das Zitat S. 172) herausgearbeitet.⁷ In beiden Fällen sind es mehr als bloße thematische Übereinstimmungen; sie verknüpfen die Lieder, bei aller Eigenständigkeit, zu einem liedübergreifenden Wechsel – und zu einer zusammenhängenden Geschichte.

Anmerkungen

- ¹ Manfred Eikermann hat ihn als »poetische Elementarform des ›Dialogischen‹« bezeichnet; vgl. Eikermann 1999, S. 87. – Eine dialogische Grundsituation begründet der Wechsel zudem noch in einem anderen Sinn: Indem nämlich die Monologe von Mann und Frau einen Adressaten evozieren, findet ein Gespräch mit den Hörern statt. Indem die beiden Sprecher des Wechsels auf das gemeinsam Erlebte anspielen und seine Folgen in ihrer gegenwärtigen Situation reflektieren, erleichtern sie den Adressaten ihres Monologs das Verständnis; sie erzählen, damit der diskursive Kontext, die Position und die Bewusstseinsperspektive der Sprecher, verstanden wird.
- ² Zu den Grundbegriffen der Erzählanalyse siehe die einführenden Artikel von Wolf Schmidt (Erzählstimme und Perspektive), Matias Martinez (Figur), Lukas Werner (Zeit) und Katrin Dennerlein (Raum) in: Martinez 2011, S. 131–165; zur Anwendung narratologischer Kategorien in der Lyrik siehe besonders Hühn/Schönert 2002 und Hühn 2011.
- ³ Der Beitrag geht auf einen Vortrag in der Sektion ›Dialog und Narrativierung in der mittelhochdeutschen Liebeslyrik‹ des 28. Deutschen Germanistentages zurück, der vom 14.–17.9.2025 in Braunschweig stattfand.
- ⁴ Am ausführlichsten haben sich mit dem Lied befasst: Tervooren 1991, S. 115–122, und Köhler 1997, S. 196–198. Ältere Positionen in der Echtheitsdiskussion vertreten Kraus 1919, S. 84, und Maurer 1966, S. 81f. Zum romanischen Einfluss auf die Gestaltung des Reimschemas s. auch Bauschke 2012, S. 190. Insbesondere *Gender*-Aspekte thematisieren Jackson 1981, S. 283–286, und Boll 2007, S. 434–436.

- 5 Zu diesem Wechsel gibt es eine reiche Forschungsliteratur. Die Überlieferung und Zusammengehörigkeit der Strophen diskutieren Burdach 1928, S. 196–198, und Kraus 1919, S. 12–15. Als Beispiel für die Integration frühminnesängerischer Elemente in den ›hohen‹ Sang wird Reinmars Wechsel interpretiert von Köhler 1997, S. 182–185, und Hausmann 1999, S. 110–117. Die weibliche Stimme akzentuiert vor allem Jackson 1981, S. 227–235. Einen inhaltlichen Bruch zwischen den Männerstrophen und der Frauenstrophe sehen Boll 2007, S. 382–388, und Egidi 2011, S. 117–120. Als kritische Auseinandersetzung mit dem Weiblichkeitsideal des ›hohen‹ Sangs deutet Kellner 2018, S. 136–141, das Lied. Vgl. ferner Mohr 2019, S. 137–144, 149f., 169–171.
- 6 Vogt, ⁴MFV, S. 420, hielt sie für eine spätere, »von anderer Hand« verfasste Zudichtung; ähnlich Moser/Tervooren 1977, S. 109, die allerdings den Reim *riet* : *niet* [V. 20/22] nicht als Beweis für Unechtheit gelten lassen wollen.
- 7 Die sechsstrophige Klage (ich orientiere mich an der Fassung der Handschriften BC) reflektiert die Wirkung minnesängerischer *rede* auf die Geliebte wie auf die höfische Gesellschaft. Die Ausgangssituation ist die bekannte: Das Ich des Lieds liebt schon lange und vergeblich die Eine, aber noch besteht eine winzige Hoffnung; es bekräftigt sie mit dem Sprichwort: *swaz geschehen sol, daz geschiht* (V. 18, vgl. Thesaurus Proverbiorum Medii Aevi, Bd. 4 [1997], S. 401–403, Nr. 10–80). In Strophe IV bekennt das Sänger-Ich jedoch, seiner *rede* überdrüssig zu sein, die bislang ungelohnt geblieben ist (V. 30–32). Dass der Unwille über die fehlende Wertschätzung durch Publikum und Geliebte groß sein muss, zeigt sich in der abschließenden Drohung, nie mehr singen zu wollen, es sei denn, die Geliebte fordere ihn dazu auf: *si saelig wîp enspreche »sing!«, / niemer mê gesinge ich liet* (V. 35). Auf dieses Lied nimmt das Dialoglied MF 177,10ff., Inc. *Sage, daz ich dirs iemer lône*, wie man längst gesehen hat, wörtlich Bezug: In Strophe II verbietet die *Vrowe* dem *vil lieben man* (V. 2) ein für allemal eine bestimmte *rede*. Der Bote zitiert daraufhin das Sprichwort, mit dem das Sprecher-Ich der Minneklage sich in sein Schicksal ergeben hat: *er sprichet: »allez, daz geschehen sol, daz geschiht«* (V. 12). Das Zitat, in einen neuen Kontext gestellt, bekommt freilich auch einen anderen Sinn. Wenn das Ich in seinem Liebesleid das Sprichwort zitiert, dann besagt es nichts anderes, als dass es sich dem Unvermeidlichen fügt bzw. mit den Gegebenheiten zufrieden gibt. Der Bote setzt die Aussage des Mannes dagegen als Beteuerung ein, um die besorgte Frau zu beruhigen; die Beteuerung ist allerdings zweideutig, weil sie »nichts darüber aussagt, wer bestimmt, was geschehen soll« (Hausmann 2011, S. 174). Die Uneindeutigkeit ist auch der Sprecherin des Dialoglieds nicht entgangen. Sie fragt deshalb nach, ob der Mann tatsächlich versprochen habe, niemals mehr zu singen, es sei denn, die

Dame wolle ihn darum bitten: »*Hât aber er gelobt, geselle, / daz er niemer mê gesinge liet, / Ez ensî, ob ich ins bitten welle?*« (V. 13–15). Der Bote bestätigt.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Des Minnesangs Frühling, hrsg. von Karl Lachmann und Moriz Haupt, Leipzig 1857 (zit. MF).
- Des Minnesangs Frühling. Mit Bezeichnung der Abweichungen von Lachmann und Haupt und unter Beifügung ihrer Anmerkungen neu bearb. von Friedrich Vogt, Vierte Ausgabe, Leipzig 1923 (zit. 4MFV).
- Des Minnesangs Frühling. Unter Benutzung der Ausgaben von Karl Lachmann und Moriz Haupt, Friedrich Vogt und Carl von Kraus bearb. von Hugo Moser und Helmut Tervoren. Bd. 1: Texte, 38., erneut rev. Aufl. Stuttgart 1988 (zit. MFMT).
- Walther von der Vogelweide: Werke. Bd. 1: Spruchlyrik, hrsg. von Günther Schweikle, 3. Aufl. bearb. von Ricarda Bauschke-Hartung, Stuttgart 2009 (RUB 819).
- [Walther von der Vogelweide:] Die Gedichte Walthers von der Vogelweide, hrsg. von Karl Lachmann, Berlin 1827 (zit. L.).

Sekundärliteratur

- Bauschke, Ricarda: Minnesang III: Reinmar der Alte und Walther von der Vogelweide, in: Mertens, Volker/Touber, Anton (Hrsg.): *Germania Litteraria Mediaevalis Francigena*, Bd. III: Lyrische Werke, Berlin/Boston 2012, S. 183–230.
- Bleumer, Hartmut/Emmelius, Caroline (Hrsg.): *Lyrische Narrationen – narrative Lyrik. Gattungsinterferenzen in der mittelalterlichen Literatur*, Berlin/New York 2011 (Trends in Medieval Philology 16).
- Boll, Katharina: *Alsô redete ein vrowe schoene. Untersuchungen zu Konstitution und Funktion der Frauenrede im Minnesang des 12. Jahrhunderts*, Würzburg 2007 (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 31).
- Brunner, Horst: *Geschichte der deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit im Überblick*, Erweiterte und bibliogr. ergänzte Ausgabe Stuttgart 2010 (RUB 17680).
- Burdach, Konrad: *Reinmar der Alte und Walther von der Vogelweide. Ein Beitrag zur Geschichte des Minnesangs*. 2. berichtigte Aufl., mit ergänzenden Aufsätzen über die altdeutsche Lyrik, Halle 1928, ND Hildesheim 1976.

- Cramer, Thomas: Was ist und woran erkennt man eine Frauenstrophe?, in: Cramer, Thomas [u. a.] (Hrsg.): *Frauenlieder. Cantigas de amigo*. Internationale Kolloquien des Centro de Estudos Humanísticos (Universidade do Minho), der Faculdade de Letras (Universidade do Porto) und des Fachbereichs Germanistik (Freie Universität Berlin), Berlin 6.11.1998, Apúlia 28.–30.3.1999, Stuttgart 2000, S. 19–32.
- Egidi, Margreth: Der schwierige Dritte. Zur Logik der Botenlieder vom frühen Minnesang bis Reinmar, in: Münkler, Martina (Hrsg.): *Aspekte einer Sprache der Liebe. Formen des Dialogischen im Minnesang*, Bern [u. a.] 2011 (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik 21), S. 107–125.
- Eikelmann, Manfred: *wie sprach sie dô? war umbe redte ich dô niht mê?* Zu Form und Sinngehalt narrativer Elemente in der Minnekanzone, in: Schilling, Michael/Strohschneider, Peter (Hrsg.): *Wechselspiele. Kommunikationsformen und Gattungsinterferenzen mittelhochdeutscher Lyrik*, Heidelberg 1996 (GRM-Beiheft 13), S. 19–42.
- Eikelmann, Manfred: Dialogische Poetik. Zur Kontinuität älterer poetologischer Traditionen des Minnesangs am Beispiel des Wechsels, in: Cramer, Thomas/Kasten, Ingrid (Hrsg.): *Mittelalterliche Lyrik: Probleme der Poetik*, Berlin 1999 (Philologische Studien und Quellen 154), S. 85–106.
- Emmelius, Caroline: Narrative Interferenzen im Minnesang, in: Kellner, Beate [u. a.] (Hrsg.): *Handbuch Minnesang*, Berlin/Boston 2021, S. 610–624.
- Hausmann, Albrecht: Reinmar der Alte als Autor. Untersuchungen zur Überlieferung und zur programmatischen Identität, Tübingen/Basel 1999 (Bibliotheca Germanica 40).
- Hausmann, Albrecht: Verlust und Wiedergewinnung der Dame. Zur inhaltlichen Funktion von Narrativierung und Entnarrativierung im Minnesang, in: Bleumer/Emmelius 2011, S. 157–180.
- Hausmann, Albrecht: Ich oder Erzählen. Möglichkeiten und Grenzen des Erzählens vom Ich im Minnesang bis Walther von der Vogelweide, in: Glauch, Sonja/Philipowski, Katharina (Hrsg.): *Von sich selbst erzählen. Historische Dimensionen des Ich-Erzählens*, Heidelberg 2017 (Studien zur historischen Poetik 26), S. 205–226.
- Hühn, Peter: Geschichten in Gedichten. Ansätze zur narratologischen Analyse von Lyrik mit einem Ausblick auf die Lyrik Shakespeares und den Petrarkismus, in: Bleumer/Emmelius 2011, S. 79–101.
- Hühn, Peter/Schönert, Jörg: Zur narratologischen Analyse von Lyrik, in: *Poetica* 34 (2002), S. 287–305.
- Ittenbach, Max: *Der frühe deutsche Minnesang. Strophenfügung und Dichtersprache*, Halle/Saale 1939 (DVjs 24).

- Jackson, William E.: Reinmar's Women. A Study of the Woman's Song (>Frauenlied< and >Frauenstrophe<) of Reinmar der Alte, Amsterdam 1981 (German Language and Literature Monographs 9).
- Kellner, Beate: Spiel der Liebe im Minnesang, Paderborn 2018.
- Köhler, Jens: Der Wechsel. Textstruktur und Funktion einer mittelhochdeutschen Liedgattung, Heidelberg 1997 (Beiträge zur älteren Literaturgeschichte).
- Kraus, Carl von: Die Lieder Reinmars des Alten. I. Die einzelnen Lieder, München 1919 (Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philologisch.-philolog. und hist. Klasse 30, 4. Abh.).
- Martinez, Matias (Hrsg.): Handbuch der Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte, Stuttgart/Weimar 2011.
- Maurer, Friedrich: Die »Pseudoreimare«. Fragen der Echtheit, der Chronologie und des »Zyklus« im Lieder corpus Reinmars des Alten, Heidelberg 1966 (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse, Jg. 1966).
- Mertens, Volker: Erzählerische Kleinstformen. Die *genres objectifs* im deutschen Minnesang: »Fragmente eines Diskurses der Liebe«, in: Grubmüller, Klaus [u. a.] (Hrsg.): Kleinere Erzählformen im Mittelalter. Paderborner Colloquium 1987, Paderborn [u. a.] 1988, S. 49–65.
- Mohr, Jan: Minne als Sozialmodell. Konstitutionsformen des Höfischen in Sang und rede (12.–15. Jahrhundert), Heidelberg 2019 (Studien zur historischen Poetik 27).
- Moser, Hugo/Tervooren, Helmut: Des Minnesangs Frühling. Unter Benutzung der Ausgaben von Karl Lachmann und Moriz Haupt, Friedrich Vogt und Carl von Kraus bearb. von H. M. und H. T., Bd. II. Editionsprinzipien, Melodien, Handschriften, Erläuterungen, 36., neugest. und erw. Aufl. Stuttgart 1977.
- Schnell, Rüdiger: Frauenlied, Manneslied und Wechsel im deutschen Minnesang. Überlegungen zu »gender« und Gattung, in: ZfdA 128 (1999), S. 127–184.
- Spechtler, Franz Viktor: Die Stilisierung der Distanz. Zur Rolle des Boten im Minnesang bis Walther und bei Ulrich von Liechtenstein, in: Weiss, Gerlinde/Zelewitz, Klaus (Hrsg.): Peripherie und Zentrum. Studien zur österreichischen Literatur, Salzburg 1971 (Festschrift Adalbert Schmidt), S. 285–310.
- Tervooren, Helmut: Reinmar-Studien. Ein Kommentar zu den »unechten« Liedern Reinmars des Alten, Stuttgart 1991.

Anschrift der Autorin:

Prof. Dr. Dorothea Klein
E-Mail: dorothea.klein@uni-wuerzburg.de

Kirsten Sandrock

The Affordances of Allegory

Ships, Travel, and the Atlantic in Henry Watson's ›Shyppe of Fooles‹ (1509) and Alexander Barclay's ›Shyp of Folys of the Worlde‹ (1509)

Abstract: The first two English translations of the ›Ship of Fools‹ – Henry Watson's ›Shyppe of Fooles‹ (1509) and Alexander Barclay's ›Shyp of Folys of the Worlde‹ (1509) – differ significantly in their allegorical depiction of ships, travels, and the Atlantic. These variances can be explained partly by the texts' different translation routes as well as by their distinctive use of allegory as a formal device. Drawing on James J. Gibson's (1966) concept of ›affordances‹ and on Caroline Levine's (2015) study of the affordances of literary forms, this article examines the representations of maritime voyages in Watson's and Barclay's texts with a particular focus on the forms and functions of the ship allegory. In Barclay's verse translation, ship symbolism takes on a distinctly material dimension that responds to nautical developments around 1500. Watson's prose translation, in contrast, works predominantly with the religious potential of the ›ship of fools‹ allegory. Taken together, the two texts remind us of how differently allegories of maritime journeys are put to use in the early sixteenth century and, in so doing, illustrate the literary potential of real and imaginary travels in an increasingly globalized world.

Peer reviewed article, published Dezember 2025.

The ›Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung‹ are published online by the University of Oldenburg Press under the Creative Commons licence CC BY-NC-ND 4.0, i.e. the articles published therein may be reproduced and published unchanged for non-commercial purposes, provided the author and place of publication are acknowledged.

Senior Editors: Prof. Dr. Anja Becker (Bremen) and Prof. Dr. Albrecht Hausmann (Oldenburg).

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

ISSN: 2568-9967

1. The Affordances of Allegory: A Ship of Fools¹

A ship that travels but never reaches its destination because the crew consists of fools entirely: this is the well-known allegory of Sebastian Brant's ›Narrenschiff‹ (1494), the first European secular bestseller that has become the basis of numerous translations, adaptations, editions, and the origins of the ›ship of fools‹-tradition all over the world.² Brant's moral satire utilizes the image of the vessel populated with fools as an extended metaphor to structure the episodic narrative, where each chapter focuses on a folly or vice, ranging from drunkenness and gluttony to avarice as well as to less obviously foolish matters, such as playing instruments by night, unknowing physicians, or being jolly at all seasons. Brant's text puts the figurative ship to work mainly as an allegory, i.e., as a story that »uses symbols to convey a hidden or ulterior meaning, typically a moral or political one« (OED Online 2025, n.p.). Often, albeit not always, the focus of allegory is on the »spiritual rather than literal meaning« (OED Online 2025, n.p.).³ This emphasis on allegory's spiritual and symbolic meaning has implications for the interpretation of literary texts, including Brant's ›Narrenschiff‹.

Most commentators so far have read Brant's ship allegorically and underlined the metaphorical, rather than the literal dimensions of travel (e.g. Bertelsmeister-Kierst 2023; Classen 2012; Gaier 1968; Skrine 1969). The ship as a spatial and material object is hardly ever at the centre of such readings. As an organizing form, the allegory's main function lies in creating the pivotal paradox of the plot, which emphasizes the immovability of an object that is usually defined by movement across water. Its voyage, pictured on the famous woodcut as on the move ›Ad Narragoniam‹ (›To Narragonia‹), is not understood as a physical movement in time and space but as a figurative movement that employs the central conceit to narrate a story full of contradictions.⁴ The ship's stagnancy functions both as a source of

humour and as a warning device. Readers are meant to recognize themselves in the follies of the world and to embark on a mental and emotional journey of self-improvement. The text invites such an interpretation by asking not only the figurative fools but, by extension, the implied readers on board: *Comyth to our shyp*, ›Come to our ship‹ (Barclay 1509, V6^r),⁵ the narrator exclaims. Such an allegorical reading of the ship focuses on the »movement of thought« among readers rather than the »movement of figure« or the »movement of plot« that Eva von Contzen and Karin Kukkonen have identified as the »three types of movement« central to literary texts (Contzen/Kukkonen 2024, p. 406). In this way, the moral satire is meant to provoke spiritual and cultural change, if not among the fools, then among the readers: ›Whatever the symbolic function of a ship might have been, it has always reflected people's fascination with bodies of water and man-made objects to cross them, and by the same token their deep fears and troubles of the unfathomableness of their own existence« (Classen 2012, p. 16). Given the potentially subversive nature of parts of Brant's ›Narrenschiff‹ (Grundig 2023, p. 63), it is not surprising that the text relishes in this symbolic function of the ship to tell a story of absurdities, but also of possible self-improvement, where the Christian journey towards spiritual salvation is key to the allegorical nature of the ship (Bertelsmeier-Kierst 2023, pp. 171-178).

For all the focus on spiritual symbolism, some scholars have attempted to link the allegorical nature of the ship to the material-historical conditions of medieval and early modern Europe. Michel Foucault famously read Brant's ship in relation to the medical-cultural history of the time. The figurative fools are not unlike outcasts who are forced to leave their communities behind for physical and/or mental reasons. Sometimes literally and sometimes metaphorically, the outcasts are put into »boats that conveyed their insane cargo from town to town« (Foucault 1988, p. 8) without ever reaching a final destination. Following this line of thought, the allegorical ship becomes a »prison« for those onboard of the ship because it remains

forever on the threshold of society, where it occupies »a half-real, half-imaginary geography« (Foucault 1988, p. 11).⁶ The symbolic immobility of the ship forces the fools into a liminal space, where spiritual movement is reserved for those who stay behind: by excluding the outcasts, the rest of the community is hoping to move forward on their way to religious salvation and, with it, towards a more wholesome future.

My own reading of the first two English translations of Brant's ›Narrenschiff‹ – Henry Watson's ›Shyppe of Fooles‹ (1509) and Alexander Barclay's ›Shyp of Folys of the Worlde‹ (1509) – emphasizes a different historical-material context in which the ship allegory gains significance. This article examines how ship imagery in the early English translations interacts with seafaring culture around 1500 and how it incorporates references to real-life travel narratives. My interest lies in the various kinds of affordances that the ship as an allegorical form holds for the first two English translations of the ›Narrenschiff‹ and in understanding how one and the same allegory could lead to such starkly opposite renderings of the ship in early sixteenth-century England. I employ the term ›affordance‹ to refer to the potential functions, expenditures or meanings of the ship allegory and its changing utilities, meanings, and potentialities over time and space.

The term affordance was introduced into scholarly studies by James J. Gibson, who borrows it from design theory to refer to the potentialities of a given object or thing, without framing the latent possibilities in an ideologically biased way. In ›The Senses Considered as Perceptual Systems‹, Gibson writes that he employs the term »as a substitute for *values*«, because he considers that value is »a term which carries an old burden of philosophical meaning« (Gibson 1966, p. 285). For Gibson, objects have »properties« or qualities that can »afford the observer« different uses, but in the end, the values humans attribute to these functions or possibilities are not the same as the affordances things hold in themselves: »the human observer learns to detect what have been called the values or meanings of things, perceiving their distinctive features, putting them into categories and subcategories,

noticing their similarities and differences and even studying them for their own sakes, apart from learning what to do about them« (Gibson 1966, p. 285). Following Gibson, it is crucial to think about the ways in which objects invite or confine, attract or resist human actions and activities, but also to recognize that the way we engage with objects is oftentimes practically or ideologically limited. A cup can be used for drinking, but also for watering flowers, holding pencils, or being thrown to the floor in a fight. Not all of these affordances hold the same value for the users, but recognizing the different potentialities of objects, things or, indeed, literary works draws our attention to the ways in which they interact with other conditions at a given time and space. This is also true for allegory.

Caroline Levine has shown how the concept of affordances benefits the study of literary forms. In ›Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network‹, Levine argues that the concept of affordance ›allows us to grasp both the specificity and the generality of forms—both the particular constraints and possibilities that different forms afford, and the fact that those patterns and arrangements carry their affordances with them as they move across time and space« (Levine 2015, p. 6). If literary forms are, basically speaking, organizing principles, then these principles hold certain potentialities for readers and authors:

Affordances point us both to what all forms are capable of—to the range of uses each could be put to, even if no one has yet taken advantage of those possibilities—and also to their limits, the restrictions intrinsic to particular materials and organizing principles. [...] But a form does its work only in contexts where other political and aesthetic forms also are operating. A variety of forms are in motion around us, constraining materials in a range of ways and imposing their order in situated contexts where they constantly overlap other forms. Form emerges from this perspective as transhistorical, portable, and abstract, on the one hand, and material, situated, and political, on the other. (Levine 2015, pp. 10–11)

Levine's emphasis on the importance of context and the variety of forms that are operating simultaneously at a given time and space is helpful to understand why the affordances of allegory change meaningfully in the early translations of Brant's ›Narrenschiff‹, even if the form itself remains steady. Allegory, like other literary forms, adheres to an overarching organizing principle – using symbols to communicate hidden or underlying meaning, often with political or spiritual implications – but the implications depend partly on the way it is presented by authors, translators, printers, and the way it is received by audiences. One and the same form can be put to different uses, as we can see in the two first English translations of Brant's ›Narrenschiff‹. The central conceit of a ship that never reaches its destination develops its own very different spatial and temporal logic in each of the translations. For Watson, the potentialities of the ship allegory lie mostly in its ability to move the audience spiritually and to help the readers on their journey towards religious salvation. For Barclay, the allegory affords him with the possibility of linking the satirical nature of the ship to the increasingly material dimensions of travel around 1500 and to develop the form so that it bears meaning for global exploration and Atlantic voyages. To pave the way for my argument that the differences between Watson and Barclay's texts bear witness to the coexisting, yet starkly divergent affordances of the ship allegory in the early sixteenth century, it is useful to first take a closer look at the printing and translation history of the two English texts, since these material histories interact significantly with the affordances of allegory.

2. Crossing the Channel: A Ship of Fools Travels to England

The first two English translations of Brant's bestseller were published within a few months of each other in 1509. Henry Watson's ›Shyppe of Fooles‹ (STC 3547) was printed in July 1509 in London by Wynkyn de Worde, followed shortly by Alexander Barclay's ›Shyp of Folys‹ (STC 3545), printed

by Richard Pynson in December 1509.⁷ Little is known about Watson himself, except that he also translated ›Valentine and Orson‹ (c. 1510; reprinted 1524), a medieval romance about twin brothers separated at birth and reunited through adventures. Barclay (c.1484–1552), in contrast, is known as poet and clergyman who wrote and translated several works of literature, including his series of ›Eclogues‹ and the ›Life of St George‹ (c. 1515), and the English translation of ›Mirroure of Good Manners‹ (c. 1518). Barclay appears to have been originally from Scotland but settled in England and became a monk in the Benedictine cloister of Ely before joining the Franciscan order. He collaborated frequently with Richard Pynson and Wynkyn de Worde, the first being the royal printer of the English monarch and the latter being a student and successor of William Caxton (1422–1491), the first printer in England who was also a translator and publisher. As Caxton's successor, de Worde was instrumental in the spread of Renaissance literature in England and expanded the range of books available in the late fifteenth and early sixteenth centuries. He printed, amongst others, classical literature, religious works, educational books, and popular romances in English, Latin, and other languages, catering to both scholarly and popular audiences. This also included Watson's translation of the ›Shyppe of Fooles‹.

Like Pynson, de Worde belonged to the first printers of his time to include woodcuts in his books. In Watson's ›Shyppe of Fooles‹, the woodcuts are fewer and less elaborate than in Barclay's ›Shyp of Folyes‹. This has effects on the nature of the narrative, which allows for fewer ambiguities in the image-text relationship, but perhaps also for a wider reception of Watson's ›Shyppe‹ in its own time because a printed version with less images may have been more affordable for buyers on the early modern book market. After all, Watson's ›Shyppe‹ was the first to be reprinted in quarto in 1517 by Wynkyn de Worde (STC 3547a), whereas Barclay's ›Shyp‹ was only reprinted in 1570 by the printer John Cawood (STC 3546).⁸

For the ship allegory in Barclay's and Watson's translations, the joint publication year 1509 is relevant in several respects. First, as others have

pointed out, both Barclay and Watson pay tribute to the newly crowned Henry VIII and become part of a literary culture closely attuned to the political and cultural developments of the Tudor reign (e.g., Colley 2020, p. 154; Flood 1995, pp. 134–35; Grundig 2021, p. 219; Rankin 2018, pp. 74–76). At eighteen years of age, Henry VIII became King of England in April 1509 after the death of his father, Henry VII. His coronation took place on 23 June 1509, twelve days after he had married Catherine of Aragon (1485–1536) on 11 June 1509. Catherine was the youngest daughter of Ferdinand II of Spain and of Isabella I of Castile and had been previously married to Henry VIII's older brother Arthur (1486–1502), Prince of Wales and heir apparent, who had died prematurely at the age of fifteen. Henry's marriage to a daughter of the Spanish monarchy in the same year as the two first English translations of the ›Narrenschiff‹ were printed is the second historical context for my reading of ship and maritime metaphors in the text, where it serves as backdrop for my reading of Atlantic imagery vis-à-vis Ferdinand II of Spain's role in overseas exploration below.

Notwithstanding the ship imagery, it is worthwhile to mention that Watson praises Henry VIII as *our moost naturell souerayne lorde kynge Henry y^e. viii whome Ihesu preserue from all encombraunce*, ›our most natural sovereign lord King Henry VIII whom Jesus preserve from all encumbrance‹ (Watson 1509, A2^v). Likewise, Barclay, in a more elaborate tone, includes an entire set of new verses on *A lawde of the nobles and grauyte of Kynge Henry the eight*, ›A commendation of the nobility and gravity of King Henry the eighth‹, and *An addicion of Alexander_barclay in the lawde of kynge Henry the viij*, ›An addition of Alexander Barclay in commendation of King Henry VIII‹ (Barclay 1509, Tabula). Barclay's additions indicate how strongly his translation is meant to honour the new Tudor king as leader of England's monarchy. Both authors participate in a process of »Englishing« their translations and, as Brenda Hosington has shown with regard to Watson, »domesticating« the source text »for an English audience« (Hosington 2007, p. 18). This can also be seen in Barclay, who

lauds Henry as a *Prynce* who *is moste worthy by honour to ascende / Vnto a noble Diademe Imperyall*, a ›Prince‹ who ›is most worthy by honour to ascend unto a noble imperial diadem‹ (Barclay 1509, CCXVI^v, fol. N iii^v). Like other authors and translators of the time, Barclay envisions Tudor England as a globally leading monarchy that may be able one day to rule not only England but the entire world and especially Jerusalem, to which the previous passage relates. Before commenting more specifically on Barclay and Watson's approaches to global matters, a note on the different source texts and translation strategies of Barclay and Watson helps to explain how their divergent positions on their roles as translators affects their rendering of the ship allegory. In the process, other kinds of affordances emerge that can partly be explained with the translations not travelling directly from Basel to London but taking intermediary routes via Latin and French.

Neither of the first two English translations takes Brant's original as immediate source text. Both Watson and Barclay drew on intermediary sources (Steiner 2023, p. 345). Watson translated his ›Shyppe‹ primarily from Jean Drouyn's French prose version ›La grant nef des folz du monde‹ (1498; USTC 767199), which is itself »an abbreviated prose version of *La Nef des folz du monde* (1497, USTC 70940), an anonymous French verse translation of Locher's *Stultifera navis*« (Colley 2020, p. 148).⁹ Olga Anna Duhl describes Jean Drouyn, also spelled Jehan Droyn or Jean Drouin, as »a law clerk from Amiens who became known in the cultural world as a *rhétoriqueur* and a prose translator/adaptator« who »as translator was guided by didactic rather than literary concerns« (Duhl 2007, p. 55; italics in original). Drouyn's translation of ›La nef des folz du monde‹ follows a similar style as his translation of Jodocus Badius's ›Stultiferae Naves‹ (1501) into French, where »Droyn adopted the voice of a ›petit orateur francoys‹ [a minor French orator], a seemingly humble preacher/rhetorician delivering a sermon« (Duhl 2007, p. 56). Regarding his translation strategy from French into English, Watson sticks closely to the source text and

chooses similar words, phrases, and generic forms as Drouyn. In contrast, Barclay's ›Shyp‹ draws for the most part on Jakob Locher's ›Stultifera Navis‹ (1497).^[10] The Latin text is partly included in Barclay's translation so that it becomes a bilingual edition. This choice adheres to the »gold standard of humanist scholarship and conferred authority« (Colley 2020, p. 159) insofar as it increases the textual affordances of intellectual, political, and cultural-historical meaning. Like Locher before him, Barclay takes liberties with the source text and becomes a co-author of the text with numerous new passages (Steiner 2023, p. 362), including so-called envoys at the end of each chapter and other passages within the text (Colley 2020).^[11] »Each form can only do so much« (Levine 2015, p. 6), Levine writes, and by printing a bilingual version that is rich in woodcuts, elaborate glosses, and additional envoys, Barclay increases the potencies of his text quite literally.

These different routes of translation corroborate what Ulrike Draesner, Annkathrin Koppers, Regina Toepfer and Jörg Wesche have shown with regard to early modern translation cultures: that the pluralization and professionalization of translation practices in early modernity led to such diversity that they questioned not only established categories of source and target language but also of categories such as author, translator or literary authority (Draesner [et al.] 2023, p. 8). Literary forms, too, partake in this destabilization of established categories. Whereas some translators stick to the spiritual and religious message of Brant's ship allegory, others saw different kinds of affordances in the allegory and formed it further into a direction of humanist satire, as a closer look at the translators' prologues by Barclay and Watson illustrates. In his chapter »Barclay the Translatour to the Foles«, Barclay utilizes the allegory to caricature his own authority as translator. By using the familiar tropes of hyperbole and irony, he adds to the paradoxical nature of the vessel's situation and invites the readers to become part of the folly.

*But I pray you reders haue ye no dysdayne.
Thoughe Barclay haue presumed of audacite
This Shyp to rule as chefe mayster and Captayne.
Though some thynke them selfe moche worthyer
than he
[...]
But if that any one be in suche maner case.
That he wyl chalange the maystershyps fro me
yet in my Shyp can I nat want a place.
For in euery place my-selfe I oft may se.
(Barclay 1509, fol., A5^v–A6^r)*

But I pray you, readers, have you no disdain,
Though Barclay has presumed, out of boldness,
This ship to rule as chief master and captain.
Though some think themselves much worthier
than he
[...]
But if anyone be in such a case
That he will challenge the mastership from me,
Yet in my ship can I not lack a place,
For in every place myself I often may see.

With its string of ship and captain metaphors, the passage broadens the affordances of the ship metaphor into the direction of satire by playfully challenging the authority of the translator. Barclay casts himself into the role of *Captayne*, ›captain‹, and *chefe mayster*, ›chief master‹, but mockingly acknowledges that some readers may be even more skilled in foolishness than he is and, hence, invites them to *challenge the maystershyps fro me*, ›to challenge the mastership from me‹ (Barclay 1509, fol., A5^v–A6^r). In this manner, a carnivalesque movement is set in place that both stabilizes and undercuts the translator's expert role. The text thrives in the allegory's potential for disorder by telling the audience that no roles are fixed, including those of *chefe mayster and Captayne*, ›chief master and captain‹. Satirical literature is the domain where existing imperatives and governing rules are challenged, which is translated here into an allegorical rendering

of a ship as a symbol of both orientation and disorientation. As readers, we can follow the translator and enter the ship, but we should be aware that no claim for authority is permanent. The paradoxical logic of the ship that never reaches its destination is extended to describe the equally absurd position of a translator who is an expert on the text but lays no permanent claim to its authority, even though he is the captain.

In contrast to Barclay, Watson's ›Shyppe‹ develops the translator's note into a direction that clarifies that the ship, as the entire text, intends to take readers on a journey towards spiritual salvation. Watson's prose, like Drouyn's source text, features a homiletic narrator whose style is steeped in religious and moral narrative structures. Similar to Barclay, Watson's prologue utilizes the ship allegory to situate the translator in relation to the text and the implied readers, and it highlights the prose version's intention of using as straightforward a style as possible to reach a broad readership: *I haue consydered that the one delyteth them in latyn / y^e other in Frensshe / some in ryme / and the other in prose / for the whiche cause I haue done this / more ouer consydyerynge this that Therence sayth. Tot capita tot sensus / also many heedes / also many opynyons*, ›I have considered that the one delights them in Latin, the other in French, some in rhyme, and the other in prose, for the which cause I have done this moreover considering this that Terence says, Tot capita tot sensus, as many heads, as many opinions‹ (Watson A2^r). Watson continues to explain his generic choice by stating that *prose is more famylyer vnto every man than y^e ryme*. ›prose is more familiar unto everyman than rhyme‹ (Watson A2^v), which connects the translation with a different readership: not an already educated circle but a wider audience who may wish to read the text to educate themselves in English.¹² Watson links the choice of generic form to different affordances, including accessibility and ease of understanding. He organizes the narrative's central ship allegory so as to afford accessibility for his readers and offers a spiritual interpretation of the ship that highlights religious insight as key value of the allegory:

I Henry Watson indygne and symple of vnderstandynge / haue reduced this present boke in to our maternall tongue of Englysshe out of Frensh / at the request of my worship full mayster wynkyn de worde [...]. I haue not wyllled to chaunge the name of the boke y^e whiche hathe ben called by the fyrste composer the shyppe of fooles. He hathe figured a shyppe full of fooles fletynge vpon a see. By the shyppe we may vnderstonde the folyes and erroures that the mondaynes are in [...] the fooles beyng in the shyppe / is the synners / for we are in this worlde as pylgrymes fletynge frome one countree to another / and after our operacyons we shall be remunered at the porte of salute.
(Watson A2^v)

I, Henry Watson, unworthy and simple of understanding, have rendered this present book into our maternal tongue of English out of French at the request of my worshipful master Wynkyn de Worde [...]. I have not wished to change the name of the book, which has been called by the first composer the *Ship of Fools*. He has figured a ship full of fools fleeing upon a sea. By the ship we may understand the follies and errors that the mundane people are in [...], the fools being in the ship is [sic] the sinners; for we are in this world as pilgrims fleeing from one country to another and after our operations we shall be rewarded at the port of salvation.

Following closely Drouyn's self-stylization as *a figure [...] plaine*, ›a figure plain‹ (Drouyn 1499, A2^v), Watson stylizes himself as a translator for those *indygne and symple of vnderstandynge*, ›unworthy and simple of understanding‹, which leads him not only to *reduc[e] this present boke in to our maternall tongue of Englysshe*, ›render this present book into our maternal tongue of English‹, but to interpret the ship metaphor for his readers. In contrast to Barclay, who draws attention to the allegory's and the translations' ambiguities, Watson explains that the *shyppe*, ›ship‹, symbolizes *the folyes and erroures that the mondaynes are in*, ›the follies and errors that the mundane people are in‹, and that *the fooles beyng in the shyppe*, ›fools being in the ship‹, are, quite clearly, *the synners*, ›the sinners‹. Religious categories of sin, pilgrimage, and secular mistake (*erroures that the mondaynes*, ›errors that the mundane people‹) shape Watson's explanation of the ship allegory. There is a clear trajectory of the fools' journey from *this worlde*, ›this world‹, to the biblical *porte of salute*, ›port of salvation‹.

Such a reading is underscored by a closer look at ships and traveling imagery in other parts of the two translations, where Watson's text prioritizes the allegorical meaning of the journey while Barclay references real-life voyages and navigation terminology that interacts with travel narratives around 1500.

3. Between Allegory and Authenticity: Ship and Travel Imagery around 1500

Ship imagery significantly changed in late medieval and early modern literature and culture. Parallel to the expeditions of voyagers such as Christopher Columbus, John Cabot or Ferdinand Magellan, travel writing became linked to scientific and empirical writing, even if systematic forms of observation and first-person accounts still interacted, and continued to do so, with established narratives of travel as mythical and religious journeys (Korte 2020, pp. 98–101). Brant's ship imagery, too, can be traced back at least as long as Book VI of Plato's ›Republic‹ and, also, to medieval traditions of metaphorical ships voyages (Classen 2012, p. 33), but, like other texts around 1500, it increasingly interacted with overseas travel narratives (Möllenbrink 2023, p. 232–241).

In the English tradition, works such as Thomas More's ›Utopia‹ (1516), Francis Bacon's ›New Atlantis‹ (1626) or Henry Neville's ›Isle of Pines‹ (1688) illustrate the close links between voyages of global exploration and fictional travel narratives in early modernity. More's ›Utopia‹ is perhaps the most eminent example of how the allegorical tradition interacts with discourses of actual travels in the early sixteenth century. More draws on medieval texts such as John Mandeville's ›Travels‹ (c.1365), »the satiric *Land of Cockaigne* (c.1320)« as well as other medieval narratives that inform »the monastic backdrop of the Utopian society« (Contzen 2014, p. 4). At the same time, More's fictional character Raphael Hythloday is said to have travelled along on one of the voyages of Amerigo Vespucci before he

went further and came across the island known as ›Utopia‹. In these and other ways, ›Utopia‹ is linked to the »rapid expansion in travel« (Day 2015, p. 161) in early modernity, even as the text invites readers to question and challenge these traditions through the satirical mode.¹³ Perhaps because of this ambivalence, ›Utopia‹ has been received as marking »the dawn of our modernity« (Marin 1993, p. 411). Although Barclay translated Locher's ›Stultifera navis‹ a few years prior to More's ›Utopia‹, it is possible to see some early links between humanist allegories and authentic travel narratives in Barclay's ›Shyp‹.

The first chapter of both English 1509 translations introduces the meta-conceit of the text, which is that books – like ships – are only valuable if they are used in a purposeful way. If not, the misuse of the object's obvious affordances is the first and foremost of all follies. Both translations formally arrange their openings in the poetic shape of the rhyme royal, which was popularized in English by Geoffrey Chaucer's ›Troilus and Criseyde‹ and became a standard of medieval and early modern literature. Barclay's chapter then continues in verse form whereas Watson follows Drouyn's prose translation. In terms of style and allegorical framing, Watson continues to opt for a relatively plain language that taps into the spiritual potencies of the ship allegory:

Of bookes inutyle. ca. primo.

*The fyrste foole of the shyppes I am certayne
That with my handes dresse the sayles all
for to haue bookes I do all my besy payne
Which I loue not to rede in specyall
Nor them to se also in generall
Wherfore it is a prouerbe all aboute
Suche thynketh to knowe y^t standeth in doute
(Watson 1509, fol. A1^v)*

Of useless books, chapter the first

The first fool of the ship I am certain
That with my hands dress all the sails
for to have books I do all my busy effort
Which I love not to read in particular
Nor to see them also in general
Wherefor it is a proverb all about
Such think to know who stand in doubt

In Watson's translation, the *shyppe*, ›ship‹, is depicted as having *sayles*, ›sails‹, that the narrator operates with his *handes*, ›hands‹. As usual, the lines follow closely Drouyn's source text, where the sails (*Les voiles*) are also said to be lifted by hand (*de ma main*) (Drouyn 1499, A4^r). Apart from these details, there are few nautical terms in Watson's translation. Barclay, in contrast, draws readers into a more material dimensions of early modern seafaring by using detailed vocabulary for rendering his ship allegory:

*Here begynneth the foles and first inprofytable
bokes.*

*I Am the firste fole of all the hole nauy
To kepe the pompe / the helme and eke the sayle
For this is my mynde / this one pleasoure haue I
Of bokes to haue grete plenty and aparayle
I take no wysdome by them: nor yet auayle
Nor them perceyue nat: And then I them despyse
Thus am I a foole and all that sewe that guyse
(Barclay 1509, fol. B5^v)*

Here begins the follies and first unprofitable books

I am the first fool of all the whole navy
To keep the pomp, the helm and also the sail
For this is my mind, this one pleasure have I
Of books to have great plenty and display
I take no wisdom by them: nor yet use
Nor perceive them at all: And then I despise them
Thus am I a fool and all who follow that way

In Barclay's verses, much emphasis is put on the materiality of the ship. Words such as *navy*, ›navy‹, *pompe*, ›pomp‹, *helme*, ›helm‹, or *the sayle*, ›the sail‹, illustrate the translator's familiarity with early modern seafaring terms. Following Pompen, Barclay's translation »adds a great many details to the description of the ships, showing that he is perfectly familiar with nautical terminology« (Pompen 1925, p. 265). Whereas in Watson's verses, the metaphorical nature of the ship emerges in the overall lack of what Monika Fludernik refers to as »embodiedness« (Fludernik 1996, p. 22),¹⁴ Barclay's verses turn the ship into an embodied object that allows readers to both cognitively and emotionally relate to the ship. This can also be seen in other parts of Barclay's translation.

In a chapter that describes the folly of professionals who abuse their power, the affordances of generic choice interact with the affordances of allegory. The chapter is titled *Of the extorcion of knyghtis great / offycers / men of war / scribes and practysers of the lawe*, ›Of the extortion of knights, great officers, men of war, scribes and practitioners of law‹, in Barclay's text (Barclay 1509, D3^v) and *Of knytghe / men of armes / scrybes / and practycyens*, ›Of knights, men of arms, scribes, and practitioners‹, in Watson's translation (Watson 1509, fol. R4^r). The opening verses of each chapter criticize the abuse of power in the named professions, where the poor get poorer and the rich get richer because the latter take *more than theyr duete*, ›more than their duty‹ (Watson 1509, R4^r). In both cases, the allegorical nature of the fools assembling on the ship is meant to stimulate a »movement of thought« among readers, meaning the »interpretive and inferential moves readers are prompted to make, based on textual patterns« (Contzen/Kukkonen 2024, p. 406). Yet, the form is distinct and illustrates how the affordances of allegory interact with its contexts. When comparing Barclay's verses to Watson's corresponding chapter *Of knytghe / men of armes / scrybes / and practycyens*, ›Of knights, men of arms, scribes, and practitioners‹ (Watson 1509, R4^r), the differences are immediately apparent. In

Watsons's text, the ship does not seem to be an embodied object but a satirical symbol that is as absurd as the fools:

ADuocates / procurours / knyghtes / scribes notaryes / and men of armes / renne hastely on hors backe or on fote / be not absente / and ye shall here a fayre satyre. Our wylles gyue to vnderstonde / and at this present tyme we somone all scribes and men of warre / we wyl yt they be of our folkes in the shyppe of fragylyte berynge grete asses eres / and gyue unto eche his rewarde after his deserte. Approche you / and come lyghtly or elles our shyppe wyll departe / come and ye shall be in a corner to rowe with ores. (Watson 1509, fol. R4^v)

Advocates, procurers, knights, scribes, notaries, and men of arms, run hastily on horseback or on foot, be not absent, and you shall hear a fair satire. Our wills give to understand, and at this present time we summon all scribes and men of war, we will it they be of our folk in the ship of fragility bearing great asses' ears and give unto each his reward as he deserves. Approach you, and come lightly or else our ship will depart, come and yet shall be in a corner to row with oars.

Watson's prose contains two references to the *shyppe*, ›ship‹, used as noun and verb in his text, and another reference to *row[ing]*, ›rowing‹, which is one of the few verbs signaling »movement of figure« (Contzen/Kukkonen 2024, p. 406) rather than the movement of plot or thought in the passage. Yet, despite the possibility of the characters' departure inherent in ›rowing‹, the ship remains an abstract object. The temporal aspect of haste – *come lyghtly or elles our shyppe wyll departe*, ›come lightly or else our ship will depart‹ – is in the foreground, as can also be seen when the translator insists that everyone should *renne hastely on hors backe or on fote*, ›run hastily on horseback or on foot‹. The language bears out how strongly Watson's texts charts the spatial allegories of biblical narratives, where the fools will end *in the fyre of helle*, ›in the fire of hell‹ (Watson 1509, fol. S1^r) if they do not improve, quickly, in their lives. Watson's chapter stresses the spiritual journey that will either end in punishment or reward: *and gyue unto*

eche his rewarde after his deserte, ›and give unto each his reward as he deserves‹ (Watson 1509, fol. R4^v).

In Barclay's verses, the narrative stimuli provide the audience with linguistic details that connect the cognitive movement of the readers to the ship's readiness to travel. Barclay invites readers to imaginatively enter the vessel by employing a rich and detailed vocabulary that renders the allegory into a quasi-physical object:

*Hast hyther I requyre / my Nauy is a flote
Longe tary hurtyth / for hawsyd is the sayle
The anker wayed / within borde is the bote
Our shyp decked after a homely aparayle
By suche passyngers I loke for none auayle
But fere displeasour / bycause I shall be trewe
Yet shall I so. ensue what may ensue*
(Barclay 1509, D3^v)

Hasten hither I require, my Navy is afloat
Long tarrying hurts, for hoisted is the sail
The anchor weighed, within board is the boat
Our ship decked after a homely apparel
By such passengers I look for no avail
But I fear displeasure, because I shall be true
Yet shall I so ensue, whatever may ensue.

Barclay's application of the term *Nauy*, ›Navy‹, for the professional deceivers adds to the satirical nature of the text insofar as it depicts the bureaucrats as a flotilla of fools who will never arrive anywhere. Detailed depictions of the ship's sail that has been hoisted (*hawsyd*) or of the boat being *decked after a homely aparayle*, ›decked after a homely apparel‹, and the *anker* [being] *wayed / within borde*, ›anchor weighed, within board‹, engage readers in a journey that is also meant to end, as in Watson's translation, with moral improvement. The final verses of Barclay's chapter address the readers and stipulate that *Better is for you to lyue in pouertye [...] Than by oppression to come to hye degree / And than after deth be damnyd for*

the same, ›Better is for you to live in poverty [...] Than by oppression to come to high degree, and then after death be damned for the same‹ (Barclay 1509, D5^r). The allegorical journey thus serves as connection between the abstract travels of the fools and the real-life travels of the audience. The voyage is meant to end in self-improvement, but the experientiality of Barclay's text is strengthened through the emphasis on the physical characteristics of the ship. Barclay puts the spiritual affordances of the allegory to work while adding a material dimension to the spiritual journey that gives readers the impression of an actual, embodied journey. While these different dimensions of allegory in Barclay and Watson appear to bear little global meaning when it comes to administrative professions, they take on a cultural-historical meaning of seafaring culture when the texts comment on Atlantic travels and the Americas.

4. Only Fools Rush In: Global Travelling and the Americas

As the previous section has shown, Atlantic travelling became a prominent motif of expansion around 1500. Numerous oceanic journeys, imaginary and real, were undertaken and became a formative experience of the time: »The idea of a global and extra-territorial sea was a distinctive cultural development in the early modern period« (Mentz 2009, p. 998). In Brant's ›Narrenschiff‹, this »distinctive cultural development« is witnessed with the same sense of ambivalence that characterizes early modern travel narratives. It is worthwhile to trace the development of Atlantic references in the ›ship of fools‹ tradition from Brant's original to Locher and Drouyn's translations and, finally, to Watson and Barclay in order to recognize how significantly the affordances of allegory change in dialogue with their formal and contextual configurations.

In Brant's ›Narrenschiff‹, there is a brief reference to the Americas in chapter 66, titled *von erfahrung aller land*, ›of the experience of all countries‹.¹⁵ The chapter frames the travels of Columbus in its typically satirical

mode, using doggerel verse with rhyming couplets to ridicule the idea of travelling abroad:

*Ouch hatt man sydt jnn Portigall
Vnd jnn Hispanyen vberall
Golt / jnslen funden / vnd nacket lüt
Von den man vor wust sagen nüt*
(Brant 1495, L4^v)

Also has one said in Portugal
And in Spain everywhere
Gold islands found, and naked people
Of them one before knew nothing to say

The Atlantic is not named explicitly in these lines, but mentioning the Portuguese and Spanish initiative to discover the *jnslen*, ›islands‹, with *Golt* and *nacket lüt*, ›Gold‹ and ›naked people‹, links the verse to narratives of Atlantic explorations. The words express both desire and fascination, as seen in linking gold to the existence of naked people (Brant 1495, L4^v). Following Stephen Greenblatt, such depictions can be understood as expressing a sense of »radical otherness« that early modern travelers experienced in their encounters with indigenous populations of the Americas (Greenblatt 1991, p. 22). In Brant's lines, these encounters are preceded by references to classical and mythological journeys, ranging from Norway to Thule, all of which are said to be useless on one's way towards spiritual salvation (Brant 1495, L4^v). The sea in particular serves as a futile frontier because it cannot be fathomed or measured: *Vnd raechnen biß hynder das mer / Dar jnn menschlich vernunft jrret ser*, ›And measure until behind the sea, Therein human reason errs greatly‹ (Brant 1495, L4^v). Here as well as elsewhere, the verses' predominant trajectory is the futility of travelling abroad, even if Brant's own position on American exploration seems to have been ambivalent. As Linus Möllenbrink has shown, there is evidence to suggest that Brant was interested in, if not openly supportive of the Atlantic voyages

by Columbus and his contemporaries, as seen in the laudatory verses authored by Brant on King Ferdinand (Möllenbrink 2023, p. 236). Such ambivalence dovetails with the equally ambivalent allegory of a ship that never reaches its destination because its main purpose lies in assembling the follies of this world. The narrator asserts that other lands have been uncovered before, yet none has brought true insight or spiritual wellbeing. This formula, of the unfathomable sea that cannot be measured despite being fascinated by it, is a recurring motif in Brant's original. It acquires further ambivalence in later translations and reworkings into other languages.

Starting with Locher's ›Stultifera navis‹, the affordances of the ship develop into ever more ambivalent directions. The figurative object gains an increasingly material dimension that partly provokes a political commentary on the utility of global exploration. Locher's chapter *De geographica regionū inquisitione* mentions King Ferdinand of Spain in connection with the recent journeys to the *incognita tellus*, ›the unknown land‹. As mentioned earlier, Ferdinand II of Spain was the father of Catherine of Aragon and, from 1509 until their divorce in 1533, he was Henry VIII's father-in-law. When Locher translated the ›Stultifera navis‹ between 1497 and 1498, the wedding between Catherine and Henry was more than a decade away, as were the later harbingers of the English Reformation and the eventual break-up of the Anglo-Spanish alliance. Still, Locher's Latin verses pave the way for framing Atlantic voyages as a source of knowledge that accords with the emerging scientific tradition in early modern travel writing:

*Antea quē fuerat priſcis incognita tellus:
Expoſita eſt oculis&manifeſta patet
Heſperie occiduē rex Ferdinandus:in alto
Aequoreꝝ nunc gentes repperit innumeras*
(Locher 1497, K4^v)

A land that was previously unknown to the ancients:
Is exposed to the eyes and lies revealed
Ferdinand, king of western Occident: upon the vast
Ocean has now discovered countless peoples

Whereas Brant's version situates the Spanish and Portuguese travels in a tradition of ancient and mythological travels, Locher's lines are informed by a knowledge-based approach towards Atlantic travel. In a historical reference that will also feature in Barclay and Watson, King Ferdinand of Spain is named as the initiator of Atlantic voyages. Locher's choice of the Latin *repperit*, meaning finding or discovering, as well as *gentes [...] innumeras* (»countless people«) in the *alto / Aequare* (»vast ocean«) paints an affirmative picture of Atlantic travels. Whereas satire often disrupts a linear teleology and celebrates non-teleological plotlines, as seen in the stationary ship, Locher's lines suggest that the newfound lands may lead to wide-ranging temporal and spatial change. The line *Antea quę fuerat prifcis incognita tellus: / Expofita est oculis&manifesta patet* denotes a sense of wonder and conceivable increase in knowledge – what was »previously unknown« is now »revealed« – that sustains a teleological rather than a satirical narrative structure.

As to be expected from Barclay, a translator known for his humanist style, his ›Shyp‹ picks up on Locher's trajectory and links overseas travel to knowledge acquisition. Barclay's chapter *Of the folysshe descripcion and inquisicion of dyuers contrées and regyons*, ›Of the foolish description and inquisition of diverse countries and regions‹ (Barclay 1509, &4^v), testifies to the translator's interest in global encounters. His translation is 77 lines long, compared to Locher's 64 lines, meaning that he adds lines and further detail to the chapter. It undercuts Brant's satirical emphasis on non-teleological travelling as solution to the follies of the world by closing the chapter with a reference to the Americas that promotes overseas exploration as potentially leading to novel insight:

*For nowe of late hath large londe and grounde
Ben founde by maryners and crafty gouernours
The whiche londes were neuer knowen nor founde
Byfore our tyme by our predecessours
And here-after shall by our successours*

*Parchaunce mo be founde / wherin men dwell
Of whome we neuer before this same harde tell*

*Ferdynandus that late was kynge of spayne
Of londe and people hath founde plenty and store
Of whome the bydyng to vs was vncertayne
No christen man of them harde tell before
Thus is it foly to tende vnto the lore
And vnsure science of vayne geometry
Syns none can knowe all the worlde perfytely
(Barclay 1509, &5^r)*

For now of late has large land and ground
Been found by mariners and crafty governors
The which lands were never known nor found
Before our time by our predecessors
And hereafter shall by our successors
Perchance more be found, wherein men dwell
Of whom we never before this same heard tell

Ferdinand who lately was King of Spain
Of land and people has found plenty and store
Of whom the knowledge to us was uncertain
No Christian man of them heard tell before
Thus it is folly to tend unto the lore
And unsure science of vain geometry
Since none can know all the world perfectly

Here, in miniature, we see Barclay's approach to global exploration as challenging the stagnancy of the allegorical ship. While the final line concedes that *none can knowe all the worlde perfytely*, ›none can know all the world perfectly‹, the lines beforehand accentuate that it is possible to learn about *londes* [that] *were neuer knowen nor founde*, ›lands [that] were never known nor found‹, before and that these new encounters have increased knowledge among Europeans. The repetition of the words *founde*, ›found‹, *known*, ›known‹, and *londe*, land‹, together with the naming of the *maryn-*

ers and crafty governours, ›mariners and crafty governors‹, who make Atlantic travels possible, calls attention to the possibility of leaving the *uncertain*, ›uncertain‹, nature of the world behind and gaining knowledge about *londes* [...] *neuer knowen nor founde*, ›lands [...] never known nor found‹. Like More's ›Utopia‹, Locher's ›Stultifera navis‹ forms an early sounding of the idea that Atlantic travel may symbolize, in Marin's sense, a new ›horizon‹ (Marin 1993, p. 411). Barclay, who worked with the royal printer Richard Pynson, may have geared his chapter to the young Henry VIII and added a political dimension to the chapter that emerges most prominently in his envoy:

Th'enuoy of Barklay.

*Ye people that labour the worlde to mesure
Therby to knowe the regyons of the same
Knowe firste your-self / that knowlege is moste sure
For certaynly it is rebuke and shame
For man to labour. onely for a name
To knowe the compasse of all the worlde wyde
Nat knowynge hym-selfe / nor howe he sholde hym gyde
(Barclay 1509, &6^r)*

The envoy of Barclay

You people that labour the world to measure
Thereby to know the regions of the same
Know first yourself, that knowledge is most sure
For certainly it is rebuke and shame
For man to labour only for a name
To know the compass of the whole world wide,
Not knowing himself, nor how he should him[self] guide

Beneath the satirical take on attempting to measure the world, the lines draw attention to the importance of learning and education. The allegory of an immobile ship seems far away from the affordances of travelling as depicted here. These affordances extend to self-knowledge and knowledge of

the world. The five-fold repetition of the words *knowe*, ›know‹, *knowledge*, ›knowledge‹, and *knowynge*, ›knowing‹, in a seven-line stanza marks Barclay's approach towards education as the basis of all understanding. Barclay's envoy does not advise against global exploration, even if the preceding chapter is titled *Of the folysshe descripcion and inquisicion of dyuers countrees and regyons*, ›Of the foolish description and inquisition of diverse countries and regions‹ (Barclay 1509, &4^v). In contrast to this title, Barclay's envoy instructs readers to *Knowe firste your-self* before venturing abroad. Afterwards, it may be possible *To knowe the compasse of all the worlde wyde*, ›To know the compass of the whole world wide‹. In the decades and centuries following Barclay's translation, this ethos of knowledge acquisition interacted strongly with European empire-building. Levine's argument that »[a] panoptic arrangement of space, wherever it takes shape, will always afford a certain kind of disciplinary power; a hierarchy will always afford inequality« (Levine 2015, p. 7) helps to explain how the Atlantic became a space not only of political but also of literary and formal hierarchical relations. Needless to say, Barclay was neither a colonist nor a promoter of geographical appropriation of the Americas. His lines illustrate, though, how the affordances of the ship allegory changed in the early sixteenth century to fathom the material and political potencies of the Atlantic for Europeans.

As a counter-narrative to early modern Atlantic exploration, Watson's chapter *Of hym that wyll wryte/and enquire of all regyons*, ›Of him who will write and inquire into all regions‹ (Watson 1509, P3^v) continues to praise the spiritual affordances of the ship and to remind readers of the benefits of scholastic learning. Where Barclay's envoy expresses fascination with transforming uncertainty into certainty, Watson's translation underlines the absurdity of venturing abroad and underscores the pious affordances of staying at home. The chapter opens with a seven-line rhyme royal that captures the gist of the ensuing prose passage. Watson's verses warn of trying

to *mesur[e] the grounde* and launching a project of scientific exploration that is absurd because it can never be completed:

*Of hym that wyll wryte / and enquire of all
regyons. ca. lxiiii.*

*He the whiche mesureth the grounde
The heuens and the clymates all
And the worlde the whiche is all rounde
With the planettes superyall
Dyspraysynge our lorde eternall
By comprysynge so follysshely
The maners of countrees truely
(Watson 1509, P3^v–P4^r)*

Of him who will write and inquire into all regions,
chapter 64

He who measures the ground
The heavens and the climates all
And the world which is all round
With the planets above
Dispraising our Lord eternal
By comprising so foolishly
The manners of countries truly

The language avoids the investigative trajectory of early modern explorations and resorts to a familiar topography of religious salvation and condemnation. This comes out most explicitly when the verses conclude that *He the whiche mesureth the grounde*, ›He who measures the ground‹, is *Dyspraysynge our lorde eternall*, ›Dispraising our Lord eternal‹, which is where scientific curiosity is equated with a violation of Christian doctrine. New knowledge is not valued. Instead, cosmological ideas of the world as constituted of the *grounde*, ›ground‹, the *heauens and the clymates all*, ›The heavens and the climates all‹ as well as the *planettes superyall*, ›planets above‹, are firmly set in place and make any attempts to *mesureth the*

grounde, ›measures the ground‹, futile. Watson's translation seeks to provide moral stability at a time of cultural change, including the epistemological uncertainty of shifting geographical boundaries. It aligns with other narratives where a »Christian worldview« and belief in the preeminence of religious truth »comes with a set of presuppositions and basic assumptions that have a fundamental bearing on the spatial and temporal configurations of a narrative« (Contzen 2014, p. 13). Watson gives priority to the certainties of cosmological time and space whereas Barclay expresses curiosity about nautical investigations.

Despite the differences between their translations, Watson's ›Shyppe‹ also comments briefly on the Americas. Like Drouyn (Drouyn 1499, H2^v), he translates the sense of spatial alterity into a dehumanizing language that aligns with other discursive forces in the early modern colonial arena:

Of prystes that neuer had ben manyfeste / was she not founde with the eye / and not with the herte There was one that knewe that in y^e yles of spayne was enhabytaū tes. Wherefore he asked men of kyng^e Ferdynandus / & wente & founde them / the whiche lyued as beestes. (Watson 1509, P4^v)

Of priests that never had been manifest, was she not found with the eye, and not with the heart; There was one that knew that in the isles of Spain was inhabited. Wherefore he asked men of King Ferdinand and went and found them, the which lived as beasts.

Like Locher and Barclay, Watson names *kyng^e Ferdynandus*, ›King Ferdinand‹, as the initiator of Atlantic exploration. The marginalia on the page call attention to the significance of this reference. *Ferdinand⁹ hispaniarum rex*, ›Ferdinand, Kind of Spain‹, is written in the margins, which may be a subtle way of remarking upon the Anglo-Spanish alliance and expressing support for the Tudor dynasty. At the same time, Watson's translation does not praise the worldly affordances of overseas exploration. To depict the indigenous population as *beestes*, ›beasts‹, and, in so doing, exploit non-human attributes for humans with a different cultural background is a direct translation of Drouyn's *bestes*, ›beasts‹, in his French version (Drouyn

1499, H2^v). What these strategies of dehumanization illustrate is that encounters with the Americas are not only seen as futile by Watson or Drouyn; they are depicted as a space of cultural and temporal retrogression, where travellers are not moving forward on their journeys towards spiritual salvation but are potentially threatened to relapse into a limbo of moving further away from God in the Great Chain of Being. The gist of Watson's allegorical rendering of Atlantic voyages can be found in the opening lines of the passage quoted above. It is better, he writes, to see with the *herte*, ›heart‹, than the *eye*, ›eye‹, meaning it is better to comprehend spiritually than scientifically or materially. The affordances of the ship allegory, for Watson, lie in providing spiritual, spatial, and emotional stability. For Barclay, the political, cultural, and material affordances of the ship become an additional, and sometimes subversive space in which the ship's allegorical meaning can move into the direction of satirical-humanist narratives of travelling as a means of knowledge acquisition.

5. Conclusion

As twenty-first century readers are forced to come to terms with the effects of travelling on cultural encounters as well as climate conditions over the past 500 years, it is worthwhile to revisit some of the texts that organize their narrative around the potential affordances of journeying abroad and to examine how travel narratives – both real and imagined – interact with modernity's understanding of global exploration as a symbol of progress. Barclay and Watson present us with utterly opposing viewpoints on this matter. Partly, these differences reflect on Brant's own position as a member of an intellectual and forward-thinking elite who was at the same time concerned with promoting »piety« among his readers (Henkel 2023, p. 31). The links between intellectual and spiritual positions are not totally severed in the English translations, but Barclay and Watson work them into different directions, as my reading of the ship allegory above illustrates. Their

texts remind us not only that travel and global exploration interact with the »overall narrative of progression« (Matthews 2015, p. 256) commonly linked to modernity but also that literary forms have contributed to the construction of travel as linked to knowledge acquisition. This may partly explain why Barclay's translation has been widely received as a key text in the English humanist tradition (Colley 2020; Flood 1994; Grundig 2024; Wilson 2013), whereas Watson's prose version has sometimes been rendered as a less modern – and less successful – translation that no longer speaks to contemporary readers. To summarize a long debate, David Anderson writes that »[a]lthough Watson's version was reprinted within eight years (in 1517), and Barclay's not again until 1570, it is fairly clear that Barclay's version is the one which has stood the test of time« (Anderson 1974, pp. 4). One does not have to identify with such conclusions to recognize that a division into an enduring vs. a non-enduring translation aligns with what Margreta de Grazia has problematized as »the medieval/modern divide [that] determines nothing less than relevance« (de Grazia 2007, p. 453). Various formal markers add to a reading of Watson's text as medieval, including his tendency to adhere to Middle English spelling conventions, for instance, using double consonants, employing »y« rather than »i« or the customary »-eth« ending. In addition, I suggest, the different affordances of the ship allegory in the first English translations help to explain why Barclay's ›Ship‹ has been received as a more modern text in comparison to Watson's ›Shyppe‹.

Both translations draw on the central allegory of the stagnant ship to move readers into an emotional and affective direction of self-improvement. They do so, however, by shaping the ship allegory into either a more or a less material direction. In Barclay's translation, the affordances of the allegory gain potentiality with regard to real-life travels. His text adds physical and material detail to the depiction of overseas travels, which allows the translator to transgress the spatial constraints of the original allegory and develop the symbolic function of the ship into the direction of Atlantic exploration. In Watson's translation, the affordances of the allegory lie

mostly in its ability to move readers cognitively and emotionally, and, in this way, assist them on their way towards spiritual salvation. The key idea is to provide certainty at a time of change, which is why the immobility of the ship is strengthened rather than subverted in Watson's translation.

Taken together, Barclay's ›Shyp‹ and Watson's ›Shyppe‹ demonstrate not only that travel narratives of different kinds were at a crossroad around 1500, but that one and the same allegory can be developed into opposite directions depending on other forms with which they interact. The different ways in which the two texts have crossed the channel and entered the early modern English book market – in Barclay's case, via Locher's Latin verse version and in Watson's case, via Drouyn's French prose version – are crucial to understand how the affordances of allegory shape a text not in a vacuum but in close interaction with contextual forms and movements: »A variety of forms are in motion around us, constraining materials in a range of ways and imposing their order in situated contexts where they constantly overlap other forms« (Levine 2015, p. 11). This shows in the study of Watson's and Barclay's translations through their interaction with different sources texts, translation styles, and generic as well as stylistic choices. In both texts, spatial, spiritual, cultural, and political movements interact meaningfully with the allegory of the ship. The diversity of the allegory's affordances in the first two English translations of the ›ship of fools‹ tradition captures the fragility of the political and cultural moment in Europe but also its potencies, when global contact zones were radically changing the perception of self and other as well as the perception and function of literary forms.

Notes

- 1 I would like to thank Maria Denzlein for assisting with the editing process and the careful proofreading of this article that led to numerous insightful suggestions.

I would also like to thank the editorial team of ›Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung‹, especially Albrecht Hausmann and Anja Becker, and the anonymous peer review comments for their useful recommendations and support.

- 2 Sebastian Brant's ›Narrenschiff‹ (1494) was first printed in Basel by Johann Bergmann von Olpe. The first Latin translation, ›Stultifera navis‹ (1497), by Brant's student Jakob Locher, served as basis for further translations into vernacular languages, including French by Jean Drouyn and Pierre de Rivière (both 1497), Low German (1497), Dutch (1500), and the two English translations by Watson and Barclay in 1509. I use the term ›ship of fools‹ tradition to refer to this entire network of texts that originates in Brant's ›Narrenschiff‹ and developed partly independently of it after 1494. When I refer to specific versions, I refer to the title of the work. For an overview of the editions and translations before 1500 as well recent publications in the field, see https://www.narragonien-digital.de/exist/resources/pdf/traditio_narragonica.pdf. For recent research on and critical editions of Brant's ›Narrenschiff‹ (1494) and the wider ›ship of fools‹ tradition, see Andersen/Henkel (2023), Baier (2023), Burrichter/Hamm (2021), Büchli et al. (2023), Classen (2012), Colley (2020), Flood (1995), Grundig (2024), Hamm (2022), Henkel (2021), Hosington (2007), Knappe (2005), Rankin (2018), Steiner (2023).
- 3 Early examples of allegory in English range from Wycliffite's early version of the Bible (c. 1384) to Earl Rivers' translation of ›The dictes and sayings of the philosophers‹ (1477) to W. Marshall's translation of Erasmus' ›Playne & Godly Expos. Commune Crede‹ (1534). For details on these and other examples, see OED Online 2025, n.p.
- 4 For an analysis of the text-image relationship in Brant's work, with a special focus on ship imagery, see Bertelsmeier-Kierst (2023, pp. 171–178).
- 5 Unless otherwise noted, all quotes from Watson and Barclay's texts into modern English are my own. They are functional rather than poetic translations to make the core ideas of the early English excerpts more accessible.
- 6 For a comment on Foucault's reading of Brant, see Richard Wilson (2013, pp. 773–787).
- 7 For studies on Barclay, see Anderson (2020); Flood (1995); Grundig (2024); Hosington (2007); Pompen (1925); Rankin (2018).
- 8 All four editions – the two first editions from 1509 and the second editions from 1517 and 1570, respectively – are available online (see Barclay 1509; Barclay 1570; Watson 1509; Watson 1517). The present article quotes from the 1509 translations by Barclay and Watson, respectively.

- 9 Watson states in his foreword that he knows of the German and Latin translation, but he follows most closely Jean Drouyn's ›La grant nef des folz du monde‹ (1498).
- 10 As John Colley has shown, various editions of the ›Stultifera navis‹ were printed between 1497 and 1498, and a »staggering ninety-seven copies of the first edition alone are extant« (Colley 2020, p. 147). See, for instance, USTC 200996, 202192, 743657, 743660, 743661, 743662. For details on Locher, see Joachim Hamm (2023, pp. 261–291).
- 11 Barclay states that he also knew de Rivière's French translation (1497) as well as Jodocus Badius's Latin version (1505). He apparently drew on a combination of the texts for his own translation (Flood 1995, p. 133; see also Grundig 2024, pp. 164–65).
- 12 For a different interpretation of the relationship between the Watson and the Barclay translation, see Christine Grundig, who reads the two translators as being in competition with each other (Grundig 2024, pp. 217–218).
- 13 The Greek name Utopia famously means both ›eu-topia‹ and ›ou-topia‹, and the name of the central character, Hythloday, literally means ›speaker of nonsense‹.
- 14 »Embodiedness evokes all the parameters of a real-life schema of existence which always has to be situated in a specific time and space frame, and the motivational and experiential aspects of human actionality likewise relate to the knowledge about one's physical presence in the world. Embodiment and existence in human terms are indeed the same thing [...]« (Fludernik 1996, p. 22).
- 15 For a discussion of Brant's original chapter, see Möllenbrink (2023, pp. 230–243).

References

Primary sources

- Barclay, Alexander: *The Shyp of Folys of the Worlde*. [London: Richard Pynson] 1509 (ESTC 8106627). Cambridge University Library Copy (Cambridge), STC (2nd ed.) / 3545 (online).
- Brant, Sebastian: *Das Narren Schyff*. [Basel: Johann Bergmann von Olpe] 1495 (GW5046). Ed. Joachim Hamm, in: Burrichter, Brigitte/Hamm, Joachim (Eds.): *Narragonien digital. Digitale Textausgaben von europäischen Narrenschiffen des 15. Jahrhunderts*, Würzburg 2021 (online).
- Drouyn, Jean (transl.): *La grant nef des folz du monde avec plusieurs satyres / [par maistre sebastien brant ... translatee de rime en prose aveques aulcune additions*

- nouvelles par maistre iehan drouyn], 1499 (GWO5060). Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Klassik Stiftung Weimar (online).
- Locher, Jakob: *Stultifera Navis*, [Basel: Johann Bergmann von Olpe] 1497 (GW5054). Ed. Joachim Hamm, in: Burrichter, Brigitte/ Joachim Hamm (Eds.): *Narragonien digital. Digitale Textausgaben von europäischen Narrenschiffen des 15. Jahrhunderts*, Würzburg 2021 (online).
- Watson, Henry: *The shyppe of fooles*, London, In *Flete strete by Wynkyn de worde printer vnto the excellent pryncesse Margarete, Countesse of Rychemonde and Derbye, and grandame vnto our moost naturall souereyne lorde kynge Henry ye. viii*, 1509. Bibliothèque Nationale de France Copy (Paris), STC (2nd ed.) / 3547 (online).
- Watson, Henry: *The shyppe of fooles*, London, In *flete strete by Wynkyn de Worde*, 1517. British Library Copy (London), STC (2nd ed.) / 3547a (online).

Secondary sources

- Andersen, Peter/Nikolaus Henkel, eds. *Sebastian Brant (1457–1521). Europäisches Wissen in der Hand eines Intellektuellen der Frühen Neuzeit*, Berlin/Boston 2023.
- Anderson, David Rollin: *A Critical Edition of Alexander Barclay's Ship of Fools (1509)*. Ann Arbor, Michigan 1974.
- Bertelsmeier-Kierst, Christa: *Pictura und Poesis in Brants ›Narrenschiff‹ (1494)*, in: Büchli [et al.], pp. 165–189.
- Baier, Thomas: *Horazische Narren. Josse Bade und Sebastian Brants ›Narrenschiff‹*, in: Büchli [et al.] 2023, pp. 313–339.
- Büchli, Lysander [et al.]: *Sebastian Brant, das ›Narrenschiff‹, und der frühe Buchdruck in Basel. Zum 500. Todestag eines humanistischen Gelehrten*, Basel 2023.
- Burrichter, Brigitte/Joachim Hamm, eds. *Narragonien digital. Digitale Textausgaben von europäischen ›Narrenschiffen‹ des 15. Jahrhunderts*. Ed. Burrichter, Brigitte and Joachim Hamm Würzburg 2021 (online).
- Classen, Albrecht: *The Symbolic and Metaphorical Role of Ships in Medieval German Literature. A Maritime Vehicle That Transforms the Protagonist*, in: *Mediaevistik* 25 (2012), pp. 15–33 (online).
- Colley, John: *Branding Barclay. The Printed Glosses and Envoys to Alexander Barclay's ›Shyp of Polys‹ (1509)*, in: *Philological Quarterly* 99.2 (2020), pp. 147–170.
- Contzen, Eva von: *Why We Need a Medieval Narratology. A Manifesto*, in: *DIEGESIS. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung/Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research* 3.2 (2014), pp. 1–21 (online).
- Contzen, Eva von/Karin Kukkonen: *Camilla's traces. Movement as an analytical key to literary history*, in: *Orbis Litterarum* 79.5 (2024), pp. 405–422.

- Day, Matthew: Western Travel Writing, 1450–1750, in: Thompson, Carl (Ed.): *The Routledge Companion to Travel Writing*, London 2015, pp. 161–172.
- de Grazia, Margreta: The Modern Divide. From Either Side, in: *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 37 (2007), pp. 453–67.
- Draesner, Ulrike [et al.]: Dialogisches Vorwort. In: Draesner, Ulrike [et al.] (Eds.): *Übersetzen ist Macht. Essays zur Frühen Neuzeit*, Hannover 2023, pp. 7–18.
- Duhl, Olga Anna: Vernacular Translation and the Sins of the Tongue. From Brant's ›Stultifera Navis‹ (1494) to Droyn's ›La Nef des folles‹ (c. 1498), in: *Fifteenth-Century Studies* 32 (2007), pp. 53–67.
- Flood, John L.: Im Kreuzfeuer der Konkurrenz. Zur ›Narrenschiff‹-Rezeption in England, in: Fink, Gonthier-Louis (Ed.): *Sébastien Brant. Son époque et ›La nef des fols‹*, 1995, pp. 129–141.
- Fludernik, Monika: *Towards a ›Natural‹ Narratology*, London 1996.
- Foucault, Michel: *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*, 1965, transl. Richard Howard, New York 1988.
- Gaier, Ulrich: Sebastian Brant's ›Narrenschiff‹ and the Humanists, in: *PMLA* 83.2 (1968), pp. 266–270 (online).
- Gibson, James J.: *The Senses Considered as Perceptual Systems*, London 1966.
- Greenblatt, Stephen: *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*. With a New Preface, Chicago 2017.
- Grundig, Christine: *Vom Narren Machen. Autorschaft und Paratextualität in Europäischen Narrenschiffen um 1500*, Basel 2024.
- Hamm, Joachim: Narragonia latine facta. Jakob Locher und die ›Stultifera navis‹ (1497), in: Büchli [et al.], Basel 2023, pp. 261–291.
- Hamm, Joachim: Sebastian Brants Narrenschiff. Anmerkungen zur Genese eines ›Klassikers‹, in: Toepfer, Regina/Nadine Lordick (Eds.): *Klassiker der Frühen Neuzeit*, Hildesheim 2022, pp. 201–236.
- Henkel, Nikolaus: *Sebastian Brant. Studien und Materialien zu einer Archäologie des Wissens um 1500*, Berlin 2021.
- Henkel, Nikolaus: Sebastian Brant und die Frömmigkeitskultur der intellektuellen Eliten um 1500, in: Andersen, Peter/Nikolaus Henkel (Eds.): *Europäisches Wissen in der Hand eines Intellektuellen der Frühen Neuzeit*, Berlin/Boston 2023, pp. 31–51.
- Hosington, Brenda M.: Henry Watson, ›Apprentyse of London‹ and ›Translatoure‹ of Romance and Satire, in: *The Medieval Translator / Traduire au Moyen Âge*, 2007, pp. 1–25.
- Knappe, Joachim, ed. *Das Narrenschiff. Mit allen 114 Holzschnitten des Drucks Basel 1494*, Stuttgart 2005.
- Korte, Barbara: Practices and Purposes, in: Schaff, Barbara (Ed.): *Handbook of British Travel Writing*, Berlin/Boston 2020, pp. 95–112.

- Levine, Caroline: *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*, Princeton 2015.
- Marin, Louis: *Frontiers of Utopia. Past and Present*, in: *Critical Inquiry*, 19.3 (Spring 1993), pp. 397–420.
- Matthews, David: *Periodization*, in: Turner, Marion (Ed.): *A Handbook of Middle English Studies*, Malden, Wiley-Blackwell 2013, pp. 253–266.
- Mentz, Steve: *Toward a Blue Cultural Studies. The Sea, Maritime Culture, and Early Modern English Literature*, in: *Literature Compass* 6.5 (2009), pp. 997–1013.
- Möllenbrink, Linus: *Welterfahrung und ›Wirklichkeit‹. Das Weltbild des ›Narrenschiffs‹ zwischen Mittelalter und Neuzeit*, in: Büchli [et al.] 2023, pp. 229–257.
- Pompen, Fr. Aurelius: *The English Versions of ›The Ship of Fools‹. A Contribution to the History of the Early French Renaissance in England*, London 1925.
- Rankin, Mark: *Sebastian Brant's ›Shyp of Folsys‹ at the Accession of Henry VIII*, in: Willoughby, James/Jeremy Catto (Eds.): *Books and Bookmen in Early Modern Britain: Essays Presented to James P. Carley*, Toronto 2018, pp. 74–76.
- Skrine, Peter: *The Destination of the Ship of Fools. Religious Allegory in Brant's ›Narrenschiff‹*, in: *The Modern Language Review* 64.3 (Jul., 1969), pp. 576–596 (online).
- Steiner, Alyssa: *Jn disen spiegel sollen showen | All geschlecht der menschen mann vnd frowen. Die europäischen ›Narrenschiff‹-Bearbeitungen und ihre intendierten Leserinnen und Leser*, in: Büchli [et al.] 2023, pp. 341–365.
- Wakelin, Daniel: *Humanism and Printing*, in: Gillespie, Vincent/Susan Powell (Eds.): *A Companion to the Early Printed Book in Britain, 1476–1558*, Cambridge 2014, pp. 227–247.
- Wilson, Richard: *Ship of Fools. Foucault and the Shakespeareans*, in: *English Studies* 94.7 (2013), pp. 773–787. (online)

Author's Address:

Prof. Dr. Kirsten Sandrock
Chair of English Literature and Cultural Studies
Julius-Maximilians-Universität Würzburg
Am Hubland
97074 Würzburg
E-Mail: kirsten.sandrock@uni-wuerzburg.de