

# text dynamiken

Textdynamiken in  
der mittelalterlichen  
Literatur

2

Online-Journal der Germanistischen  
Institutspartnerschaft der Universitäten  
Leipzig und Krakau

Vorbemerkung	3
Sabine Griese	
Textdynamiken und mittelalterliche Literatur – Eine Einführung	6
Sabine Griese	
Minnesang im Spannungsfeld der Kulturen. Das dynamische Bild der Entstehung einer Gattung	15
Michael Rupp	
„Nibelungenlied“ und „Nibelungenklage“	25
Sabine Griese	
Hartmann von Aue: Dynamiken des Anfangs. Zum Texteingang des „Iwein“	36
Markus Greulich	
Wolfram von Eschenbach „Willehalm“ – Gyburg, die Protagonistin, eine Frau mit vielen Facetten	46
Helmut Beifuss	
„Aristoteles und Phyllis“ – Dynamiken des Begehrens	65
Markus Greulich	
<i>die frau der hönerei do lachet / das ers so hübschlich hett gemachet.</i> Zu den Fassungen von Hans Rosenplüts Märe „Der fahrende Schüler“	77
Frank Buschmann	

# Vorbemerkung

Sabine Griese

Die Beiträge des zweiten Online-Journals gehen aus einer Vorlesungsreihe hervor, die am Institut für Germanistik der Universität Leipzig konzipiert und im Wintersemester 2021/22 online durchgeführt wurde.<sup>1</sup> Die Vorlesungsreihe stand unter dem Titel „Textdynamiken in der mittelalterlichen Literatur“ und sie ist ein Baustein der Germanistischen Institutspartnerschaft (GIP) zwischen Leipzig und Krakau, die unter dem übergreifenden Thema „Textdynamiken“ durch den DAAD für drei Jahre gefördert wird (2021–2023). Im Rahmen dieser Partnerschaft werden Prozesse der Dynamiken von Texten thematisiert und in Lehr- und Forschungszusammenhängen überprüft, wobei sowohl Sprach- als auch Literaturwissenschaft daran beteiligt sind, zudem Perspektiven der synchronen wie auch der diachronen Betrachtung gemeint sind. Die Vorlesung war ein erster Versuch unsererseits, diese Dynamiken in der mittelalterlichen Literatur zu beobachten und in einzelne Lektüren zu überführen. Diese Lektüren richteten sich primär an Studierende der Krakauer Germanistik, die keine intensiven mediävistischen Vorkenntnisse besaßen, da das Lehrangebot in der Krakauer Germanistik das Mittelalter nicht oder nur am Rande vorsieht. Die Herausforderung bestand für uns also darin, den Gegenstand gut zu portionieren, klar und deutlich zu formulieren und das Grundsätzliche zu fokussieren. Und dabei natürlich nicht zu langweilen!

Die Vorlesung wurde von verschiedenen Personen durchgeführt, die als Mitarbeiter:innen am Institut für Germanistik der Universität Leipzig im Fachbereich der Germanistischen Mediävistik tätig sind oder dem Institut angehören. Dadurch sollte die Dynamik auch in der Umsetzung als Prinzip bewahrt werden: Unterschiedliche Herangehensweisen ermöglichen ein Spektrum an Antworten, verschiedene Methoden und Texte wurden ausgewählt und vorgestellt und in *Close Readings* überführt. Dabei sollten Eigenheiten der mittelalterlichen Literatur aber auch das Rahmenthema des Projekts im Zentrum stehen.

Das Thema der GIP benennt ein Phänomen, das die Literaturwissenschaft und die Sprachwissenschaft gleichermaßen betrifft, das wir mit dem Label der „Textdynamiken“ benannt haben. Es betrifft Veränderungen von Texten, Bewegungen und Beweglichkeit von Texten, es betrifft einen mehrfachen und regelmäßig mitzudenkenden Medienwechsel und grundsätzlich den mittelalterlichen Textbegriff. Wir werden erkennen, dass es nicht nur um Texte gehen wird, sondern dass wir uns auch mit medialer Übertragung auseinandersetzen und notgedrungen auseinandersetzen müssen, wenn wir über mittelalterliche Literatur nachdenken. Weiterhin werden textinterne Bewegungen und Bezugnahmen mit der Vokabel der Textdynamik gemeint.

An der Vorlesungsreihe waren folgende Kolleg:innen der Universität Leipzig beteiligt: Helmut Beifuss, Sarah Bender, Frank Buschmann, Markus Greulich, Michael Rupp und ich selbst.<sup>2</sup> Bei der Auswahl der Texte waren wir bemüht, klassische und ‚typische‘ Texte und Phänomene zu berücksichtigen, eindruckliche Geschichten und unerwartete Gedankenspiele vorzustellen. So wählten wir das ‚Schneekind‘, Lieder des Minnesangs, ‚Nibelungenlied‘ und ‚Nibelungenklage‘, Hartmanns von Aue ‚Iwein‘ und Hartmanns ‚Gregorius‘, Wolframs von Eschenbach ‚Willehalm‘ sowie aus der Märenliteratur den anonym

überlieferten Text ‚Aristoteles und Phyllis‘ sowie Hans Rosenplüts ‚Fahrenden Schüler‘ aus. Natürlich wären hier noch viele weitere Texte und Themen nötig (gewesen), um ‚das Mittelalter‘ vorzustellen, aber die Vorlesung war ein erster Versuch unsererseits, Perspektiven für die Krakauer Studierenden zu entfalten. Die lebhaften Diskussionen nach den Vorträgen zeigten uns, dass es gelungen ist.

Beide Aspekte, der Einführungscharakter und das *Close Reading*, wurden bei der Umsetzung in die Publikation bewusst bewahrt. Wir möchten dadurch Texte vorstellen, übersetzen und durch diese Lektüren auf Phänomene der mittelalterlichen Literatur aufmerksam machen, die zeigen, wie dynamisch, aber auch wie grundsätzlich die Literatur des Mittelalters ‚denkt‘, formuliert und erzählt. Einiges davon war für die Studierenden der Krakauer Germanistik überraschend und ist für uns beim Wiederlesen noch immer bedenkenswert. Wir hoffen, dass wir mit diesen Einführungen einige Leser und Leserinnen für die mittelalterliche Literatur gewinnen können. Für ihre sorgfältige Durchsicht der Beiträge möchte ich Anna Luise Klemm sehr herzlich danken.

Die einzelnen Beiträge thematisieren folgende Bereiche und Phänomene der Literatur des Mittelalters:

Sabine Griese eröffnet die Vorlesungsreihe mit einigen einführenden Überlegungen: Die deutsche Literatur des Mittelalters aus der Zeit zwischen 800 und 1500 ist erstaunlich vielfältig, nicht nur hinsichtlich ihres Themenspektrums, sondern auch hinsichtlich ihrer Textbewegungen und Textveränderungen. Mit dem Titel „Textdynamiken“ soll dies benannt und die Variabilität und Varianz gefasst werden. Ein Werk ist nicht nur in einer fest gefügten Fassung erhalten, sondern die ‚Überlieferung‘ mittelalterlicher Literatur arbeitet weiter an einem (Autor-)Text. In der ersten Vorlesung wird diese Frage des Textes und seiner medialen Bewegung erläutert und an zwei Beispielen dargelegt, es geht dabei um Schneekinder und um den Tristan.

Michael Rupp thematisiert einen Klassiker des Mittelalters, den Minnesang: Im 12. Jahrhundert kommt an deutschen Höfen eine neue Form gesungener Liebeslyrik auf, die ihre wichtigsten Impulse von provenzalischen und französischen Vorbildern erhält. Sie entwickelt bald eine eigene, sehr breite Tradition und wird zu einer der wichtigsten Repräsentationsformen der höfischen Kultur, was man auch an den prunkvollen Handschriften ablesen kann, in denen Minnesang bis heute überliefert wird. Gerade an ihnen kann man beobachten, welche Dynamik die Texte in ihrer Überlieferung entwickeln. Der Beitrag führt an ausgewählten Beispielen die wichtigsten Formen und Entwicklungsstufen des Minnesangs exemplarisch vor.

Es folgt der Textverbund von ‚Nibelungenlied‘ und ‚Klage‘, den Sabine Griese aufgreift: Das ‚Nibelungenlied‘ (um 1200 verschriftlicht) ist einer der wuchtigsten und eindringlichsten

Texte des Mittelalters, dessen Untergangserzählung verstört und auch fasziniert, da sie so unausweichlich erscheint und bereits am Beginn der Erzählung präsent ist. Kriemhild wird von einer anmutigen und selbstbewussten höfischen Königstochter zu einer der Rache verfallenen, grausamen Mörderin (gemacht). Die Literatur des Mittelalters selbst zeigt eine Irritation darüber und das Nachdenken über das Epos in der Überlieferung des Textes auf, in den meisten Handschriften folgt dem strophischen ‚Nibelungenlied‘ der Vers-Text der ‚Nibelungenklage‘ nach, der das Geschehen reflektiert, kommentiert und auf das Leben nach dem Untergang, auf das Bewältigen des Geschehens, die Zukunft der Überlebenden und das Fortleben der Geschichte in der Erinnerung setzt. In punktuellen Ausschnitten und Lektüren wird dieser Textverbund interpretiert.

Markus Greulich führt den Artusroman als Themenfeld in die Vorlesungsreihe ein. Hartmanns von Aue zu Beginn des 13. Jahrhunderts entstandener Roman ist nach dem ‚Erec‘ sein zweiter Artusroman in deutscher Sprache. Er berichtet vom jungen Ritter Iwein, der an einer wunderbaren Quelle den Herrscher des Quellenreichs tötet. Er flieht in seine Burg und heiratet schließlich dessen Witwe. Doch Frau und Herrschaft wird er kurz darauf verlieren und nackt und sinnlos in einem Wald herumirren, bevor er über mehrere Abenteuer gemeinsam mit einem ihn begleitenden Löwen seine Gattin und sein Ansehen zurückerobert. Hartmanns ‚Iwein‘ setzt auf dem nur wenige Jahrzehnte zuvor entstandenen ‚Yvain‘ Chrétien de Troyes auf. Damit ist er Teil des französisch-deutschen Kulturtransfers im Hochmittelalter. Hartmann übertrug jedoch nicht nur Chrétien Text, sondern amplifizierte und variierte ihn wiederholt an neuralgischen Stellen. Der Beitrag bietet zuerst eine kurze Einführung zu Hartmann von Aue und seinem ‚Iwein‘ (inklusive ausgewählter bildlicher Darstellungen). Danach widmet er sich insbesondere dem Beginn von Hartmanns Artusroman. Denn hier ist nichts so eindeutig wie es auf den ersten Blick scheinen mag: Wer spricht wann und weshalb zu wem? Welche Effekte ergeben sich aus der Verknüpfung unterschiedlicher Zeitebenen und Sprecher? Warum entschwindet der (primäre) Erzähler für eine lange Passage aus dem Erzählprozess?

Helmut Beifuss zieht einen weiteren Klassiker des Mittelalters heran: Wolfram von Eschenbach gehört zu den drei profiliertesten Epikern um 1200, die gerne als die Vertreter der ‚höfischen Klassik‘ bezeichnet werden. Mit dem ‚Willehalm‘ vollzieht Wolfram die Abkehr von höfischen Stoffen und wendet sich einer Materie zu, die, aus damaliger Sicht jedenfalls, als historisch einzustufen ist. Offensichtlich traf er damit den Nerv der Zeit, denn sein Werk würde heute in Bestsellerlisten ganz oben stehen. Das Werk ist überaus vielschichtig. Aus einer Auseinandersetzung, deren Ursachen privater Natur waren, wurde ein Glaubenskrieg, bei dem es schließlich auch um den Anspruch der Weltherrschaft ging. Willehalm floh mit Arabel, der Ehefrau des heidnischen Königs Tybalt. Sie lässt sich taufen und heißt fortan Gyburg. Inmitten von kriegerischem Geschehen agiert Gyburg als Protagonistin. Gyburg tritt – als getaufte Heidin – für ihren neuen, den christlichen Glauben ein, sie verteidigt ihn gegen die verbalen Angriffe ihres heidnischen Vaters und

argumentiert dabei durchaus auf der Höhe der theologischen Diskussion der Zeit. Eine andere Haltung scheint Gyburg später einzunehmen. Während der Ratsversammlung der christlichen Fürsten ergreift Gyburg das Wort, nun bittet sie die christlichen Kämpfer um die Schonung der heidnischen Feinde. Was kann Schonung der Feinde inmitten kriegerischer Auseinandersetzungen bedeuten? Geht es um Toleranz gegenüber den Andersgläubigen?

Markus Greulich thematisiert in seinem zweiten Beitrag die Märenliteratur: Der von einer schönen jungen Frau überlistete Weise ist ein weitverbreitetes Erzählmotiv. Es wurde im europäischen Mittelalter auf einen der wichtigsten Gelehrten der Antike (und des westlichen Denkens überhaupt) appliziert: Aristoteles. Der Beitrag setzt sich mit *einer* Ausformung dieser Geschichte, mit der vollständig-überlieferten Fassung der mittelhochdeutschen Versnovelle ‚Aristoteles und Phyllis‘, auseinander. Sie berichtet davon, wie Aristoteles Lehrer am Königshof wird. Er unterrichtet dort den jungen (und natürlich begabten) Königssohn Alexander – der später Alexander der Große genannt werden wird. Doch die Liebe funkt dazwischen. Anstatt dem Unterricht zu folgen, sitzt der Schüler brummend wie ein Bär im Unterricht. Er hat sich in eine junge Frau verliebt. Aristoteles gelingt es, die Beziehung zu unterbinden. Doch die schöne Frau weiß sich zu rächen und wird Aristoteles dazu bringen, sich wie ein Pferd satteln und sich durch den Palastgarten reiten zu lassen.

Die Versnovelle ‚Aristoteles und Phyllis‘ zeichnet sich durch eine Reihe von Besonderheiten aus: So besitzt die Verführerin nur in der deutschsprachigen Tradition auch einen Namen: Phyllis. Dieser ist dem literarisch-gebildeten Publikum vertraut. Doch hier begegnet ihm eine durchaus ungewöhnliche Figur. Darüber hinaus werden an mehreren Textstellen Verse aus Gottfrieds von Straßburg ‚Tristan‘ zitiert. Weshalb? Welche Effekte kann dies haben? Und überhaupt: Wenn Aristoteles am Ende enttäuscht auf eine Insel flieht und dort ein Buch schreibt. Was ist das für ein Ende? Was fangen wir mit einem solchen Textschluss an?

Am Ende steht Hans Rosenplüts (\*um 1400, †1460) Märe ‚Der fahrende Schüler‘, das Frank Buschmann analysiert. Das Märe ist in zwei Fassungen überliefert; zu je drei handschriftlichen Textzeugen gesellen sich bei einer Fassung noch ein Druck Konrad Kachelofens (Leipzig, um 1495) und einer Matthäus Elchingers (Augsburg, nach 1520).

Im Märe entdeckt ein gewitzter reisender Scholar den Ehebruch einer Bäuerin mit einem Pfarrer. Als der betrogene Ehemann unerwartet zurückkehrt, nutzt der Scholar die Situation geschickt, um die ihm von der Ehefrau zunächst versagte Unterkunft für die Nacht doch noch zu erhalten. Dazu führt er sowohl den leichtgläubigen Bauern als auch den um sein Leben bangenden Pfarrer vor, während die Bäuerin als lachende Dritte ungeschoren davonkommt.

In dem Beitrag geht es einerseits darum, inwiefern Eingriffe in und Änderungen am Text als dynamische Prozesse zu begreifen sind, die Rückschlüsse auf die Text- und

Tradierungsgeschichte zulassen. Dazu wird ein Überblick zur Überlieferung geboten sowie anhand exemplarischer Stellen vorgeführt, wie sich Abhängigkeiten zwischen verschiedenen Textzeugen ermitteln und deuten lassen. Andererseits soll das – durchaus unterhaltsame – Märe selbst in den Blick geraten, wobei Fassungsunterschiede in die Analyse und Interpretation einzubeziehen sind.

<sup>1</sup> Das Plakat der Vorlesungsreihe hier zum Download: [https://home.uni-leipzig.de/griese/assets/files/gendert\\_Textdynamiken\\_Platat\\_2021.pdf](https://home.uni-leipzig.de/griese/assets/files/gendert_Textdynamiken_Platat_2021.pdf)

<sup>2</sup> Die Vorlesung von Sarah Bender über die „Dynamik der Lesart. Der Protagonist als frommer Sünder, Ritter und Papst in Hartmanns von Aue ‚Gregorius‘“ musste aus Krankheitsgründen entfallen und konnte leider auch nicht in einen Beitrag überführt werden.

# Textdynamiken und mittelalterliche Literatur – Eine Einführung

Sabine Griese

Was lesen wir, wenn wir einen mittelalterlichen Text lesen? Mit dieser Frage möchte ich diesen Beitrag eröffnen und das Thema der Textdynamiken daran erläutern. Die Frage zielt darauf ab, sich den Status und den Zustand eines Textes, den man liest, vor Augen zu führen. In einem ersten Schritt werde ich einen kurzen Verstehtext vorstellen, den wir das ‚Schneekind‘ nennen. Dafür wähle ich die Fassung A, das ‚Schneekind A‘, aus.<sup>1</sup> Nach der Lektüre und Vorstellung stelle ich noch einmal die Frage: „Was lesen wir, wenn wir einen mittelalterlichen Text lesen?“, die wir danach beantworten, indem wir weitere Fragen stellen.

Schauen wir ohne weitere Einleitung auf den Text, und zwar Abschnitt für Abschnitt:<sup>2</sup>

*Ez het ein koufman ein wip,  
diu was im liep als der lip.  
er wær ir liep, des jah ouch sie,  
iedoch gewan ir herze nie*

5 *die warheit darinne:  
daz waren valsche minne.*

‚Ein Kaufmann hatte eine Frau, die er wie sein eigenes Leben liebte. Sie liebe ihn auch, sagte sie. Doch das war keine Herzenswahrheit. Das war trügerische Liebe.‘

*ez geschach bi einen ziten,  
niht langer wold er biten,  
von sinem hus fuor er*

10 *mit koufe durch gewinnes ger.  
er huop sich uf dez meres fluot,  
als noch manic koufman tuot.  
do kom er in ein fremedez lant,  
da er guoten kouf inne vant.*

15 *er beleip durh gewinne  
driu jar darinne,  
daz er nie wider heime quam,  
unz daz vierde jar ende nam.*

‚Eines Tages geschah es, dass er, der Kaufmann, nicht länger bleiben wollte, er brach mit seinen Waren von zu Hause auf, um Gewinn zu machen. Er begab sich auf das Meer, wie es noch heute viele Kaufleute tun. Da kam er in ein fremdes Land, in dem er gute Geschäfte machte. Er blieb dort wegen des Gewinns drei Jahre und fuhr nicht nach Hause, bis das vierte Jahr zu Ende gegangen war.‘

*sin wip in minneclichen enphienc,  
 20 ein kindelin mit samt ir gienc.  
 do vragt er der mære,  
 wes daz kint wære.  
 si sprach: „mich geluste din,  
 do gie ich in min gertelin.  
 25 des snewes warf ich in den munt,  
 do wurden mir din minne kunt,  
 do gewan ich ditze kindelin.  
 ze minen triuwen, ez ist din.“*

‚Seine Frau empfing ihn freundlich, ein kleines Kind ging an ihrer Hand.  
 Da fragte er, wem das Kind gehöre. Sie sagte: Mich verlangte nach dir, da ging ich in  
 meinen Garten und warf mir ein wenig Schnee in den Mund. So erfuhr ich deine Liebe  
 und ich empfing dieses Kind. Ehrenwort, es ist deins.‘

*„ja maht du vil wol war han,  
 30 wir suln ez ziehen“, sprach der man.  
 er braht si des niht inne,  
 daz er valscher minne  
 an ir was worden gewar  
 unz dar nah wol über zehen jar.*

‚Ja, du hast bestimmt Recht. Wir werden es aufziehen, sprach der Mann.  
 Er ließ sie über zehn Jahre nicht merken, dass er die trügerische Liebe an ihr sehr wohl  
 erkannt hatte.‘

*35 er lert daz kint under stunden  
 mit hæbechen unt mit hunden,  
 mit schachzabel unt mit vederspil  
 maniger hant freude vil,  
 mit zuhte sprechen unt swigen,  
 40 herpfen, rotten unt gigen  
 unt allerhande saitenspil  
 unt ander kurzewile vil.*

‚Er unterrichtete das Kind in der Jagd mit Habicht und Hunden, lehrte es das Schach-  
 spiel und den Umgang mit dem Falken, weiterhin viele Vergnügungen, auch, wie es mit  
 Anstand sprechen und auch schweigen sollte, er lehrte es, Harfe, Rotte und Geige zu  
 spielen und allerhand Seitenspiel und weitere Unterhaltungen.‘

*nu hiez er aber die knehte  
 diu schef bereiten rehte  
 45 mit spise nah dem alten site.  
 des snewes sun fuort er mite.  
 er huop sich uf daz wilde mer,  
 die unde sluogen in entwer.  
 si sluogen in in ein schoene lant,  
 50 da er einen richen koufman vant.*

‚Nun ließ er die Knechte abermals die Schiffe rüsten, mit Speise ausstatten, wie es Sitte  
 war. Den Sohn des Schnees nahm er mit. Er begab sich auf das wilde Meer, die Wellen  
 warfen ihn (und das Schiff) hin und her; sie brachten ihn in ein schönes Land, wo er einen  
 reichen Kaufmann traf.‘

*der vragt in sa der mære,  
 wa sin koufschatz wære.  
 des snewes sun wart dafür gestalt,  
 mit drinhundert marken er in galt:  
 55 daz was ein grozer rihtuom.  
 ouch het er des vil grozen ruom,  
 da er daran niht was betrogen,  
 daz er daz gouchelin het gezogen.  
 der schatz braht im in sinen gwalt,  
 60 daz im zwir als vil galt.*

‚Der reiche Kaufmann fragte ihn sofort, wo seine Waren wären. Der Sohn des Schnees  
 wurde als die Ware ausgegeben, für dreihundert Mark erwarb dieser (reiche Kaufmann)  
 ihn. Das war viel Geld und ein großer Gewinn. Auch hatte er (der Ehemann) dadurch  
 großes Ansehen erworben, dass er das Kuckuckskind erzogen und sich nicht hatte be-  
 trügen lassen. Der Preis brachte ihm so viel ein, dass er zweifach entschädigt wurde.‘

*nu beleip er niht langer da,  
 mit fröuden fuor er heim sa.  
 sin husvrowe gegen im gienc,  
 minneclichen si in enphienc.  
 65 si vragt in: „wa ist daz kint?“  
 er sprach: „mich sluoc der wint  
 beidiu hin unt her  
 uf dem wilden mer entwer.  
 do wart daz kint naz al da  
 70 unt wart ze wazzer iesa,*

*wan ich het von dir vernomen,  
daz er von snewe wær bekommen.*

„Nun blieb er nicht länger dort und fuhr mit Freuden umgehend nach Hause. Seine Ehefrau kam ihm entgegen, freundlich nahm sie ihn in Empfang. Sie fragte ihn: Wo ist das Kind? Er sagte: Mich trieb und warf der Wind auf dem wilden Meer hin und her, dabei wurde das Kind nass und wurde sofort zu Wasser. Denn ich hatte ja von dir gehört, dass es aus Schnee entstanden sei.“

*ist aber daz war, daz ich høre sagen,  
sone darft du in nimmer geklagen.*

75 *dehein wazzer vlieze so sere,  
ez habe die widerkere  
innerthalbe jares frist  
ze dem ursprunge dannan ez komen ist.  
so solt ouch du gelouben mir,*  
80 *ez fliuzet schiere wider zu dir.“*

„Ist aber wahr, was ich sagen höre, dann brauchst du dies nicht zu beklagen: Kein Wasser fließt so stark, dass es nicht innerhalb der Jahresfrist zurückkehrt zu dem Ursprung, von dem es gekommen ist. So musst du mir glauben, es fließt sicher bald wieder zu dir zurück.“

*sus het er widernullet,  
daz er was betrullet.  
swelh man sich des bedenket,  
ob in sin wip bekrenket,*

85 *daz er den schranc wider stürzet  
unt mit listen liste lürzet:  
daz ist ein michel wisheit,  
wan diu wip habent mit karcheit  
vil manigen man überkomen,*  
90 *als ir e dicke habt vernomen.*

„So hatte er gerächt, dass er betrogen worden war. Wenn ein Mann Verdacht schöpft, dass seine Frau ihn verletzen würde, dann ist es eine große Klugheit, dass er den Betrug zurückgibt und die List mit List beantwortet. Denn Frauen haben mit ihrer Hinterlist schon viele Männer hintergangen, wie ihr oft gehört habt.“

Soweit der Textdurchgang durch das ‚Schneekind A‘, neunzig Verse umfasst diese kurze Geschichte, die von schauriger Pragmatik und Logik ist.

Texte des Mittelalters sind anders als die Gegenwartsliteratur (der eigenen Nationalsprache) erst einmal sprachlich fremd und fern, das Mittelhochdeutsche (oder die ältere Sprachstufe einer anderen Nationalsprache) muss übertragen werden in eine Gegenwartsprache. Deswegen haben wir uns diesen langsamen Textdurchgang mit anschließender Übersetzung erlaubt, um den Inhalt des Textes klar vor Augen zu haben. Inhaltlich und thematisch müssen wir uns ebenfalls ein wenig eindenken, der Kaufmann beispielsweise ist ein Berufsstand, den wir heute noch immer kennen, als Geschäftsmann, der in der Welt herumreist, heutzutage eher mit dem Flugzeug als mit dem Schiff, auch wenn uns Containerschiffe, die Waren über die Meere bringen, noch recht vertraut sind. Während der Mann geschäftlich unterwegs ist, betrügt ihn seine Ehefrau. Auch das ist eine Möglichkeit, mit der heute noch zu rechnen ist.

Wie agiert und reagiert der Mann in dieser Geschichte? Einleitend wird er als derjenige genannt, der seine Frau inniglich liebt, während ihre Liebe nicht aufrichtig war, sie wurde als *valsche minne* markiert (V. 6). Der Ehemann nimmt den Betrug wortlos hin, erzieht den Sohn, der angeblich aus Schnee geboren wurde, verantwortungsvoll und aufwendig und nimmt ihn dann beizeiten mit auf Geschäftsreise. Dort verkauft er ihn und macht doppelten Gewinn mit dem Kind, indem er Geld verdient und sich zugleich an seiner Frau rächt. Diese konfrontiert er nach seiner Rückkehr mit ihrer Lüge der Schnee-Empfängnis und sagt, der Junge sei durch den Sturm auf dem Meer von Wasser getroffen und dadurch zu Wasser geworden, er würde aber binnen Jahresfrist sicherlich wieder zu ihr zurückfließen. Mit dieser Aussage knüpft er an ein biblisches Sprichwort an. Kohelet 1,7 sagt: „Alle Flüsse fließen ins Meer, das Meer wird nicht voll. Zu dem Ort, wo die Flüsse entspringen, kehren sie zurück, um wieder zu entspringen.“<sup>3</sup> Es ist die Vorstellung eines Kreislaufes der Natur, die der Kaufmann hier formuliert und die List (und den Betrug der Frau) mit einer zweiten List (seiner eigenen) *lürzet* (V. 86), wie der Erzähler lobt. Schließlich haben schon viele Frauen ihre Männer betrogen. Hier rächt sich nun ein Ehemann für den Vertrauensverlust und Ehebruch, den sie während seiner Abwesenheit betrieben hat. Die Frau, die den Mann betrogen und ihr Kind verloren hat, kommt nicht mehr zu Wort, ihre Reaktion auf die Rache des Ehemannes ist nicht Teil der Geschichte, auch der Fortgang der Ehe wird nicht erzählt.

Nun müssen wir einige Fragen stellen, die uns zu dem Thema der Textdynamiken zurückbringen:

Was hat das ‚Schneekind‘ mit Textdynamik zu tun?

Von wem stammt der Text? Wer ist der Autor?

Von wann stammt der Text? Was wissen wir hierzu?

Hier beginnen einige Schwierigkeiten. Einen Autor dieses Textes kennen wir nicht. Auch die Datierung des Textes ist nicht eindeutig zu benennen.<sup>4</sup> Liegt uns also ein Text ohne Autor und ohne zeitliche Verankerung vor? Steckt diese Unbestimmtheit hinter meiner Frage danach, was wir überhaupt lesen, wenn wir einen mittelalterlichen Text lesen?

Mittelalterliche Literatur ist vielfach anonym überliefert, wir kennen in den Fällen keinen Autor mit Namen, der wie im vorliegenden Fall mit einem Text vom Schneekind zu verbinden wäre.



Die Geschichte vom Schneekind ist eine weit verbreitete Geschichte, sie liegt nicht nur in dieser Version A vor, die wir uns gerade angesehen haben; das deutete ja bereits meine Einschränkung an. Wenn wir eine Fassung A lesen, dann gibt es mindestens noch eine Fassung B dieses Textes. Aber nicht nur diese zwei deutschsprachigen Vers-Fassungen der Geschichte sind existent, sondern eine ganze Reihe von Texten, gut bezeugt im französischen und deutschen Sprachraum, deren „lateinische und volkssprachige schrift-literarisch überlieferte Fassungen nur Reste eines vor allem im Medium der Mündlichkeit lebenden Narrativs sind.“<sup>5</sup> Von einem Schneekind hat man in vielen europäischen Sprachen erzählt, es scheint sich um einen europaweit bekannten Schwank zu handeln.<sup>6</sup> Das ‚Schneekind‘ bewegt sich im Mittelalter also in verschiedenen Sprachen und geographischen Räumen Europas.

Anhand der Geschichte vom Schneekind hat man jedoch auch im Schulzusammenhang pointiertes Erzählen eingeübt. Galfried von Vinsauf († 1210), der Lehrer des späteren Richard Löwenherz (Richard I., König von England von 1189–1199), hat sie in sein rhetorisch-poetologisches Handbuch aufgenommen (die ‚Poetria nova‘), und zwar im Abschnitt zur *Abbreviatio*, also im Abschnitt zur Frage, wie man eine Geschichte möglichst knapp unter Beibehaltung aller wichtigen Aspekte erzählen könne. Die Geschichte vom ‚Schneekind‘ kann man rhetorisch versiert in nur zwei Verse bringen, wie die folgende lateinische Kurzfassung zeigt:

*De nive conceptum quem mater adultera fingit  
Sponsus eum vendens liquefactum sole refingit.*

‚Den (Knaben), von dem die ehebrecherische Mutter vortäuscht (*fingit*), er sei vom Schnee empfangen, verkauft der Gatte, und sagt, im Gegenzuge täuschend (*refingit*), die Sonne habe ihn schmelzen gemacht.‘<sup>7</sup>

In diesen zwei lateinischen Versen steckt die ganze Geschichte; hier wird nicht ausführlich erzählerisch entfaltet, keine Erziehung des Kindes, keine Ausrüstung, keine Reise sind erwähnt, allein die Pointe und die List-Gegenlist-Logik ist hier umgesetzt; das Stichwort Schnee fällt im zweiten Wort (*nive*), und sofort eröffnet sich der bekannte Kontext der Geschichte. Kurzfassungen setzen offenbar ein Wissen von der Geschichte voraus oder zumindest einen Wissenden, der das andere Publikum informieren kann.

In dieser lateinischen Kurz-Version wird auch eine Änderung in der Erzählung erkennbar: das Schneekind wird hier von der Sonne geschmolzen, das ist im lateinischen Vers die Pointe, es ist nicht durch Wasser zu Wasser geworden. Und das erinnert wiederum an die mittelhochdeutsche Fassung B des ‚Schneekinds‘. Denn dort fährt der Kaufmann mit dem Sohn nach Ägypten und in der Sonne der Wüste schmilzt das Kind, so lautet die Antwort der Ehefrau gegenüber:

*do er kam in egipte lant,  
da zerflosz er in dem sant  
von der sunnen hitz* („Schneekind B“, V. 69–71).<sup>8</sup>

Das sind inhaltliche Veränderungen einer Geschichte (Wasser – Sonne), sprachliche Veränderungen und Sprachwechsel (lateinisch – deutsch), Gattungswchsel, ein Zweizeiler auf Latein, ein Verstext im Deutschen, die wir als Textbewegungen fassen können. Eine Geschichte bewegt sich in verschiedenen Zusammenhängen des Erzählens, ein Text gerät in Bewegung. Am Text, an der Geschichte wird erkennbar gearbeitet, vom Schneekind wird auf unterschiedliche Weise erzählt, es wird geformt und verändert.

Fassung B des ‚Schneekinds‘ ist ebenfalls eine deutschsprachige Versversion dieser Geschichte, aber sie beginnt bereits abweichend, hat eine andere Pointe (nämlich Hitze und Sonne in Ägypten), umfasst zwar ebenfalls 90 Verse, ist also exakt gleich lang, ist jedoch aufgrund ihrer Änderungen als eigenständige Fassung zu bewerten. Auch hier ist kein Autor genannt. Im ‚Schneekind B‘ wird der Geschichte ein Paratext von vier Versen vorangestellt:

*Kain laster er gesat,  
der untrü wider gat.  
Der ist och ain wiser man,  
der stat wol gebiten kan.* („Schneekind B“, V. 1–4)<sup>9</sup>

Hier schaltet der Erzähler eine Vorbemerkung vor die eigentliche Geschichte, die gewisse Wertungen formuliert: ‚Derjenige, der Untreue erwidert, sät kein Laster aus.‘

Derjenige ist sogar ein kluger Mann, der eine Situation aushalten (und dabei auf eine gute Gelegenheit warten) kann.‘

Ist der Erzähler parteiisch? Ist er mit diesen Worten offen auf der Seite des Mannes, der keine Schandtät begeht, wenn er das Kind verkauft und seiner Frau durch diese Racheaktion die Antwort auf ihre Untreue gibt? Der Ehemann sei sogar klug, dass er den richtigen Zeitpunkt für seine Reaktion abwartet und nicht die Ehefrau verstoße, eventuell sogar verprügele und bestrafe, wie wir es aus anderen literarischen Texten kennen.<sup>10</sup> Die Untreue der Frau muss von dem betrogenen Mann klug beantwortet werden, so formuliert diese Einleitung; wie es in der Geschichte erfolgt, sei es keine Untat. Ist das eine klare Beeinflussung der Leser und Hörer oder ist dies eine satirische Überhöhung? Wir sehen auf jeden Fall bereits hier am Texteingang Veränderungen am Text, Erweiterungen der Geschichte, Bewegungen im Wortlaut. Diese Veränderungen, Erweiterungen und Bewegungen können wir als Textdynamiken bezeichnen, um die es in unserem Projekt geht.

Das ‚Schneekind A‘ stammt aus dem 13. Jahrhundert, das ‚Schneekind‘ B ist später entstanden.<sup>11</sup> Der Stoff (die *materia*) ist jedoch älter und vom 11. bis ins 19. Jahrhundert verbreitet,<sup>12</sup> vorerst in lateinischer Sprache, der Gelehrtensprache, dann auch übertragen in viele europäische Sprachen, in Liedern und Texten wie den vorgestellten.<sup>13</sup> Die

Erzählung lebt weit über das Mittelalter hinaus. Dass sie auch im Lateinischen vorliegt, zeigt uns, dass sie nicht nur zur Populärliteratur zu zählen ist, sondern auch in den Kreisen der Intellektuellen oder angehenden Intellektuellen bekannt war und dort sogar Gegenstand des Sprachunterrichts wurde.

Wir haben mit dem ‚Schneekind‘ einen Text gelesen, der eine Version einer weit verbreiteten Geschichte darstellt. Man hat von diesem Schneekind erzählt, lange kursierte die Geschichte vermutlich mündlich, dann wurde sie zum Text, wurde schriftliterarisch fixiert, im und für den lateinischen Unterricht, aber auch in der deutschen Erzähl- und Liedliteratur. Aus einer Geschichte, die in der Mündlichkeit lebte, wurde geschriebene Literatur. Eine Geschichte wurde zum Text, der wiederum nicht als fester Text kursierte, sondern in verschiedenen Fassungen tradiert wurde. Ein variables Erzählen vom Schneekind ist im gesamten Mittelalter und weit darüber hinaus bezeugt. D.h. wir haben nicht nur einen Text erhalten, sondern verschiedene Texte und verschiedene Fassungen überliefert. Das ist die Beweglichkeit der mittelalterlichen Literatur, die ich anfangs angesprochen habe. Wir müssen uns Literatur des Mittelalters mündlich erzählt vorstellen, in ganz verschiedenen Räumen der Mündlichkeit, am Fürsten- oder Bischofshof, bei Festen, beim Ausreiten, aber auch im Schulunterricht. Daneben ist Literatur auch schriftfixiert. Hierbei ist zu bedenken, was für einen langen Zeitraum des Mittelalters galt: Texte wurden per Hand kopiert, denn Vervielfältigungsmöglichkeiten wie der Buchdruck oder das Vervielfältigen durch Holztafelldruck entstehen erst ab den 1420er und den 1450er Jahren. Vorher musste ein Text aufwendig handschriftlich abgeschrieben werden, wenn man ihn vervielfältigen wollte, wenn man eine zweite oder dritte Kopie haben wollte. Wir sprechen von der handschriftlichen Überlieferung der Texte und können für das deutsche ‚Schneekind‘ heute immerhin noch sechs Handschriften nennen, die aus dem 13., dem 14. oder dem 15. Jahrhundert stammen. Es sind Handschriften, die diese Geschichte vom Schneekind überliefern, und die wir in die zwei Fassungen, A und B ordnen können.<sup>14</sup>

Wenn wir ‚das Schneekind‘ lesen wollen, müssen wir präziser benennen, was wir meinen.

Welches ‚Schneekind‘ lesen wir? Eine lateinische Version, einen deutschen Verstext, Fassung A oder Fassung B?<sup>15</sup> Hieran ist bereits die Relevanz der eingangs gestellten Frage (*Welchen Text lesen wir, wenn wir einen mittelalterlichen Text lesen?*) erkennbar.

Mittelalterliche Schreiber haben dem Text vom Schneekind bereits einen Namen gegeben, aber auch hierfür gibt es keine festgefügte Einheitlichkeit: *Von einem kaufman* heißt der Text in der einen Handschrift (München, Universitätsbibliothek, Cim. 4, f. 85rb), *Daz mer von ainem sne pallen* oder *Daz mer von dem sne pallen* heißt der Text in zwei anderen Handschriften (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2885, f. 126va oder Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Hs. FB 32001, f. 8ra), auch titellos ist der Text tradiert (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2705 und Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Donaueschingen 93).<sup>16</sup> Die mittelalterlichen Titel nennen also in den deutschen Fassungen A einen Kaufmann oder einen (den) Schneeball als

Identifikationspunkt der Geschichte, der Titel Schneekind ist eine spätere Setzung in der Fassung B.<sup>17</sup>

Wir lesen also, wenn wir einen mittelalterlichen Text lesen, einen von einem Schreiber handschriftlich fixierten und kopierten Text. Texte des Mittelalters sind Manufaktur.

In diese Handarbeit fließt vielfach individuelle Variation: Arbeit am Text, Arbeit an der Geschichte, bewusste Veränderung oder Veränderung aus einer gewissen Nachlässigkeit des Schreibers heraus, bewusste Änderung am Wortlaut, Fehlerhaftigkeit durch Übermüdung, viele Möglichkeiten sind hier zu bedenken, die Änderungen, Bewegungen des Textes zur Folge haben können.

Veränderungen sind der mittelalterlichen Literatur also inhärent. Sie können aber verschiedene Gründe haben. Ein zweiter Text kann völlig unabhängig von dem ersten schriftlich fixiert worden sein und eine im Kern vergleichbare, aber in der Ausführung abweichende Geschichte tradieren. Ein Text kann aber auch sehr nah an einer Vorlage bleiben, oder er kann einen lateinischen Text ins Deutsche übertragen.

Neben der Manufaktur eines Textes und der schriftlichen Fixierung muss man jedoch weiterhin mit der mündlichen Tradierung rechnen, vom Schneekind (und vielen anderen Texten) wurde das gesamte Mittelalter über auch mündlich erzählt. Das lesen wir an den verschiedenen Text-Versionen ab, die bis heute existieren und die aus unterschiedlichen Regionen stammen, aber auch an der Tatsache, dass Literatur oftmals in ein Bild-Medium übertragen erzählt wurde. Bilder sind als Kurzformen von Geschichten oder als Begleitmedium zu einer Handschrift oder einer gedruckten Version des Textes zu nennen. Vom ‚Schneekind‘ gibt es keine illustrierte Textfassung des Mittelalters. Aber das Thema ist in ähnlicher Form sehr viel später, nämlich 1904, von dem Berliner Maler Heinrich Zille umgesetzt worden (Abb. 1). Fünf Kinder verschiedenen Alters halten sich an den Händen, sind von schräg hinten gezeichnet, sie tragen teilweise Mützen, Schals oder festes Schuhwerk. Die Bildunterschrift setzt eine Kesse oder vielleicht auch naive Äußerung eines der Kinder um: „Vater wird sich freuen, wenn er aus dem Zuchthaus kommt, dass wir schon so viele sind.“<sup>18</sup> Hier ist ebenfalls eine Vermehrung der Nachkommen zu beobachten, bei der der Ehemann wohl nicht anwesend war. Das Motiv des Ehebruchs bei Abwesenheit des einen Ehepartners ist Anlass für eine Auseinandersetzung in der Kunst und Literatur, auch lange nach der mittelalterlichen Erzählung vom ‚Schneekind‘.

## Text- und Bildebene

Kehren wir zur mittelalterlichen Literatur zurück, deren Inhalte und Themen mehrfach in eine zweite Ebene neben dem Text übertragen werden, nämlich in eine Bildebene. Literatur des Mittelalters wird in den sie überliefernden Textzeugen (Handschriften und Drucken) mehrfach von Illustrationen begleitet, Text und Bild gehen hierbei eine synoptische Einheit ein, man liest den Text und man sieht einzelne Szenen im Bild. Dies soll an einem Beispiel aus der ‚Tristan‘-Literatur verdeutlicht werden (Abb. 2), und zwar aus



Abbildung 1: HEINRICH ZILLE: *Fünf Geschwister*, 1904. Bild (Postkarte); Archiv K.D. ©publicon Verlagsgesellschaft mbH, Poststr. 12, 10178 Berlin.



Abbildung 2: EILHART VON OBERG: *„Tristrant“: Tristan wird zur Erziehung einer Amme übergeben*, kolorierte Federzeichnung der Handschrift Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpg 346, f. 4r.

dem ersten deutschsprachigen ‚Tristan‘-Roman des Eilhart von Oberg, dem ‚Tristrant‘ (entstanden in den 1170er Jahren), hier in einer Handschrift, die auf um 1465 datiert wird (Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpg 346, f. 4r).<sup>19</sup> Der kleine Tristrant wird zur Erziehung einer Amme übergeben. Die Mutter Tristrants ist bei der Geburt des Jungen gestorben, der Vater, König Riwalin übergibt das Neugeborene (im Text: *daz vil libe kindelîn*, V. 122), einer Amme, die es aufzieht.<sup>20</sup> Ein Maler hat dies in eine Bildszene übertragen (f. 4r), das Baby ist hier nicht als solches dargestellt, das *kindelîn* kann hier bereits eigenständig stehen und ist sicher schon zwei bis drei Jahre alt. Das Bild setzt den Inhalt anders um als der Text.

Der gesamte Verstehtext der Handschrift von Eilharts ‚Tristrant‘ wird von 91 kolorierten Federzeichnungen begleitet. Eine zweite Szene aus diesem Roman in dieser Handschrift ziehe ich heran (Abb. 3): die sogenannte Schwalbenaar-Episode (Cpg 346, f. 27r). König Marke sitzt in seiner Kemenate und denkt nach; die Barone an seinem Hof wollen, dass er sich verheiratet, damit die Nachfolge der Herrschaft gesichert ist. Marke will jedoch nicht heiraten (V. 1379: *wen he enwolde wibes nît*), er ist glücklich in dem Zustand des Augenblicks, sein Neffe Tristrant lebt bei ihm, das ist ihm Freundschaft und Anregung genug. In dieser Situation des Nachdenkens setzt das Bild an, es passiert etwas, ein Zufall bringt Marke auf eine Idee: Zwei Schwalben fliegen nämlich durch das geöffnete Fenster in den Raum hinein und kämpfen miteinander, sie tragen (zufällig) ein langes Haar mit sich (V. 1381–1387). Marke hat daraufhin eine Idee und einen Plan: Diejenige Frau, der dieses Haar gehört, soll seine Ehefrau werden. Diese Frau muss man finden. Wie soll das gehen? Tristrant wird sich darum kümmern, er nimmt sich dieser Aufgabe an, er sagt zu Marke: *ich wil ez dorch ûwern willen tûn / und wil sie wîte sûchin* (V. 1450f.). Diese Szene des Eilhart-Textes setzt der Maler in eine Illustration um, er zeigt die Kemenate, den König, die beiden Schwalben und das lange Haar und markiert diese Szene durch die bildliche Umsetzung als eine besondere. Mit der Suche Tristrants nach einer Ehefrau für König Marke beginnt zugleich die verhängnisvolle Geschichte einer Dreiecksbeziehung zwischen Marke, Tristrant und Isalde.

Von Tristan und Isolde (oder bei Eilhart: Tristrant und Isalde) ist im gesamten Mittelalter und im gesamten europäischen Raum intensiv erzählt worden, davon zeugen die erhaltenen Texte, aber auch die vielfältigen Bildmedien: Kunstgegenstände, Kästchen, Spiegelkapseln, Kämme, Bildteppiche, Wandmalereien, immer wieder hat man sich mit dieser Tristanfigur und seiner Geschichte umgeben.<sup>21</sup> Die Liebe zu Isolde war ein großes Thema für die Literaten und Erzähler des Mittelalters, war aber auch Streitthema, schließlich beruhte die Liebe auf einem Minnetrank, auf einer Art Droge.<sup>22</sup> Tristan liebte nur, so sagten einige (z. B. Heinrich von Veldeke), weil er einen giftigen Trank zu sich genommen hatte, ein *poisûn* zwang ihn zur Liebe (MF 58,37).<sup>23</sup> Die Liebe war also unecht, sie war gewissermaßen gedopt und vergiftet, sie zählt nicht als wahre, als echte menschliche Liebe. Trotzdem oder gerade deswegen ist die Geschichte von Tristan, Isolde und Marke immer wieder und immer wieder erzählt worden.<sup>24</sup> Große Romane liegen uns zu dieser Liebe vor, Gottfried von Straßburg schafft mit seiner Version von Tristan und

Isolde (entstanden um 1210) einen Klassiker. Er entfaltet die Geschichte intensiv, die Geschichte von Liebe und Leid, vom guten Menschen, von der Kunst und der Leistung der Kunst, auf die wir so angewiesen sind. Literatur ist unser Brot, sagt der Prolog: *wir lesen ir leben, wir lesen ir tôt / und ist uns daz süeze also brôt* (V. 235f.), *„Wir hören von ihrem Leben, hören von ihrem Tod, und das ist uns köstlich so wie Brot“*.<sup>25</sup>



Abbildung 3: Die sogenannte Schwalbenaarepisode aus dem Eilhartschen *Tristrant* in der Handschrift Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpg 346, f. 27r (kolorierte Federzeichnung).

## Fazit

Was haben wir nun mit den verschiedenen Beispielen erreicht? Was lesen wir, wenn wir einen mittelalterlichen Text lesen? Wir sind nun für diese Frage sensibilisiert, denn wir haben verschiedene Bedingungen, Veränderungen, Umwandlungen, Medienwechsel beobachtet. Literatur des Mittelalters ist nicht nur als Text (in einer modernen Edition) existent, sondern vor allem als mündliche Erzählung, die wir vermuten, von der wir jedoch (Binsenwahrheit) keine Audioquellen aus dem Mittelalter besitzen. Bisweilen ist Literatur in illustrierten Texten vorhanden, überliefert ist sie in verschiedenen Textzeugen, die voneinander abweichen können. Literatur ist auch übertragen worden in Bildmedien

(illustrierte Handschrift, Teppich, Wandmalerei etc.). Hier ist sie in einer Szene oder in einem Motiv (Schwalbenaar, der junge Tristrant) verkürzt und pointiert gefasst oder auch als Serienerzählen wie in Bildteppichen oder Wandmalereien möglich. Diese angedeuteten Phänomene erweisen sehr eindrücklich die Eigenschaft der Textdynamik mittelalterlicher Literatur.

Wir haben einen Text kennengelernt, der eine Geschichte vom Schneekind bietet, die uns (heute) durchaus irritiert. Sie erzählt davon, wie der eine Ehepartner den Betrug des anderen erst aushält, dann aber adäquat darauf reagiert, eine List muss mit einer anderen List beantwortet und die Tat damit gerächt werden, so die Lehre des Textes. Zwei deutsche Fassungen in gewisser Variation existieren neben mehreren anderen Versionen vom Schneekind in lateinischer oder französischer Sprache.

Wir schauen heute gleichsam in einem *distant reading* auf die uns erhaltenen schriftlichen Zeugnisse aus dem Mittelalter und erkennen an den mehrfachen Umsetzungen von ‚Schneekind‘ und Tristanerzählung ein lebhaftes Interesse an einem Stoff, an einer Geschichte und einem Motiv. Es ist nicht nur Interesse, sondern diese verschiedenen Umsetzungen bilden ein kulturelles und literarisches Gespräch ab, wie es die Text- und Bildzeugnisse andeuten.<sup>26</sup> Man wollte die literarischen Helden um sich haben (im privaten oder auch öffentlichen oder halböffentlichen Raum), man sprach über sie, und zwar auf verschiedene Art und Weise, die sich umgesetzt in Kunstwerke bis heute erhalten haben.

Literatur des Mittelalters existiert in vielerlei Form, mündlich erzählt und weitererzählt, schriftlich fixiert und poetisch geformt. Nicht immer kennen wir die Autoren, bisweilen sehen wir bereits mittelalterliche Titel für die Texte, die zwar voneinander abweichen, aber dieselbe Geschichte meinen: *Von einem Kaufmann* oder *Von einem Schneeball* (s.o.). Manchmal fügt ein Schreiber eine moralische Wertung ein, stellt sie der Geschichte voran oder beschließt die Erzählung damit. Am Text wird gearbeitet. Die Vorstellung eines festen und unabänderlichen Autortextes ist eine Idee, die im späteren Mittelalter aufkommt, die jedoch in den Jahrhunderten vor dem 15. Jahrhundert sehr flexibel ausgelegt wurde. Der gelehrte Dominikaner Heinrich Seuse (1295/97–1366) stellt seiner Werkausgabe eine Bedingung voran, die sich an die Kopisten richtet, nämlich nichts am Wortlaut zu ändern, jedes Wort, jeder Gedanke habe eine logische Berechtigung;<sup>27</sup> wir kennen eine Praxis des Abschreibens und Tradierens, die leichtfertig und bisweilen intensiv dagegen verstößt. Texte werden den Autoren aus der Hand genommen und korrigierend bearbeitet, tradiert, kopiert, verändert. Das ist die Arbeit am Text, die wir in den Jahrhunderten des Mittelalters an der Überlieferung ablesen und daran sehen, wie lebendig und beweglich, in gewisser Weise auch unruhig die mittelalterliche Erzählkultur war. Das Thema Textdynamik ist mit der mittelalterlichen Literatur eng verbunden.

- <sup>1</sup> Das ‚Schneekind‘ wird zitiert nach den Fassungen A und B, die in folgender Anthologie synoptisch abgedruckt und ins Neuhochdeutsche übersetzt sind: Novellistik des Mittelalters. Märendichtung. Hg., übersetzt und kommentiert von Klaus Grubmüller, Frankfurt a. M. 1996 (Bibliothek des Mittelalters 23 / Bibliothek deutscher Klassiker 138), S. 82–93, ein Kommentar dazu findet sich auf S. 1055–1063. Das ‚Schneekind A‘ ist auch abgedruckt in: Deutsche Versnovellistik des 13. bis 15. Jahrhunderts (DVN). Band 1/1: Nr. 1–38. Hg. von Klaus Ridder und Hans-Joachim Ziegeler, Berlin 2020, S. 49–54 (Nr. 13), das ‚Schneekind B‘ in: Deutsche Versnovellistik des 13. bis 15. Jahrhunderts (DVN), Band 4: Nr. 125–175. Hg. von Klaus Ridder und Hans-Joachim Ziegeler, Berlin 2020, S. 291–294 (Nr. 154).
- <sup>2</sup> Der Textabdruck folgt dem Text bei Grubmüller, Novellistik; der mittelhochdeutsche Text wird im Anschluss von mir ins Neuhochdeutsche übersetzt, die Übersetzung bei Grubmüller wird an einigen Stellen angepasst und verändert.
- <sup>3</sup> Der Text der Bibel wird zitiert nach: Die Heilige Schrift. Einheitsübersetzung. Kommentierung von Eleonore Beck, Stuttgart 1980, hier S. 809.
- <sup>4</sup> Grubmüller datiert die Fassung A „vor 1280“ (Grubmüller, Novellistik, S. 1056).
- <sup>5</sup> Nikolaus Henkel: Reduktion als poetologisches Prinzip. Verdichtung von Erzählungen im lateinischen und deutschen Hochmittelalter, in: Die Kunst der *brevitas*. Kleine literarische Formen des deutschsprachigen Mittelalters. Rostocker Kolloquium 2014. In Verbindung mit Ricarda Bauschke-Hartung und Susanne Köbele hg. von Franz-Josef Holznapel und Jan Cölln (Wolfram-Studien XXIV), Berlin 2017, S. 27–55, hier S. 38.
- <sup>6</sup> Dazu vgl. Grubmüller, Novellistik, S. 1057–1059; Volker Schupp: ‚Das Schneekind‘, in: <sup>2</sup>VL 8, 1992, Sp. 774–777 und Henkel, Reduktion.
- <sup>7</sup> Lateinischer Text und Übersetzung sind zitiert nach Henkel, Reduktion, S. 40.
- <sup>8</sup> Vgl. Grubmüller, Novellistik, S. 90.
- <sup>9</sup> Vgl. Grubmüller, ebd., S. 82.
- <sup>10</sup> Siegfried bestraft Kriemhild durch Schläge, weil sie die Wormser Königin Brünhild im sogenannten Frauenstreit der 14. Aventure beleidigt hat: ‚Nibelungenlied‘, Str. 894 (Kriemhild erwähnt die Strafe später vor Hagen). Vgl. Das Nibelungenlied und die Klage. Nach der Handschrift 857 der Stiftsbibliothek St. Gallen. Mittelhochdeutscher Text, Übersetzung und Kommentar. Hg. von Joachim Heinzle, Berlin 2015 (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 51), hier S. 286f.
- <sup>11</sup> Schupp (‚Das Schneekind‘, Sp. 775) datiert B nur als „etwas später als A“, Grubmüller hingegen erwägt einen längeren zeitlichen Abstand: Fassung A „vor 1280“, Fassung B „ist deutlich jünger, genauere Anhaltspunkte fehlen (Ende 14. Jahrhundert?)“ (Grubmüller, Novellistik, Sp. 1056).
- <sup>12</sup> Schupp, ‚Das Schneekind‘, Sp. 775.
- <sup>13</sup> Die erste literarische Umsetzung liegt in einem lateinischen Schwank, dem ‚Modus Liebinc‘, vor, dazu vgl. Volker Schupp: ‚Modus Liebinc‘, in: <sup>2</sup>VL 6, 1987, Sp. 630–632.
- <sup>14</sup> Zur handschriftlichen Überlieferung des ‚Schneekinds‘ s. die Angaben im Handschriftencensus unter: <https://handschriftencensus.de/werke/2225> (abgerufen am 12. Oktober 2022).
- <sup>15</sup> Zu den Unterschieden der beiden Fassungen s. Nora Eichelmeyer und Matthias Kirchhoff: *List, lüg und snöder reichum*. Zum Wandel der Schuldbewertung im ‚Schneekind‘ A und B, in: *ZfdA* 145, 2016, S. 343–356.
- <sup>16</sup> Dazu vgl. Deutsche Versnovellistik des 13. bis 15. Jahrhunderts, Bd. 1/1, S. 49 (Textapparat) und S. 53 (Handschriften).
- <sup>17</sup> Hierzu vgl. Deutsche Versnovellistik des 13. bis 15. Jahrhunderts, Bd. 4, S. 291 (Textapparat).
- <sup>18</sup> Zitiert und abgebildet nach einer Postkarte: Heinrich Zille, Fünf Geschwister, 1904. Bild: Archiv K.D. @publicon Verlagsgesellschaft mbH, Poststr. 12, 10178 Berlin. Der Text auf dem Bild lautet im Original: „Vater wird sich frei'n, wenn er aus't Zuchthaus kommt, det wir schon so ville sind!“
- <sup>19</sup> Zur Handschrift vgl. Handschriftencensus: <https://handschriftencensus.de/4921> (abgerufen am 13. Oktober 2022). Die Handschrift steht als Digitalisat zur Verfügung unter: <https://doi.org/10.11588/diglit.154#0021> (abgerufen am 26. Februar 2023). Die Abbildungen daraus sind open access verfügbar.
- <sup>20</sup> Der ‚Tristrant‘ wird zitiert nach der Ausgabe: Eilhart von Oberge. Hg. von Franz Lichtenstein, Hildesheim/New York 1973 (Nachdruck der Ausgabe Straßburg und London 1877) (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Culturgeschichte der germanischen Völker XIX).
- <sup>21</sup> Dazu vgl. Stephanie Cain Van D'Elden: *Tristan and Isolde*. Medieval Illustrations of the Verse Romances, Turnhout 2016.
- <sup>22</sup> Explizit als „Droge“ benennt Jan-Dirk Müller den Trank (Die Destruktion des Heros oder wie erzählt Eilhart von passionierter Liebe?, in: *Il romanzo di Tristano nella letteratura del Medioevo*. Der Tristan in der Literatur des Mittelalters, a cura di Paola Schulze-Belli / Michael Dallapiazza, Triest 1990, S. 19–37, hier S. 24f.).
- <sup>23</sup> Heinrich von Veldeke: *Tristran muose sunder sînen danc / staete sîn der kûneginne, / wan in daz poisûn dar zuo twanc / mêre danne diu kraft der minne* (Des Minnesangs Frühling, bearbeitet von Hugo Moser und Helmut Tervooren, I Texte, 38., erneut revidierte Auflage. Mit einem Anhang: Das Budapester und Kremsmünsterer Fragment, Stuttgart 1988, S. 108).
- <sup>24</sup> Vgl. Monika Schausten: *Erzählwelten der Tristangeschichte im hohen Mittelalter*. Untersuchungen zu den deutschsprachigen Tristanfassungen des 12. und 13. Jahrhunderts, München 1999 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 24).
- <sup>25</sup> Gottfried von Strassburg, *Tristan und Isolde*. Hg. von Walter Haug † und Manfred Günther Scholz. Mit dem Text des Thomas, hg., übersetzt und kommentiert von Walter Haug †, 2 Bde., Berlin 2012, S. 22f. Im Prolog lautet die Stelle weiter: *Ir leben, ir tût sint unser brôt. / sus lebet ir leben, sus lebet ir tût. / sus lebent si noch und sint doch tût. / und ist ir tût der lebenden brôt* (V. 37–240, Bd. 1, S. 22–24). Das Leben von Tristan und Isolde wird als unser Brot benannt, ihr beider Tod ist das Brot für die Lebenden.
- <sup>26</sup> Dazu vgl. die beiden Aufsatzbände: *Literatur und Wandmalerei I. Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihre Träger im Mittelalter*. Hg. von Eckart Conrad Lutz u.a. Tübingen 2002; *Literatur und Wandmalerei II. Konventionalität und Konversation*. Hg. von Eckart Conrad Lutz u.a. Tübingen 2005.
- <sup>27</sup> Dazu vgl. Sabine Griese: *Heinrich Seuse in Ulm*, Marbach 2017 (Spuren 113), S. 6f.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

*Bibel. Die Heilige Schrift.* Einheitsübersetzung. Kommentierung von Eleonore Beck, Stuttgart 1980.

EILHART VON OBERGE. FRANZ LICHTENSTEIN (Hg.), Hildesheim/New York 1973 (Nachdruck der Ausgabe Straßburg und London 1877) (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Culturgeschichte der germanischen Völker XIX).

GOTTFRIED VON STRASSBURG, *Tristan und Isolde*: Walter Haug † /Manfred Günther Scholz (Hgg.). Mit dem Text des Thomas, hg., übersetzt und kommentiert von Walter Haug †, 2 Bde., Berlin 2012.

*Des Minnesangs Frühling*, bearbeitet von Hugo Moser und Helmut Tervooren, I Texte, 38., erneut revidierte Auflage. Mit einem Anhang: Das Budapester und Kremsmünsterer Fragment, Stuttgart 1988.

*Das Nibelungenlied und die Klage.* Nach der Handschrift 857 der Stiftsbibliothek St. Gallen. Mittelhochdeutscher Text, Übersetzung und Kommentar. Joachim Heinzle (Hg.), Berlin 2015 (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 51).

*Das Schneekind A und B*, in: *Novellistik des Mittelalters. Märendichtung*. Hg., übersetzt und kommentiert von Klaus Grubmüller, Frankfurt a. M. 1996 (Bibliothek des Mittelalters 23 / Bibliothek deutscher Klassiker 138), S. 82–93.

*„Schneekind A“*, in: *Deutsche Versnovellistik des 13. bis 15. Jahrhunderts (DVN)*. Band 1/1: Nr. 1–38. Klaus Ridder / Hans-Joachim Ziegeler (Hgg.), Berlin 2020, S. 49–54 (Nr. 13).

*„Schneekind B“*, in: *Deutsche Versnovellistik des 13. bis 15. Jahrhunderts (DVN)*, Band 4: Nr. 125–175. Klaus Ridder / Hans-Joachim Ziegeler (Hgg.), Berlin 2020, S. 291–294 (Nr. 154).

### Sekundärliteratur

CAIN VAN D’ELDEN, STEPHANIE: *Tristan and Isolde. Medieval Illustrations of the Verse Romances*, Turnhout 2016.

EICHELMAYER, NORA UND KIRCHHOFF, MATTHIAS: *List, lüg und snöder reichertum. Zum Wandel der Schuldbewertung im „Schneekind“ A und B*, in: *ZfdA* 145, 2016, S. 343–356.

GRIESE, SABINE: *Heinrich Seuse in Ulm*, Marbach 2017 (Spuren 113).

HENKEL, NIKOLAUS: *Reduktion als poetologisches Prinzip. Verdichtung von Erzählungen im lateinischen und deutschen Hochmittelalter*, in: *Die Kunst der brevitās. Kleine literarische Formen des deutschsprachigen Mittelalters*. Rostocker Kolloquium 2014. In Verbindung mit Ricarda Bauschke-Hartung und Susanne Köbele. Franz-Josef Holznagel / Jan Cölln (Hgg.), (Wolfram-Studien XXIV), Berlin 2017, S. 27–55.

*Literatur und Wandmalerei I. Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihre Träger im Mittelalter*. Eckart Conrad Lutz u.a. (Hgg.), Tübingen 2002.

*Literatur und Wandmalerei II. Konventionalität und Konversation*. Eckart Conrad u.a. (Hgg.), Tübingen 2005.

MÜLLER, JAN-DIRK: *Die Destruktion des Heros oder wie erzählt Eilhart von passionierter Liebe?*, in: *Il romanzo di Tristano nella letteratura del Medioevo. Der Tristan in der Literatur des Mittelalters*, a cura di Paola Schulze-Belli / Michael Dallapiazza, Triest 1990, S. 19–37.

SCHAUSTEN, MONIKA: *Erzählwelten der Tristangeschichte im hohen Mittelalter. Untersuchungen zu den deutschsprachigen Tristanfassungen des 12. und 13. Jahrhunderts*, München 1999 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 24).

SCHUPP, VOLKER: *„Modus Liebinc“*, in: *<sup>2</sup>VL* 6, 1987, Sp. 630–632.

SCHUPP, VOLKER: *„Das Schneekind“*, in: *<sup>2</sup>VL* 8, 1992, Sp. 774–777.

# Minnesang im Spannungsfeld der Kulturen. Das dynamische Bild der Entstehung einer Gattung

Michael Rupp

Unter ‚Minnesang‘ versteht man mittelhochdeutsche Liebeslyrik, wie es sich bereits im ersten Bestandteil des Begriffs andeutet:<sup>1</sup> Das mittelhochdeutsche Wort *minne* ist in der Neuzeit nicht mehr gebräuchlich und verrät bereits so den Bezug zu der Zeit um 1200, darüber hinaus birgt es semantisch ein anderes Verständnis von Liebe, als wir es in moderner Lyrik vorfinden. Der zweite Bestandteil ist ebenso wichtig und bezeichnet etwas, was in aller Regel weniger präsent ist: ‚Sang‘ meint gesungene Lieder über Liebe. Das ist so wichtig zu betonen, da die Melodien in den allermeisten Fällen verloren gegangen und heute nur noch die Texte zugänglich sind, so dass man den Eindruck gewinnen könnte, es handle sich um Leselyrik. In manchen Fällen ist bekannt, dass ein Lied auf dieselbe Melodie gesungen wurde wie ein altfranzösisches oder provenzalisches, die noch bekannt ist. Aber alles in allem sind es wenige Einzelfälle.

Die Texte haben wir dank einer Reihe von Handschriften zur Verfügung, die uns ein paar Dinge über Minnesang verraten. Die wichtigsten drei, zugleich die ältesten, sind um 1300 herum im südwestdeutschen Sprachraum entstanden und auch heute dort aufbewahrt. Sie enthalten Lieder von den Anfängen des Minnesangs um 1150 bis zur Entstehungszeit der Handschriften selbst, überliefern damit eine Tradition, deren Anfänge bereits damals in der historischen Vergangenheit lagen und deren prominente Vertreter wie Heinrich von Morungen, Friedrich von Hausen oder Walther von der Vogelweide – um nur drei Namen zu nennen – schon lange nicht mehr leben. Die erste dieser drei ist die nach ihrem Aufbewahrungsort so genannte ‚Kleine Heidelberger Liederhandschrift‘, die in der Forschung mit der Sigle A bezeichnet wird. Sie stammt aus dem letzten Viertel des 13. Jahrhunderts und wird in der Universitätsbibliothek Heidelberg unter der Signatur Cpg 357 aufbewahrt.<sup>2</sup> Die zweite mit der Sigle B ist zwischen 1300 und 1320 entstanden und heute in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart unter der Signatur HB XIII zu finden.<sup>3</sup> Ursprünglich war sie in der Bibliothek des Klosters Weingarten, weshalb sie auch Weingartener Liederhandschrift genannt wird. Die dritte, die bekannteste von allen, trägt die Sigle C und wird, da sie auch in Heidelberg aufbewahrt wird (mit der Signatur Cpg 848) und wesentlich umfangreicher als A ist, ‚Große Heidelberger Liederhandschrift‘ oder, nach dem mutmaßlichen Mäzen und Financier, auch Manessische Liederhandschrift genannt.<sup>4</sup>

Alle drei Handschriften sind so genannte Sammelhandschriften; sie wurden also angelegt, um eine (insbesondere im Falle von C möglichst vollständige) Sammlung mittelhochdeutscher Liebeslyrik zu haben. Sie macht den Kern aller drei aus, auch wenn sich z. B. auch Spruchdichtung darin findet. Alle drei sind nach Autoren gegliedert, indem jede Abteilung mit einem stilisierten Portrait beginnt, das den jeweiligen Sänger mit Attributen darstellt, die sich aus seinen Liedern ergeben. Dazu kommt stets ein Wappen, das auch erfunden sein kann, wo es nicht mehr bekannt war, oder wenn die Familie des Sängers nicht adlig war und keines hatte (wie etwa im Fall Walthers von der Vogelweide). Hinter dem Bild des Sängers folgen dann dessen Lieder; freigelassene Blätter nach dem letzten und vor dem Portrait des folgenden zeigen an, dass man noch damit rechnete, weitere Lieder zu finden und diese dann einzutragen. In C sind einige solche Fälle sichtbar.

Die Textgattung Minnesang, die in diesen und weiteren Handschriften überliefert wird, verdankt die erste große Entwicklung vor allem einer Dynamik aus der Begegnung mit dem altfranzösischen und dem altprovenzalischen Minnesang und der Aufnahme und Verarbeitung neuer Motive und Formen daraus. Um diese Dynamik soll es hier gehen. Dazu möchte ich die Gattungsgeschichte über die klassischen drei ersten Phasen zwischen 1150 und 1200 nachzeichnen und dabei deutlich machen, wie die Entwicklung über diese drei Phasen hin verlief.<sup>5</sup>

## Donauländischer Minnesang

Fast alles, was wir über diese Entwicklung wissen, müssen wir aus der Überlieferung der Handschriften heraus rekonstruieren. Es beginnt mit dem so genannten donauländischen Minnesang, dem man die ältesten, ab 1150 entstehenden Lieder zurechnet. Die Sänger, die hier mit Namen genannt werden, kann man an Höfen lokalisieren, welche an der Donau liegen, deshalb wird diese erste Phase so genannt. Beispiele sind die Burggrafen von Regensburg und von Rietenburg, oder möglicherweise Dietmar von Aist, benannt nach dem Fluss Aist, der bei Linz in die Donau mündet. Auch der Kürenberger könnte an der Donau lokalisiert werden.<sup>6</sup> Generell muss hier festgehalten werden, dass oft die Zuschreibungen der Lieder in den Handschriften variieren und die die Autorschaft eines Sängers für einzelne Lieder aus dem unter seinem Namen überlieferten Corpus in der Forschung oft in Frage gestellt wurde.

Diese Lieder sind Zeugnisse der sich im deutschen Sprachraum derzeit etablierenden Höfischen Kultur, die ihren Ursprung in Frankreich hat, wo Minnesang als Form der Repräsentation dieser Kultur bereits bekannt war. Auf welche Traditionen der Lieddichtung die deutschen Sänger an der Donau sich stützten, ist schwer zu sagen; man findet Anklänge von mündlich überlieferten Volksliedern wie auch von der gebildeten lateinischen Lyrik, die in deutschen Klöstern schon immer überliefert und gepflegt wurde. Vieles lässt sich einfach nicht mehr erschließen. Was die frühen Zeugnisse verbindet, ist vor allem die metrische Form der Langzeilenstrophe und der fehlende Einfluss von Konzepten und Motiven aus dem romanischen Minnesang, insbesondere des so genannten Frauendienstes, auf den ich noch kommen werde.<sup>7</sup> Das erste Beispiel dieser frühen Phase sollen Strophen sein, die unter dem Namen des bereits genannten Kürenbergers überliefert sind.

## Der ‚Kürenberger‘

In der Handschrift C finden sich nach seinem Portrait zunächst zwei Strophen metrisch gleicher Bauform, gefolgt von 13 Strophen, die diese Bauform leicht variieren:<sup>8</sup> Hier werden vier Zeilen durch Paarreim zu einer Strophe verbunden. Sie bestehen aus zwei Teilen, einem An- und einem Abvers. Ersterer hat in der Regel vier und letzterer drei

Hebungen; sie sind durch eine Zäsur in der Mitte getrennt. Diese so genannten Langzeilenstrophen sind die charakteristische Form der Lieder dieser frühesten Phase. Ihre Form entspricht jener, mit denen das Nibelungenlied erzählt wird, das wohl in Passau und damit im selben geographischen Raum entstanden ist.

Inhaltlich bilden diese Strophen allerdings keinen durchgehenden (Erzähl-)Zusammenhang wie das ‚Nibelungenlied‘. Mal beziehen sich zwei deutlich aufeinander; die meisten stehen allerdings einzeln für sich und lassen sich allenfalls thematisch mit der folgenden verbinden. Der Redaktor der Handschrift hat offenbar alle Strophen zusammengestellt, die unter dem Namen des Kürenbergers bekannt waren und sie in eine gewisse Ordnung gebracht. Ein erstes Beispiel soll die vierte in C enthaltene sein:<sup>9</sup>

*›Swenne ich stân aleine in mînem hemedē,  
unde ich gedenke an dich, ritter edele,  
sô erblüet sich mîn varwe, als der rôse an dem dorne tuot,  
unde gewinnet daz herze vil manegen trûrigen muot.‹*

‚Immer, wenn ich in meinem Hemd alleine stehe,  
und ich, edler Ritter an dich denke,  
dann erblüht meine Farbe, wie die der dornigen Rose  
und mein Herz füllt sich mit großer Trauer.‘

Sie erzählt von der Sehnsucht nach einem edlen Ritter, der Sehnsucht – so lässt sich schließen – einer Dame, die hier mit dem Sänger-Ich identisch ist. In direkter Ansprache erzählt sie diesem Ritter von der Erinnerung an ihn und kleidet dies in Bilder, die vergangene erotische Erfüllung andeuten: sie ist alleine, sie erwähnt ihr Hemd und dass sie beim Gedanken an ihn rot wird, eher aus Erregung denn vor Scham. Der Vergleich mit der *rôse an dem dorne* greift ein Bild aus der Marienlyrik auf. Das mag erstaunlich wirken, war aber im Mittelalter nicht selten. Offenbar konnte man mit solchen Anspielungen einer Schönheitsbeschreibung noch mehr Intensität verliehen.

Der letzte Vers kontrastiert dies dann mit der großen Trauer, die ihr Herz im Moment erleidet, offenbar, weil das Paar nun voneinander getrennt ist. Was die beiden trennt, bleibt offen; in den Versen geht es lediglich um die Schilderung der schmerzlich-sehnsuchtsvollen Erinnerung, die nicht narrativ begründet werden muss.

Die folgende Strophe bleibt bei einem ähnlichen Thema; möglicherweise wurde sie deshalb im Anschluss aufgeschrieben. Sie lautet:

*ez hât mir an dem herzen vil dicke wê getân  
daz mich des geluste des ich niht mohte hân  
noch niemer mac gewinnen. Daz ist schedelîch.  
jône mein ich gold noch silber: ez ist den liuten gelîch.*



‚Es hat mir im Herzen sehr oft weh getan,  
dass ich mich nach dem sehnte, was ich nicht haben konnte  
noch jemals erlangen kann. Das ist nicht gut.  
Doch meine ich weder Gold noch Silber: Das ist den Menschen ähnlich.‘

Auch hier handeln die ersten drei Zeilen vom Schmerz einer unerfüllten Sehnsucht, die offenbar auch nicht zu erfüllen war. Wir erfahren weder genau, was oder wer ersehnt wurde, noch, ob der Sänger hier in der Rolle einer Dame singt oder eines Ritters, ob das Sänger-Ich also männlich oder weiblich zu denken ist.<sup>10</sup> Erst die letzte Zeile verdeutlicht mit dem Hinweis, das Sehnen richte sich nicht auf Edelmetall, dass es um Immaterielles geht, nämlich, wie der Kontext nahelegt, um Liebe. Die Sehnsucht nach materiellen Werten sei dem gemeinen Volk, den *liuten* gleich und damit etwas Minderwertiges, von dem das Sänger-Ich sich abheben möchte.

An diesen beiden Strophen zeigt sich bereits mehreres: Die Liebe wird häufig aus dem Zustand der Sehnsucht nach einem nicht oder nicht mehr zu erreichenden Menschen heraus beschrieben. Häufig klingen dabei Reflexionen an, welche diese Liebe als besonderen Affekt und somit als Zeichen eines besonderen Charakters exponieren. Für diese frühe Phase des Minnesangs speziell typisch ist der sehr lose Zusammenhang der Strophen, wie auch der Befund der zweiten hier vorgeführten Strophe, dass das Sänger-Ich nicht eindeutig einer männlichen oder weiblichen Stimme zugeordnet werden kann. Zugleich wird hier oft wesentlich eindeutiger vom vergangenen Liebesglück erzählt; oftmals werden Neider und Intriganten gescholten, die offenbar für die Trennung verantwortlich sind. Im *Œuvre* des Kürenbergers bleibt es bei solch punktuellen Andeutungen.

Ein Autor, der bereits am Übergang zwischen der frühesten und der nächsten Phase des Minnesangs steht, ist Dietmar von Aist.<sup>11</sup> Unter seinem Namen ist auch eine Reihe von Langzeilenstrophen überliefert; in den Handschriften B und C finden sich fünf in der gleichen Reihenfolge, die auf ähnliche Weise wie die des Kürenbergers in eher losem Zusammenhang miteinander stehen.<sup>12</sup> Die letzten beiden dagegen beziehen sich deutlich aufeinander und sollen uns als nächstes beschäftigen; die erste beginnt mit einem Bild aus der Natur:

*Ūf der linden obene, dā sanc ein kleinez vogellîn.  
vor dem walde wart ez lût. dô huop sich aber daz herze mîn  
an eine stat, dâ ez ê dâ was. ich sach dâ rôsebluomen stân,  
die manent mich der gedanke vil, die ich hin zeiner frouwen hân*

‚Oben auf der Linde sang ein kleines Vögelchen.  
Am Waldrand erklang seine Stimme. Da erhob sich mein Herz hin  
an einen Ort, an dem es vorher schon gewesen war. Ich sah dort Rosen blühen,  
die erinnern mich an viele Gedanken an eine Dame, die ich in mir habe.‘

Das Sänger-Ich erzählt von einer Situation am Waldrand, in der die Stimme eines Vogels von einer Linde herab zu hören war; dies nimmt sein *herze* gefangen, also den Sitz der Gefühle, und führt es an eine Stelle, an die es (das Herz) sich erinnert. Über die dort zu sehenden Rosen gelangt die Erinnerung schließlich zu einer Dame, an die das Herz viele Gedanken bewahrt. Dass es die geliebte Dame ist, bleibt auf diese Weise nur angedeutet.

Der Beginn ruft das Motiv einer aufblühenden Natur im Frühjahr auf, die den vom Sänger-Ich erinnerten *locus amoenus* und damit den Ort der Liebe vorwegnimmt. Ein solches Motiv zu Beginn ist im Minnesang als Natureingang bekannt; die erste Strophe dieser Reihe von Dietmars Langzeilenstrophen wird im Übrigen davon ganz eingenommen.<sup>13</sup>

Das Sänger-Ich zeigt sich anhand des vierten Verses (*hin zeiner vrouwen*) als eindeutig männlich markiert. Gleich der erste Vers der folgenden Strophe aber zeigt einen Wechsel der Sprechinstanz an und präsentiert die Strophe somit als so genannte Frauenstrophe.<sup>14</sup>

*›Ez dunket mich wol tûsent jâr, daz ich an liebes arme lac.  
sunder âne mîne schulde fremdet er mich manigen tac.  
sît ich bluomen niht ensach noch hôrte kleiner vogel sanc,  
sît was al mîn fröide kurz unde ouch der jâmer al zelanc.‹*

‚Es scheint mir wie tausend Jahre, dass ich im Arm meines Liebsten lag.  
Ohne meine Schuld bleibt er seit vielen Tagen fern von mir.  
Seit ich keine Blumen sah noch den Gesang der Vögel hörte,  
Seitdem hatte ich wenig Freude und allzu viel Kummer.‘

Auch die Dame berichtet aus der Erinnerung über die Liebe, die ihr fast tausend Jahre lang vergangen scheint. Der erste Vers allerdings (*das ich an liebes arme lac*) fasst die Erinnerung sehr konkret. Als Zusatzinformation aus dieser Strophe erfährt man, dass der Ritter die Dame zu ihrem Kummer und aus unerklärlichen Gründen seit einiger Zeit meidet. Die Verbindung der Erinnerung beider an das Zusammensein mit dem Gesang der Vögel und der Blumen macht wieder deutlich, dass beide Strophen über dieselbe Liebe handeln.

Beide Sprechende (man müsste eigentlich sagen: Singende) erzählen wechselweise jeweils dem Publikum vom anderen; sie reden übereinander und nicht, wie in einem Dialog, zueinander. Eine solche Abfolge nennt man im Kontext des Minnesangs ‚Wechsel‘. Wie die zitierten Strophen des Kürenbergers konzentriert sich auch dieser Wechsel Dietmars auf die Innensicht von Liebenden, deren Liebe gestört oder getrennt ist; angesichts dessen tritt die Nennung genauerer Gründe oder Begleitumstände zurück.<sup>15</sup>

## Die zweite Phase: der rheinische Minnesang

Einige Zeit später als der donauländische – grob gesagt zwischen 1170 und 1190 – entsteht der so genannte Rheinische Minnesang, und zwar an den Kaiserpfalzen entlang des Rheins im flandrisch-deutschen Grenzgebiet. Dort herrschte ein reger Austausch von Handelswaren und Kultur. Insbesondere der kulturelle Austausch erhielt wichtige Impulse durch die Gesellschaften am Hof des Kaisers Barbarossa, der seit 1156 mit Beatrix von Burgund, der Tochter des Herzogs Rainald III. von Burgund verheiratet war. Hier trafen deutsche Minnesänger, provenzalische Trobadors und französische Trouvères aufeinander. Die so entstehenden mittelhochdeutschen Lieder beeinflussten zumindest in der Rezeption die bereits vorhandenen des donauländischen Minnesangs und verdrängten offenbar dessen Formen.

Der Kulturtransfer zeigt sich auf deutschsprachiger Seite in der Übernahme von Formen und Motiven der französischen oder provenzalischen Tradition, häufig auch in der mittelhochdeutschen Nach- oder Neudichtung romanischer Lieder. Oftmals wurden dabei die Melodien übernommen, was man an den identischen metrischen Formen von Vorlage und Nachdichtung ablesen kann. Die Strophen dieser Lieder weisen eine gemeinsame Form auf, nämlich die der ursprünglich in der romanischen Lyrik beheimateten Stollen- oder Kanzenstrophe, die ein bekanntes melodisches Schema abbildet: der erste Abschnitt einer Melodie wird einmal mit einem anderen Text wiederholt (im Schema wird dies mit zwei identischen Abschnitten A und A' abgebildet), bevor ein zweiter, melodisch neuer Abschnitt die Strophe beendet (Abschnitt B). Dieses Schema AA'B besteht dann aus zwei Teilen, den beiden Stollen A und A', die zusammen den Aufgesang bilden, und dem Abgesang B. Mit dieser Strophenform verbindet sich ein neues Konzept von Minne, das ebenfalls aus der romanischen Lyrik übernommen wurde. Die metrische Füllung dieser Form bildet letztlich die Melodie ab, die nun für jedes Lied individuell ist, so dass man an der metrischen Form einer Strophe auch ohne Kenntnis der Melodie die Zusammengehörigkeit mehrerer Strophen zu einem Lied erkennen kann.

Friedrich von Hausen, ein Sänger im Gefolge des Kaisers, der 1190 auf demselben Kreuzzug zu Tode kam wie Barbarossa selbst, gilt als Hauptvertreter dieser neuen Phase des Minnesangs, die nach ihm in früherer Forschung auch Hausen-Schule genannt wurde.<sup>16</sup> Ein kurzes Lied mit zwei Strophen von ihm soll den rheinischen Minnesang vorstellen.<sup>17</sup> Die erste lautet wie folgt:

I.  
*Wâfenâ! wie hât mich minne gelâzen,  
 diu mich betwanc, daz ich lie mîn gemüete  
 an solchen wân, der mich wol mac verwâzen,  
 ez ensî, daz ich genieze ir güete,  
 5 von der ich bin alsô dicke âne sin.  
 mich dûhte ein gewin, unde wolte diu guote  
 wizzen die nôt, diu wont in mînem muote.*

,Hilfe, wie hat die Liebe mich im Stich gelassen,  
 Die mich überwältigt hat, so dass ich mein Herz  
 solcher Hoffnung überließ, die mich wohl verderben kann;  
 es sei denn, ihre gute Art hilft mir,  
 von der ich vollkommen verzaubert bin.  
 Es schiene mir ein Gewinn zu sein, wenn die Gute  
 um die Qual wüsste, die in meinem Herzen wohnt.'

Zunächst zum Formalen: Die ersten vier Verse bilden den Aufgesang, der durch Kreuzreim zusammengehalten wird; jeweils zwei Verse bilden dabei einen Stollen. Die letzten drei bilden den Abgesang; würde man den ersten Vers nach dem Binnenreim umbrechen (dann ergäbe sich der Reim *ich bin... âne sin*), könnte man von vier Versen mit Paarreimen im Abgesang sprechen; dies gilt analog für beide Strophen. Anhand der – leider verlorenen – Melodie könnte man näher überlegen, ob die Reimsilben auch musikalisch akzentuiert wurden. Auf jeden Fall scheint man im Abgesang in der Versmitte eine Zäsur ansetzen zu können, denn die Silben davor passen stets zu einem Reimschema. Ist es in Strophe I, Vers 6<sup>18</sup> die Reimsilbe *gewin*, die den Binnenreim von 1,5 aufgreift, ergibt sich an der entsprechenden Stelle in der zweiten Strophe ein Reim der Silben vor der Zäsur von II,6 und II,7 (*triuwen – bliuwen*). Der Binnenreim in II,5 (*wân – hân*) ist davon unabhängig.

Inhaltlich klagt ein Sänger-Ich darüber, dass die Minne ihn verraten habe. Im Aufgesang, eingeleitet mit dem militärischen Alarmruf *wâfenâ*, wird es beschrieben: Die Minne hat ihn dazu gebracht, dass er sich ganz und gar auf eine Hoffnung gestützt hat, Hoffnung auf Liebe, die für ihn geradezu bedrohlich werden und ihn zugrunde richten könnte. Rettung kann einzig und allein von der Dame kommen, wie man im Abgesang erfährt, indem sie ihn nämlich ihre *güete* erfahren lässt. Das Wort *güete* steht dabei für die Tugenden, das Gutsein der Dame oder ihre gute Art. Daher hält das Sänger-Ich es für richtig, wenn diese von seiner Herzensnot erfährt.

Die Situation ist wesentlich prekärer als jene in den bereits oben besprochenen Strophen: Die Minne hat den Sänger nicht nur affiziert, sie hat ihn überwältigt; der Schmerz über die fehlende Erfüllung der Hoffnung ist so tiefgehend, dass die Existenz des Sängers von der Gnade der Dame abhängig zu sein scheint. Im Gegensatz zu den beiden angesprochenen Beispielen aus dem donauländischen Minnesang ist hier gar keine Rede von irgendeinem Liebesglück in der Vergangenheit; die letzten beiden Verse unterrichten das Publikum vielmehr darüber, dass die Dame vom *wân*, der Hoffnung des Sängers, noch gar nichts weiß.

Die zweite Strophe führt das fort:

II.  
*Wâfenâ! waz habe ich getân sô ze unêren,  
 daz mir diu guote ir gruozes niht engunde?  
 sus kan si mir wol daz herze verkêren.*

*daz ich in der werlte bezzer wîp iender funde,  
5 seht, dest mîn wân. dâ für sô wil ich'z hân  
unde wil dienen mit triuwen der guoten,  
diu mich dâ bliuwet vil sêre âne ruoten.*

„Hilfe, was habe ich so Unrechtes getan,  
dass mir die Gute ihren Gruß nicht gegönnt hat?  
So kann sie mir wohl das Herz brechen.  
Dass ich nirgendwo auf der Welt eine bessere Frau fände,  
seht, das ist mein fester Glaube. Daran will ich festhalten  
und will der Guten in Treue dienen,  
die mich ohne Ruten so heftig schlägt.“

Mit den ersten beiden Versen beklagt der Sänger, dass die Dame ihm noch nie ein Zeichen geben wollte, dass sie ihn überhaupt freundlich wahrnimmt, so ist der *gruoz* (II,2) zu erklären. Wieder wird im folgenden Vers die drohende Gefahr des gebrochenen Herzens durch diese Nichtachtung erwähnt, bevor der letzte Vers des Aufgesangs (II,4) zu einer anderen Lösung überleitet, die dann im Abgesang entwickelt wird: Das Sänger-Ich will an seiner festen Vorstellung (*wân*, II,5) festhalten, er finde auf der ganzen Welt keine bessere Dame. Und so will er seinen Dienst an ihr fortsetzen, auch wenn sie ihn *bliuwet âne ruoten* (II,6), also ihn (bzw. seine Seele) quält, indem sie ihn nicht erhört.

In dem Begriff *dienst* wird das oben angesprochene neue Konzept von Minne sichtbar, das der rheinische Minnesang zusammen mit der Form der Kanzonenstrophe in die deutsche Liebeslyrik hineinbringt: der so genannte Frauendienst bildet das System lehensrechtlicher Herrschaft des Adels auf das Verhältnis zwischen Sänger-Ich und verehrter Dame ab: Letztere wird zur Herrin, zur *vrouwe*, stilisiert, der Sänger dagegen zu ihrem Vasallen, einem *man* oder *dienstman*, der sich in die Abhängigkeit von ihrer Gnade überantwortet und zum Dienst an ihr verpflichtet. Dies wird begründet im Gutsein, in der *güete* der Dame, mit der sie ihren Teil des Verhältnisses erfüllt. Dazu gehört auch ein gewisser *lon* des Dienstes, für den am häufigsten der *gruoz*, also ein mit Gestik und/oder Mimik erwiesener Gunstbeweis, genannt wird. In Verkehrung der gesellschaftlichen Realitäten wird also die Geliebte zur Herrin und zur idealen Dame überhöht, die höfische Tugenden und außerordentliche Schönheit auszeichnen, wohingegen der Sänger lediglich mit seinem Dienst durch Gesang um sie werben kann. In den Liedern wird dann die unsichere Situation der Werbung thematisiert, in der noch nicht absehbar ist, ob der Dienst jemals Erfolg haben wird. Dies gibt dem Sänger die Gelegenheit, seinerseits ritterliche Tugenden zu zeigen wie Beständigkeit (*staete*) und unverbrüchliches Beharren im Dienst (*triuwe*).

Im Minnesang dieser neuen Form geht es also um den Preis weiblicher Schönheit und höfischer Tugenden als Dienst an ihr, aber auch um den Schmerz durch vermeintliche Zurückweisung und um nicht gelingende oder unmögliche Kommunikation. Dabei tritt die Welt des Hofes deutlicher zutage als im donauländischen Minnesang; zugleich

werden die Lieder in Form und Darstellung der Innensicht der Liebenden spürbar artistischer.

## Der Hohe Minnesang

Kann man in der eben behandelten Phase noch eine große Nähe der Lieder zu romanischen Vorlagen – altfranzösischen oder altprovenzalischen – beobachten, tritt doch bald, etwa ab 1190, eine weitere Entwicklung ein. Die deutschsprachigen Minnesänger lösen sich mehr und mehr von den Vorlagen und entwickeln auf der Grundlage der Motive und Formen des rheinischen Minnesangs eine eigenständige Tradition. Hier rückt die Überhöhung der besungenen Dame in ihrer Schönheit und ihren Tugenden noch mehr in den Vordergrund; die unüberbrückbare Distanz, die Unmöglichkeit, mit ihr überhaupt zu kommunizieren, wird zum reizvollen Gegenstand der lyrischen Darstellung. Die Sänger, die hierfür am häufigsten genannt werden, sind Heinrich von Morungen, Reinmar der Alte oder Walther von der Vogelweide. Ist Reinmar dafür bekannt, den Kummer über die Vergeblichkeit der Werbung künstlerisch von allen Seiten zu durchdringen und so seine Lieder zur Beschreibung und Reflektion des *trûrens* zu machen (Ingrid Kasten hat aus seinen Liedern eine „Poetologie des *trûrens*“ herausgearbeitet),<sup>19</sup> so überhöht Morungen seine Dame bis in eine Unerreichbarkeit hinein, in der sie nur noch mit Bildern für Übernatürliches, Transzendentes oder auch Überirdisches beschrieben werden kann. Sein Lied *wê, wie lange sol ich ringen*, das lediglich in der Handschrift C überliefert ist, soll hier als Beispiel für Hohen Minnesang dienen.<sup>20</sup> Die erste von drei Strophen lautet wie folgt:<sup>21</sup>

I  
*Wê, wie lange sol ich ringen  
umbe ein wîp, der ich noch nie wort zuo sprach?  
wie sol mir an ir gelingen?  
seht, des wundert mich, wan es ê niht geschach,  
5 daz ein man alsô tobt, als ich tuon zaller zît,  
daz ich sî sô herzeclîche minne,  
und es ê nie gewuoc und ir dient iemer sît.*

„Ach, wie lange soll ich mich noch bemühen  
um eine Frau, zu der ich noch nie ein Wort gesprochen habe?  
Wie soll ich bei ihr Erfolg haben?  
Seht, das wundert mich, denn es geschah bisher noch nie,  
das ein Mann so von Sinnen ist, wie ich es immerzu bin,  
dass ich sie so von Herzen liebe,  
und ich es bisher noch nie gesagt habe und ihr doch immer gedient habe.“

Das Sänger-Ich beklagt vor dem Publikum und allem Anschein nach in Abwesenheit der Geliebten die Situation, in die es geraten ist: Es hat sich in eine Dame verliebt, zu der es noch nie gesprochen hat. Seinen inneren Zustand beschreibt es als *toben*, von Sinnen sein, und die Spannung zwischen seiner Sehnsucht und der ausbleibenden Kommunikation oder mehr noch, der Erwidern der Liebe scheint sich eher zu steigern als zu beruhigen. Darauf deutet auch der letzte Vers hin: Nie hat die Dame ein Wort des Sängers gehört, aber er hat ihr stets gedient, das heißt: er hat durchaus für sie gesungen. Diese Diskrepanz reflektiert die Tatsache, dass die Minnedame in den Liedern vom Publikum zunächst als eine fiktionale Figur verstanden wird, über die der Sänger dem Publikum berichtet. Offenbar hat er seine Lieder an eine reale Dame gerichtet, die dies nicht wahrnimmt. So wird angedeutet, dass auch die aktuelle Aufführungssituation einen solchen Hintergrund haben könnte. In der letzten Strophe wird das noch wichtig. Es dient dies aber auch zur Darstellung der schwierigen oder nicht gegebenen Möglichkeiten einer Kommunikation mit der Dame. Die Intensivierung der so entstehenden Spannung beschreibt die folgende Strophe:

II  
*Ich weiz vil wol, daz sı lachet,  
 swenne ich vor ir stan und enweiz, wer ich bin.  
 sa zehant bin ich gewachet,  
 swenne ir schaene nimt mir so gar minen sin.  
 5 got weiz wol, daz si noch miniu wort nie vernam,  
 wan daz ich ir diende mit gesange,  
 so ich beste kunde, und als ir wol gezam.*

„Ich weiß sehr gut, dass sie lacht,  
 jedes Mal, wenn ich vor ihr stehe, und nicht mehr weiß, wer ich bin.  
 Sogleich bin ich ohne jede Kraft,  
 immer wenn ihre Schönheit mir vollkommen den Verstand raubt.  
 Gott weiß, dass sie noch nie meine Worte gehört hat,  
 außer dass ich ihr mit meinen Liedern gedient habe,  
 So gut ich es konnte und wie es ihr angemessen war.“

Der erste Satz ist nicht leicht in seiner tieferen Bedeutung zu verstehen: Wenn das Sänger-Ich vor der Dame steht, weiß es nicht mehr, wer es ist – und die Dame lacht darüber. Dieses etwas unhofische Verhalten ließe sich entschärfen, wenn man *lachtet* der Situation angemessener als ‘lächelt’ auffasst.<sup>22</sup> Dies macht die Situation zugleich vieldeutiger: ein Lächeln könnte auch eine persönliche Affizierung der Dame signalisieren, nicht nur Spott über die Absenz des Sängers – und zugleich bewirkt es eine Steigerung seiner Gefühle, ist also so etwas wie eine wortlose Kommunikation. Aber in der persönlichen Begegnung, so lässt sich festhalten, ist der Sänger nicht in der Lage, der Dame seine Liebe

konkret zu erklären. Dass der Sänger angesichts ihrer Schönheit Sprache und Sinne verliert, entspricht einem gängigen Topos in der lateinischen Elegie wie auch in der provenzalischen Lyrik.<sup>23</sup>

Was ihm in dieser Situation bleibt, beschreibt der zweite Teil, der Abgesang, in dem noch einmal betont wird, dass die Dame außer dem Dienst mit Gesang noch nie ein Wort zu hören bekommen hat – dieser Dienst besteht allerdings aus Worten und Gesang nach dem besten Vermögen des Sängers. Wieder klingt an, dass die Dame zwischen der fiktionalen Minnedame und sich selbst fälschlicherweise unterscheidet, also die künstlerische (und wohl an ein breiteres Publikum gerichtete) Darbietung nicht als an sie adressierte Botschaft versteht. Im Rahmen seines Dienstes gelingt die Kommunikation also auch nicht.

Die dritte Strophe versucht folgerichtig, diese Kluft zwischen künstlerischer Performanz und persönlicher Kommunikation zu schließen:

III  
*Owe des was rede ich tumbe?  
 daz ich niht enrette als ein saeliger man!  
 so swige ich rehte als ein stumme,  
 der von siner not nicht gesprechen enkan,  
 5 wan daz er mit der hant siniu wort tiuten muoz.  
 als erzeige ich ir min wundez herze  
 unde valle für si unde nige uf ir vuoz.*

„O weh darüber, was rede ich so töricht,  
 dass ich nicht redete wie ein Gluckseliger!  
 So schweige ich, ganz wie ein Stummer,  
 der nicht über seinen Kummer sprechen kann,  
 sondern seine Worte mit Gesten andeuten muss.  
 So zeige ich ihr mein verwundetes Herz,  
 falle vor ihr nieder und verneige mich bis auf ihre Füße“

Der Sänger bricht in Wehklagen aus über seine Sprachlosigkeit, das ihn zu den in der zweiten Strophe angedeuteten nonverbalen Mitteln der Kommunikation führt, die er nun explizit nutzen möchte: Er zeigt der Dame durch eine Geste der Unterwerfung an, dass sie die besungene Minnedame ist.<sup>24</sup> Die Wirkung davon zeigt sich potentiell auf zwei Ebenen: Auf der des Textes erhält das Sänger-Ich durch diesen Ausgriff ins Nonverbale seine Sprache zurück, deren Verlust es eben noch beklagt hatte. Zugleich kann der Sänger auf der performativen Ebene diese Geste vor einer Dame aus dem Publikum vollziehen – und damit wieder den fiktionalen Charakter seines Gesangs verdeutlichen, da alle Anwesenden dies als Spiel verstehen werden.<sup>25</sup>

Diese kommunikativ kaum zu überbrückende Kluft zwischen Sänger und Dame ist eines der wichtigsten Themen, an denen sich Morungens Lyrik abarbeitet. Oft wird

diese Kluft als existentieller Bruch inszeniert, indem er die Dame metaphorisch als *liehter morgensterne* oder als Sonne beschreibt, die am hellsten strahlt, wenn sie mittags am weitesten von ihm entfernt ist.<sup>26</sup> Hier wird die Distanz in astronomische Verhältnisse überhöht. Die Darstellung der Dame als *vênus hêre*, die ihn nur durch ein Fenster kurz anschaut *reht als der sunnen shîne*, um sich gleich wieder *zuo andern vrouwen*, zurückzuziehen, versetzt die Angebetete in die Sphäre der Göttinnen und macht sie damit kaum erreichbarer.<sup>27</sup> Die dabei eingesetzte Lichtmetaphorik wie auch die Beschreibung einer geradezu meditativen Versenkung in den Anblick der Dame führte dazu, dass aus seinen Liedern eine Poetik des *schouwens* herausgelesen wurde.<sup>28</sup>

Reinmar der Alte dagegen beschreibt in zahlreichen Liedern den Kummer, mit dem diese Kluft und Sprachlosigkeit den Sänger zurücklässt, und demonstriert die Tugenden, mit denen ein Höfischer Ritter seinen Dienst für die Dame dennoch nicht niederlegt. Natürlich wird damit auch so etwas wie Durchhaltevermögen dargestellt, hinter dem letztlich immer noch die Hoffnung auf Erhörung steht. Im Gegensatz zu Morungen sieht man bei Reinmar wie schon erwähnt eine Poetik des *trûrens* am Werk.

Im Hohen Minnesang sieht man also eine Fortentwicklung der Formen und Motive des rheinischen Minnesangs. Die Form der Kanzonenstrophe wird immer raffinierter gefüllt; die Sprache wird ebenfalls artistischer wie auch die Motive und Bilder, mit denen die Liebe und ihre Folgen beschrieben werden. Gleichzeitig sieht man die Zusammengehörigkeit mehrerer Strophen zu einem Lied nicht nur an deren übereinstimmender Metrik, sondern zunehmend auch an inhaltlicher Stringenz, die immer wieder – wie das Beispiel Morungens hier zeigt – auch die Komposition einer sinnvollen Abfolge der Strophen einschließt. Gerade die allerdings kann, wie auch der Strophenbestand eines Lieds, im Zuge der Überlieferung variieren, so dass nicht selten mehrere sinnvolle Versionen – so genannte Fassungen – eines Lieds überliefert sind, ohne dass man zwingend eine ursprüngliche Fassung herausarbeiten könnte. Zum einen mag es eine solche auch nicht gegeben haben, zum anderen aber hat sich die Philologie von der Suche nach einer solchen verabschiedet und beschränkt sich sinnvollerweise auf das, was die Überlieferung bietet.

## Die weitere Entwicklung – ein Ausblick

Die Dynamik, mit der die Distanz zwischen Sänger und Dame immer unüberbrückbarer wird, bringt Walther von der Vogelweide in manchen seiner Lieder zum Stillstand. In ihnen reflektiert er über die richtige Minne, oder, wie er sie hin und wieder nennt, die *herzeliebe*. Sehr bekannt ist hier eines, das in verschiedenen Fassungen überliefert ist. Neben C überliefern es noch die oben nicht erwähnten Handschriften E (die Würzburger Liederhandschrift),<sup>29</sup> F (die Weimarer Liederhandschrift)<sup>30</sup> und O, eine ehemals in der Berliner Preußischen Staatsbibliothek aufbewahrte Handschrift, von der nur noch ein paar wenige Blätter übrig sind.<sup>31</sup> Es soll hier nur kurz und anhand einiger für den vorliegenden Zusammenhang exemplarischen Stellen angesprochen werden.<sup>32</sup>

In E und F beginnt dieses Lied geradezu programmatisch mit der dringlichen Bitte des Sängers an das Publikum: *Saget mir ieman, waz ist minne*. Animiert schon dies zumindest zum Mitdenken, wird zu Beginn der folgenden Strophe zum aktiven Mitmachen aufgefordert: *Ob ich rehte râten künne, / waz diu minne sî, sô sprechent denne jâ*. Dann lässt der Sänger einen Vorschlag folgen: *minne ist zweier herzen wünne, / teilent sie gelîche, sô ist diu minne dâ*. Allein die Reimsilbe *dâ* suggeriert schon die erwünschte Antwort des Publikums darauf. Natürlich konnte Walther auch mit Zustimmung rechnen, wenn er – wie in allen weiteren Strophen des Lieds – argumentiert, die von seinen Kollegen als einseitig dargestellte Liebe, die nur Kummer und Schmerz bedeute, wäre doch eigentlich keine Liebe. So heißt es in der ersten Strophe provokant: *tuot si wê, so heizet si niht minne*. Walther wirbt damit für ein anderes Konzept von Minne (das den anderen Sängern womöglich weniger fernsteht, als er es suggeriert) und erteilt damit dem unverbrüchlichen Dienst, der über alle Distanz und Unsicherheit hin aufrecht erhalten wird, eine klare Absage. In Strophe 3 wendet er sich direkt an die Dame: *sî aber ich dir gâr unmaere, / daz sprich endelîche, sô lâze ich den strît* – um in der letzten Strophe, wieder Zustimmung zu seiner Position heischend, das Publikum mit der rhetorischen Frage zu konfrontieren: *waenet si daz ich ir liep gebe umbe leid?*

Diese kurzen Eindrücke sollen hier nur den öfters gemachten Versuch Walthers vorstellen, das Konzept der Hohen Minne aufzubrechen. Diese Lieder markieren allerdings kaum das Ende des Hohen Minnesangs – Walther selbst hat zahlreiche Lieder in dessen Tradition geschrieben – sie erweitern vielmehr das Spektrum der Formen und Motive und stehen so für eine einsetzende große Dynamik der Weiterentwicklung, die zu einer breiten Diversifizierung der Themen und Formen des Minnesangs im 13. Jahrhundert führt.<sup>33</sup>

Will man die Entwicklung der Gattung generell betrachten, muss man von den gesungenen Liedern ausgehen, also von ihrer historischen Performanz an den verschiedensten Höfen, von der uns die Handschriften heute nur noch sehr wenig Zeugnis geben. Und doch, dies sollte deutlich geworden sein, lässt sich auch hier bereits ablesen, dass die meisten Lieder in verschiedener Form vorgetragen wurden. Bereits im donauländischen Minnesang wird ein Lied ‚Nû endarf mir nieman wissen‘ in zwei verschiedenen Formen und unter zwei verschiedenen Namen überliefert, wobei die Fassung in C formal an eine Kanzonenstrophe angeglichen wurde – hier macht sich der Einfluss des rheinischen Minnesangs bemerkbar.<sup>34</sup> Neun Strophen des Kûrenbergers sind auch im so genannten Budapest Fragment (Sigle Bu) überliefert, in denen inhaltlich einiges anders akzentuiert ist als in der bereits besprochenen in C.<sup>35</sup> So ist die oben zitierte Anspielung an Marienlyrik dort nicht enthalten.

Solches gilt genauso und noch mehr für die verschiedenen Fassungen, in denen die Lieder des späteren Minnesangs überliefert werden. Auch hier variiert nicht nur der genaue Wortlaut an verschiedenen Stellen, sondern wie erwähnt auch der Bestand und die Reihenfolge der Strophen, was in dieser Phase aber die Kohärenz der Lieder verändert. Auch die Zuschreibung an Autoren ist nicht immer fest; so wird eines der berühmtesten Lieder Morungens, das Narziss-Lied, in zwei verschiedenen Fassungen überliefert: In C

findet sich nur die erste Strophe; die Handschrift e überliefert diese und drei weitere – allerdings unter dem Namen Reinmars des Alten. Sonst ist dieses Lied nirgends bezeugt.

Auch intertextuell entwickelt sich eine große Dynamik. Die oben angeführte kritische Auseinandersetzung Walthers mit den Liedern seiner Kollegen ist nur ein Beispiel. Es gibt zahlreiche mehr oder weniger deutliche Bezugnahmen auf Lieder anderer im Hohen Minnesang; berühmt geworden ist eine Reihe von Liedern Walthers und Reinmars, in denen sie auf das Minnekonzept des jeweils anderen kritisch eingehen; in der Forschung wurde daraus auch eine regelrechte „Fehde“ herausgelesen.<sup>3 6</sup>

Den lyrischen volkssprachigen (das meint hier: nicht lateinischen) Diskurs über Minne in den Jahrzehnten vor und nach 1200 kann man sich also durchgehend als sehr dynamisch vorstellen. Dabei wäre es im Übrigen verkehrt, sich die literaturhistorischen Hilfskonstrukte von verschiedenen Phasen als eine Abfolge vorzustellen, in denen jeweils eine Phase die vorige beenden würde. Nicht nur waren die Lieder Reinmars und Walthers zur gleichen Zeit aktuell; auch die aus dem Rheinischen Minnesang werden auch dann noch beliebt gewesen sein, als bereits Neidhart das von Walther erweiterte Spektrum mit seinen Dörperparodien abermals bereichert hatte. Am besten kann man sich dies wohl als einen Prozess produktiver Auseinandersetzung mit der Tradition vorstellen, der diese Tradition zugleich weiterträgt, die bis zum Ende des 13. Jahrhunderts anhält und noch währenddessen in die Handschriften aufgenommen wird: Der Schweizer Minnesänger Johannes Hadloub hatte wohl Verbindungen zum Kreis um Rüdiger Manesse, aus dem heraus vermutlich die Herstellung der Handschrift C initiiert wurde. Er selbst ist noch darin vertreten. In ihrer Varianz bewahren die drei hier näher angesprochenen Kodizes wie auch die vielen weiteren also ein Bild der Dynamik, die im Minnesang die Entstehung und Entwicklung der Lieder über nahezu 150 Jahre hinweg prägte.

<sup>1</sup> Der diesem Beitrag zugrunde liegende Vortrag sollte aus dem Blickwinkel des Oberthemas exemplarisch in die Gattung Minnesang einführen. Diese Zielrichtung wird auch in der Schriftfassung beibehalten. Dementsprechend beschränke ich mich in den Fußnoten auch auf wenige grundlegende Literaturhinweise und Lektüreempfehlungen.

<sup>2</sup> Die Handschrift ist im Volldigitalisat zu lesen und zu durchsuchen unter <https://doi.org/10.11588/diglit.164> (12.11.2022); nähere Informationen unter <https://handschriftencensus.de/4927> (12.11.2022).

<sup>3</sup> Volldigitalisat: [https://digital.wlb-stuttgart.de/index.php?id=6&tx\\_dlf%5Bid%5D=12064&tx\\_dlf%5Bpage%5D=1](https://digital.wlb-stuttgart.de/index.php?id=6&tx_dlf%5Bid%5D=12064&tx_dlf%5Bpage%5D=1) (12.11.2022), weitere Informationen unter <https://handschriftencensus.de/5914> (12.11.2022).

<sup>4</sup> Volldigitalisat unter: <https://doi.org/10.11588/diglit.2222> (12.11.2022). Eine Einführung in Entstehung und Geschichte bei Voetz, Lothar (2020); weitere Literatur unter obigem Link, auch unter <https://handschriftencensus.de/4957> (12.11.2011).

<sup>5</sup> Zum Minnesang und den aktuellen Fragen der Forschung Kellner, Beate (2018).

<sup>6</sup> Diskussion der möglichen Herkunft des Kürenberges bei Schweikle, Günther (1985).

<sup>7</sup> Hierzu Benz, Maximilian (2014).

<sup>8</sup> Zum Kürenberger informiert aktuell der Artikel von Benz, Maximilian (2021).

<sup>9</sup> Ich verwende die Texte des Projekts Lyrik des deutschen Mittelalters, dabei wähle ich unter ‚Einstellungen‘ den Text in normalisiertem Mittelhochdeutsch in den Grundeinstellungen aus. Geboten werden jeweils Transkription, Edition, Kommentierung und Digitalisat. Die Strophen des Kürenbergers finden sich mit Edition und Kommentar von Simone Leidingner unter <http://www.ldm-digital.de/show.php?au=K%FCrn&hs=B2&lid=1626> (12.11.2022).

<sup>10</sup> Da man davon ausgeht, dass der Vortrag dieser Strophen in der Regel von Männern erfolgte, die auch die Frauenstrophen sangen, belasse ich den Begriff ‚Sänger-Ich‘ bewusst in der maskulinen Form. Zeugnisse von Sängerinnen sind bislang nur aus dem provenzalischen Minnesang bekannt; als prominenteste wäre die Gräfin Beatriz von Die, die ‚Comtessa de Dia‘ zu nennen.

<sup>11</sup> Zu ihm Tervooren, Helmut (1980).

<sup>12</sup> Text und Kommentar von Simone Leidingner unter <http://www.ldm-digital.de/show.php?au=Dietm&hs=C&lid=571> (12.11.2022).

<sup>13</sup> Vgl. den Artikel von Lieb, Ludger (2021).

<sup>14</sup> Die einfachen Anführungszeichen zu Beginn und Ende einer Strophe werden in einer Edition üblicherweise gesetzt, um anzuzeigen, dass es sich um eine Frauenstrophe handelt. In der handschriftlichen Überlieferung taucht dies nicht auf.

<sup>15</sup> Die weitere Entwicklung der Gattung Wechsel und deren Poetologie beschreibt Eikelmann, Manfred (1999).

<sup>16</sup> Zu Friedrich von Hausen: Schweikle, Günther (1981); zu seiner engen Verbindung zum romanischen Minnesang Touber, Anthonius (2005). Zur Rezeption romanischer Lieder im deutschen Minnesang Zotz, Nicola (2005); vgl. ferner Millet, Victor (2019).

<sup>17</sup> Das Lied ist so in der Handschrift C überliefert; Edition und Kommentar von Simone Leidingner unter: <http://www.ldm-digital.de/show.php?au=Hausen&hs=C&lid=2554> (12.11.2022). Die Handschrift bietet an späterer Stelle zwei weitere metrisch nahezu gleiche Strophen, die auch in B enthalten sind. Sie werden meistens mit den hier vorliegenden zu einem vierstrophigen Lied zusammengezogen, wobei die Strophen 3 und 4 dann in mancher Hinsicht Differenzen aufweisen; z. B. fehlt der einleitende Ausruf *Wafenâ!* An dieser Stelle gehe ich auf das Lied in zwei Strophen ein, wie sie es in C überliefert wird. Edition in dieser Form mit eingehender Untersuchung bei Hassel, Veronika (2018), S. 107–121.

<sup>18</sup> Im Folgenden zitiere ich die Strophen mit ihrer römischen Zahl und die Verse mit der arabischen, in diesem Falle also: I, 6.

- <sup>19</sup> Kasten, Ingrid (1986), S. 310–319.
- <sup>20</sup> Zu Heinrich von Morungen aktuell Kellner, Beate (2021a).
- <sup>21</sup> Dieses Lied ist bei LDM noch (12.11.2022) nicht verfügbar. Ich zitiere es nach der Ausgabe von Kasten, Ingrid (1995); hier ist es das Lied 112 auf der S. 264. Die Übersetzung ist von mir.
- <sup>22</sup> Den Hinweis auf diese Möglichkeit verdanke ich einem Beitrag von Markus Greulich zur Diskussion des Vortrags – herzlichen Dank an dieser Stelle.
- <sup>23</sup> Vgl. Tervooren, Helmut (1996), S. 167.
- <sup>24</sup> Kasten, Ingrid (1995), S. 781 zufolge ist das Vorbild für diese Geste „der lehnsrechtliche Akt des ‚Handgangs‘ (immixtio manuum), der bei den Trobadors gelegentlich als Geste der Huldigung erscheint.“
- <sup>25</sup> Die Dimension der Theatralität in den Liedern Morungens beschreibt eindrucksvoll Toepfer, Regina (2013).
- <sup>26</sup> Kasten, Ingrid (1995), Lied 111 (S. 262), hier Strophe 3.
- <sup>27</sup> Kasten, Ingrid (1995), Lied 116 (S. 270 bis 74), hier Strophe 3. Zur Überhöhung der Dame als antike Göttinnen vgl. meinen Beitrag: Rupp, Michael (2009).
- <sup>28</sup> Kasten, Ingrid (1986), S. 319–329; zur Poetologie Morungens eingehend Leuchter, Christoph (2003).
- <sup>29</sup> Aufbewahrt in der Universitätsbibliothek München mit der Signatur 2° Cod. ms. 731 (Cim. 4); Digitalisat als PDF-Datei zugänglich unter <https://epub.ub.uni-muenchen.de/10638/> (12.11.2022).
- <sup>30</sup> Heute in der Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Signatur Cod. Quart 564; digitalisiert unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:32-1-10013478588> (12.11.2022).
- <sup>31</sup> In Berlin mit der Signatur mgo 682 aufbewahrt; heute in der Bibl. Jagiellońska in Krakau, Berol. Ms. germ. oct. 682. Digitalisat unter: <http://www.mr1314.de/2083>, der Beginn des Lieds auf Bl. 2v (12.11.2022).
- <sup>32</sup> Zur Überlieferungssituation Kasten, Ingrid (1995), S. 955. In ihrer Ausgabe ist es als Lied 176 in der Reihenfolge nach E und F (mit dem Text von C) abgedruckt und wird von mir so zitiert.
- <sup>33</sup> Breit diskutiert im Tagungsband: Köbele (2013); eine Einführung von Hübner, Gert (2008).
- <sup>34</sup> So ist z. B. das Lied ‚Nû endarf mir nieman wissen‘ des Burggrafen von Riedenburg mit zwei Strophen in C überliefert, von denen in B nur die erste und in anderer metrischer Form hat. Das Budapester Fragment Bu (Cod. germ. 92 der Nationalbibliothek Budapest, online unter <https://web.archive.org/web/20070205062849/>, <http://www.uni-graz.at/ub/ausstellungen/1999/budapest/budapest.html> [12.11.2022]) hat die Strophe in derselben Form wie B unter dem Namen des Burggrafen von Regensburg; die zweite, in B nicht erhaltene Strophe, hat Bu wiederum in einer anderen Form unter dem Namen des Burggrafen von Regensburg. Beide Versionen sind einsehbar bei LDM: <http://www.ldm-digital.de/show.php?au=Riedenb&hs=C&lid=2741> (12.11.2022). Sichtbar wird in der metrischen Varianz offenbar eine Auseinandersetzung mit der neuen romanischen Form, welche die herkömmliche ältere beeinflusst. Vgl. Brunner, Horst (2005), S. 204–205.
- <sup>35</sup> Vergleich der Fassungen bei Kern, Peter (2001).
- <sup>36</sup> Erste Orientierung zu Walther mit aktueller Literatur: Bauschke, Ricarda (2021).

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- LDM: *Lyrik des deutschen Mittelalters*, online hg. von Manuel Braun u.a. (Hgg.). URL: <http://www.ldm-digital.de> (12.11.2022).
- KASTEN, INGRID: *Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters*. Edition der Texte und Kommentare von Ingrid Kasten, Übersetzungen von Margerita Kuhn, Frankfurt a. M. 1995 (=Bibliothek des Mittelalters 3).
- TERVOOREN, HELMUT: *Heinrich von Morungen, Lieder. Mittelhochdeutsch und neu-hochdeutsch*. Text, Übersetzungen und Kommentar von Helmut Tervooren, Stuttgart 1975, verbesserte und bibliographisch erneuerte Auflage 1996 (Reclams Universal-Bibliothek 9797).

### Sekundärliteratur

- BAUSCHKE, RICARDA: *Walter von der Vogelweide*, in: Kellner, Beate u.a. (Hgg.): *Handbuch Minnesang*, Berlin, Boston 2021, S. 698–711.
- BENZ, MAXIMILIAN: ‚*Der von Kürenberg*‘, in: Kellner, Beate u.a. (Hgg.): *Handbuch Minnesang*, Berlin, Boston 2021, S. 649–653.
- BENZ, MAXIMILIAN: *Minnesang diesseits des Frauendienstes und der Kanzonenstrophe*. In: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 136, 2014, S. 569–600.
- BRUNNER, HORST (Hg.): *Früheste deutsche Lieddichtung. Mittelhochdeutsch – neuhochdeutsch*, Stuttgart 2005 (Reclams Universal-Bibliothek, 18388).
- EIKELMANN, MANFRED: *Dialogische Poetik. Zur Kontinuität älterer poetologischer Traditionen des Minnesangs am Beispiel des Wechsels*, in: *Mittelalterliche Lyrik: Probleme der Poetik*. Herausgegeben von Thomas Cramer und Ingrid Kasten, Berlin 1999, S. 85–106.
- HASSEL, VERONIKA: *Das Werk Friedrichs von Hausen. Edition und Studien*, Berlin 2018.
- HÜBNER, GERT: *Minnesang im 13. Jahrhundert. Eine Einführung*, Tübingen 2008 (Narr Studienbücher).
- KASTEN, INGRID: *Frauendienst bei Trobadors und Minnesängern im 12. Jahrhundert. Zur Entwicklung und Adaption eines literarischen Konzepts*, Heidelberg 1986 (Germanisch-Romanische Monatshefte. Beihefte, 5).
- KELLNER, BEATE u.a. (Hgg.): *Handbuch Minnesang*, Berlin, Boston 2021.
- KELLNER, BEATE: *Heinrich von Morungen*. In: Kellner, Beate u.a. (Hgg.): *Handbuch Minnesang*. Berlin, Boston 2021, S. 665–677 (= Kellner 2021a).
- KELLNER, BEATE: *Spiel der Liebe im Minnesang*, Boston 2018.
- KERN, PETER: *Die Kürenberg-Texte in der Manessischen Handschrift und im Budapester Fragment*. In: *Entstehung und Typen mittelalterlicher Lyrikhandschriften. Akten des Grazer Symposiums. 13.–17. Oktober 1999*. Hg. von Anton Schwob und András Vizkelety, unter Mitarbeit von Andrea Hofmeister-Winter, Bern u. a. 2001 (JIG, Reihe A 52), S. 143–163.

- KÖBELE, SUSANNE u.a. (Hg.): *Transformationen der Lyrik im 13. Jahrhundert*. Wildbader Kolloquium 2008, Berlin 2013 (Wolfram-Studien XXI).
- LEUCHTER, CHRISTOPH: *Dichten im Uneigentlichen. Zur Metaphorik und Poetik Heinrichs von Morungen*, Frankfurt a.M. 2003 (Kultur, Wissenschaft, Literatur, 3).
- LIEB, LUDGER: ‚*Natur und Natureingang*‘. In: Kellner, Beate u.a. (Hgg.): *Handbuch Minnesang*, Berlin, Boston 2021, S. 410–420.
- MILLET, VICTOR: *Sinnvolle Alterität? Zu unterschiedlichen formalen Entwicklungen in der mittelhochdeutschen, okzitanischen und altfranzösischen Literatur*. In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 9, 2019, S. 163–173; online unter <https://doi.org/10.14361/zig-2018-090211> (12.11.2022).
- RUPP, MICHAEL: *Narziß und Venus. Vom Blick auf die Antike bei Heinrich von Morungen, Konrad von Würzburg und dem Wilden Alexander*. In: Christiane Ackermann / Ulrich Barton (Hgg.): „*Texte zum Sprechen bringen*“. *Philologie und Interpretation. Festschrift für Paul Sappler*, Tübingen 2009, S. 35–48.
- SCHWEIKLE, GÜNTHER: *Kürenberg (Der von Kürenberg)*, in: <sup>2</sup>VL, 5, 1985, Sp. 455–456.
- SCHWEIKLE, GÜNTHER: *Friedrich von Hausen*, in: <sup>2</sup>VL, 3, 1981, Sp. 935–947.
- TERVOOREN, HELMUT: *Heinrich von Morungen, Lieder. Mittelhochdeutsch und neuhochdeutsch*. Text, Übersetzungen und Kommentar von Helmut Tervooren, Stuttgart 1975, verbesserte und bibliographisch erneuerte Auflage (Reclams Universal-Bibliothek 9797) 1996.
- TERVOOREN, HELMUT: *Dietmar von Aist*, in: <sup>2</sup>VL, 2, 1980, Sp 95–98.
- TOEPFER, REGINA: *Sehen und gesehen werden. Die Blickregie im Minnesang Heinrichs von Morungen*. In: Manfred Kern (Hg.): *Imaginative Theatralität. Szenische Verfahren und kulturelle Potenziale in mittelalterlicher Dichtung, Kunst und Historiographie*. Unter Mitarbeit von Felicitas Biller, Claudia Höckner, Anja-Mareike Klingbeil und Manuel Schwembacher. Heidelberg 2013 (Interdisziplinäre Beiträge zu Mittelalter und Früher Neuzeit, Band 1), S. 53–79.
- TOUBER, ANTHONIUS H.: *Romanischer Einfluss auf den Minnesang. Friedrich von Hausen und die Hausenschule*. In: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 127, 2005 S. 62–81.
- VOETZ, LOTHAR: *Der Codex Manesse: die berühmteste Liederhandschrift des Mittelalters*, 3.Aufl. Darmstadt 2020.
- ZOTZ, NICOLA: *Intégration courtoise. Zur Rezeption okzitanischer und französischer Lyrik im klassischen deutschen Minnesang*, Heidelberg 2005 (Beihefte zur Germanisch-Romanischen Monatsschrift 19).



# ‚Nibelungenlied‘ und ‚Nibelungenklage‘

Sabine Griese

Mit dem ‚Nibelungenlied‘ steht einer der wuchtigsten und eindringlichsten Texte des Mittelalters auf dem Programm. Erzählt wird von Kriemhild und Siegfried sowie von Gunther und Brünhild, weiterhin von Hagen, der Siegfried ermordet und den Untergang der Nibelungen damit einleitet und eine große Racheerzählung in Gang setzt, in deren Mittelpunkt Kriemhild steht. Kriemhild, die sich von einer wunderschönen jungen Frau in eine rächende Königin verwandelt, die nicht davor zurückschreckt, die eigenen Brüder zu opfern, im Text wird sie am Ende als Teufelin, als *vâlandinne* (Str. 2371,4), beschimpft.<sup>1</sup>

Wie es dazu kommt, erzählt das ‚Nibelungenlied‘. Die Ermordung Siegfrieds ist der zentrale Auslöser für die Veränderung Kriemhilds. Der Tod ihres geliebten Mannes, den sie selbst mit verantworten muss, ist für sie ein nicht zu verwindendes Ereignis. Es ist der Dreh- und Angelpunkt des Epos, das im zweiten Teil zu einer Rachegeschichte wird, denn Kriemhild ist *vil lancraeche* (Str. 1461,4), sie „rächt mit langem Atem“ (Heinzle 2015, S. 467).

In folgenden drei Schritten möchte ich an dem Textverbund von ‚Nibelungenlied‘ und ‚Nibelungenklage‘ Textdynamiken thematisieren:

Erste Dynamik: mündliches Erzählen und schriftlicher Text

Zweite Dynamik: Fassungen des ‚Nibelungenlieds‘

Dritte Dynamik: Antworten der ‚Nibelungenklage‘

Der zweite im Titel genannte Text, die sogenannte ‚Nibelungenklage‘, ist nicht gleichermaßen prominent wie das ‚Nibelungenlied‘, auf sie werde ich am Ende blicken, denn mit diesem Text, der in der handschriftlichen Überlieferung eng mit dem ‚Nibelungenlied‘ verbunden ist, decken wir mittelalterliche Lektüren der Nibelungengeschichte auf; Lektüren, die uns sowohl eine zeitgenössische Verständnissicherung als auch den Versuch und die Notwendigkeit einer Interpretation und Klärung des Untergangsgeschehens erkennen lassen. Die ‚Klage‘, so nennen wir die ‚Nibelungenklage‘ meist verkürzend, ist Kommentar zum ‚Nibelungenlied‘, ist Reflexion des im Lied erzählten Geschehens, das einen unvorstellbaren und unentrinnbaren tödlichen Ausgang nimmt. Stimmen und Deutungen des Untergangs, Zuweisungen der Schuld, Entschuldigungen werden in der ‚Klage‘ formuliert, ein Blick in die Zukunft wird geworfen, ein Prozess der Memoria eingeleitet. Ein Erzählen nach dem Untergang wird vorgeführt, das die Verschriftlichung fordert und gleichzeitig darstellt.

Wir lernen mit der ‚Klage‘ einen Text kennen, der mit einem anderen Text (dem ‚Nibelungenlied‘) gemeinsam überliefert ist, und der diesen ersten Text erklären möchte, und zwar im Genre der Literatur, im Modus des literarischen Erzählens, das annähernd zeitgleich mit dem ersten Text passiert.

Das ‚Nibelungenlied‘ ist um 1200 zum Text geworden, zu einem Text, der bis heute einen unglaublichen Sog entwickelt. Einen Autor des Textes kennen wir nicht mit Namen.

Der Text ist anonym überliefert.<sup>2</sup> Das ‚Nibelungenlied‘ wurde in einer Zeit zum Text gemacht, die wir die „Klassik des Mittelalters“ (Schulze 1997, S. 11) nennen, die von Namen wie Walther von der Vogelweide, Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach und

Gottfried von Straßburg geprägt ist, Autoren, die die höfische Klassik prägen, die ein Erzählen von Liebe und Minne in der deutschen Literatur ausprägen. Gleichzeitig entsteht das mittelhochdeutsche ‚Nibelungenlied‘, ein Heldenepos, das in Strophen verfasst ist, das eine Geschichte von Liebe, Verrat, Rache und vom Tod der vielen erzählt. Das ‚Nibelungenlied‘ ist ein Text ohne Autornamen, aber mit Spuren von Autorschaften. Am Text wurde im Zeitraum der Überlieferung gearbeitet.

### Erste Dynamik: mündliches Erzählen und schriftlicher Text

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde das ‚Nibelungenlied‘ mit Homers ‚Ilias‘ verglichen. Eine Auseinandersetzung der Philologen begann. Friedrich August Wolf hatte 1794 das Homerische Epos als „heterogenes Gebilde“, als „sekundäre Verbindung traditioneller, ehemals mündlich tradiertes Lieder verschiedener Verfasser“ gesehen.<sup>3</sup> Daraus ergaben sich Brüche, Widersprüche, Unebenheiten im Text. Plötzlich stand das Genie Homer in der Kritik. War die ‚Ilias‘ keine autonome Dichtung eines Autors? Kein einheitliches Konzept eines Genies? Diese Diskussion wurde auf das ‚Nibelungenlied‘ übertragen. Karl Lachmann<sup>4</sup> sah 1816 die „ursprüngliche Gestalt des Gedichts von der Nibelungen Noth“ in einzelnen romanzenartigen Liedern.<sup>5</sup> Widersprüche und Motivationsdefizite im Text wurden als Spuren der Zusammenfügung dieser Lieder erklärt. Als Ursprung des ‚Nibelungenliedes‘ galten Lieder zu einzelnen Episoden, die zu einem Text ‚zusammengefügt‘ wurden; die Kohärenz des Textes stand zur Debatte.

Aus diesen Aspekten leite ich eine erste Bewegung ab, die Bewegung des mündlichen Erzählens über die Nibelungen hin zu einem Text, dem um 1200 verschriftlichten ‚Nibelungenlied‘. Mündlich vorgetragene Lieder und Erzählungen werden um 1200 zu einem Text geformt. Ich erinnere dafür an die Entstehungsumstände, wie die Forschung sie skizziert:

Die Nibelungensage ist im frühen Mittelalter entstanden, wohl zwischen dem 5. und 7. Jh. bei den Burgunden und Franken. Über Jahrhunderte hin mündlich tradiert, verbreitete sie sich über die Germania. Bezeugt ist sie spätestens seit dem 10. Jahrhundert in bildlichen Darstellungen aus dem nordwesteuropäischen Raum. Verschriftlicht wurde sie zuerst um 1200 im mhd. ‚Nibelungen-Buch‘ – dem Werkverbund von ‚Nibelungenlied‘ und ‚Klage‘ –, dann im 13. Jh. in Skandinavien: in der ‚Thidrekssaga‘ und in den Liedern der ‚Edda‘ sowie deren Prosatransformationen in der ‚Völsunga saga‘. (Heinzle 2014, S. 128)

Das mittelhochdeutsche ‚Nibelungenlied‘ um 1200 und die etwas spätere skandinavische Dichtung (‚Edda‘, ‚Thidrekssaga‘ und ‚Völsunga saga‘) verfestigen das Nibelungenerzählen, bilden aber auch das variante Erzählen in ihren Texten ab. Das Erzählen von den

Nibelungen ist im mittelhochdeutschen Heldenepos ein anderes als in der altnordischen Lied- oder Prosadichtung. Und das Erzählen ist mit dem Text, der um 1200 entsteht, nicht stillgestellt.

Wir erkennen, dass bis ins 15. Jahrhundert hinein verschiedene Versionen nebeneinander bestanden haben müssen, in denen beispielsweise Kriemhild unterschiedlich gedeutet wurde, eher positiv oder eher negativ besetzt. Dem Dichter und den Bearbeitern des ‚Nibelungenlieds‘ und auch dem Publikum waren Geschichten von Siegfried und den Burgunden in verschiedenen Varianten bekannt, darauf verweisen einzelne Textzeugen des ‚Nibelungenlieds‘ sehr deutlich. Zu denken ist an die Kurzform im ‚Nibelungenlied‘ n aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, die einen deutlichen Fokus auf den zweiten Teil der Erzählung legt, den ersten dagegen in wenigen Strophen raffend berichtet<sup>6</sup> und an das sogenannte Darmstädter Aventiurenverzeichnis (‚Nibelungenlied‘ m) aus dem 14. Jahrhundert, das in diesem Relikt eines Inhaltsverzeichnisses (erhalten hat sich nur ein auf Vorder- und Rückseite beschriebenes Pergamentblatt) auf einige Jugendtaten Siegfrieds weist, die in das *normale* ‚Nibelungenlied‘ nicht eingegangen sind.<sup>7</sup>

Das mittelhochdeutsche ‚Nibelungenlied‘ ist also „Teil einer umfassenden Erzähltradition, aus der es entwickelt und in deren Zusammenhang es rezipiert wurde“ (Heinzle 2014, S. 129). Joachim Heinzle schlägt für diese narrativen Diskurse die Bezeichnung „Traditionelles Erzählen“ vor.<sup>8</sup> Diesem Erzählen liegt eine besondere Poetik zugrunde, die auf Summenbildung zielt, divergente Aspekte werden in den Text integriert, Varianten werden nicht ausgeschieden, sondern versammelt und miteinander verbunden, das trifft auch auf die Verschriftlichung zu. Der Verfasser des Buchepos emanzipiert sich um 1200 nicht von der mündlichen Tradition, sondern schreibt sie in einer spezifischen Weise fort. Wir haben im ‚Nibelungenlied‘ also einen Text vor uns, der die Spuren des variablen Erzählens bewahrt. Nicht alle Varianten des Erzählkontinuums können jedoch handlungslogisch in den Text integriert werden. An manchen Stellen gibt es Brüche oder logische Widersprüche. An diesen Widersprüchen oder Bruchstellen scheidet sich auch die Forschung zum ‚Nibelungenlied‘. Auf der einen Seite könnte man Jan-Dirk Müller positionieren, der mit seiner Monographie „Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes“ (Tübingen 1998) für eine Interpretierbarkeit des Textes plädiert, auf der anderen Seite steht Joachim Heinzle, der zuletzt die zweisprachige Textausgabe herausbrachte, die endlich das ‚Nibelungenlied‘ wieder mit der ‚Klage‘ verbindet, wie die handschriftliche Überlieferung des Mittelalters dies auch vorgibt. Müller sieht in den widersprüchlichen oder brüchigen Stellen Spuren eines bewusst archaischen Erzählens. Der Text wird in seiner Fremdheit anerkannt, das ‚Nibelungenlied‘ wird als interpretierbarer Text bezeichnet; Heinzle betont die Widersprüche des Textes, argumentiert immer wieder mit Bruchstellen, Leerstellen oder Löchern und der mündlichen Erzähltradition.<sup>9</sup>

## Zweite Dynamik: Fassungen des ‚Nibelungenlieds‘

Das ‚Nibelungenlied‘ ist in 37 Handschriften überliefert,<sup>10</sup> die ältesten Textzeugen stammen aus dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts (C und S), die jüngste Handschrift stammt aus dem 16. Jahrhundert (d). Wir unterscheiden zwei Hauptfassungen des Textes: die \*AB- oder *not*-Fassung und die \*C- oder *liet*-Fassung. Das Sternchen (Asterisk) vor den Siglen AB und C bezeichnet die ‚Fassung‘. Die Handschriften mit der Sigle A und B stehen für die Fassung \*AB. Die Handschrift mit der Sigle C steht für die Fassung \*C.<sup>11</sup>

Was bedeutet *not*- oder *liet*-Fassung? Das ist ein Unterscheidungskriterium und bezieht sich auf den Schlussvers des Liedes, den Wortlaut des letzten Verses:

Dieser lautet in \*AB: *hie hât das maere ein ende: daz ist der Nibelunge nôt*

Dieser lautet in \*C: *hie hât das maere ein ende: daz ist der Nibelunge liet*

[Hervorhebung SG]

Der Titel des Textes hat sich aus diesem letzten Vers ergeben.

\*AB: ‚Hier ist die Geschichte zu Ende: das ist die Not, der Untergang der Nibelungen‘.

\*C: ‚Hier ist die Geschichte zu Ende: das ist die Dichtung, das Epos von den Nibelungen‘ – oder kurz: das Nibelungenlied.

Das ‚Nibelungenlied‘ ist strophische Dichtung, wir finden die Langzeilenstrophe wieder, die wir aus dem frühen Minnesang kennen:

*hie hât das maere ein ende: daz ist der Nibelunge liet*

Strophische Dichtung heißt, der Text ist in Strophen gegliedert und damit sangbare Dichtung, vorgesungen vorgetragen und musikalisch begleitet. Aber auch hier ist es so wie für den Großteil des Minnesangs: eine aufgezeichnete Melodie ist für das ‚Nibelungenlied‘ nicht erhalten.

Der Text ist jedoch nicht nur in Strophen gegliedert (2379 Strophen), sondern zudem in 39 Kapitel geordnet, die als *Aventiuren* benannt sind. Das Wort *âventiure* ist ein „Modewort“ (Heinzle 2015, S.1017), das gegen Ende des 12. Jahrhunderts aufkam und vor allem in den Artusromanen eine Rolle spielt, die Artusritter reiten dort stets auf *âventiure*. Ursprünglich bedeutet das Wort ‚Zufall‘ oder ‚Ereignis‘, es wird dann im Deutschen als Bericht und Erzählung verwendet (vgl. ebd., S. 1016f.). Das Wort *âventiure* wird im Neuhochdeutschen zum ‚Abenteuer‘.<sup>12</sup> Der Nibelungendichter greift dieses Modewort auf, er will zeigen, dass sein Text modern und d.h. höfisch ist, dass er einer höfischen Kultur angehört. Und er führt Kapitelbezeichnungen ein, die er mit diesem Wort benennt: *Aventure von den Nibelungen*, so beispielsweise in der Handschrift C des ‚Nibelungenlieds‘ (Karlsruhe BLB, Cod. Donaueschingen 63, 2. Viertel 13. Jahrhundert) zu lesen. In der Handschrift C steht die Überschrift rot (rubriziert) über dem Textbeginn auf f. 1r (Abb.1). In dieser Form nicht nur hier, sondern regelmäßig zur Untergliederung vor dem Beginn eines neuen Kapitels notiert. Das ‚Nibelungenlied‘ ist also ein wohleingerichteter Text,

durch Initialen und Kapitelüberschriften gegliedert, das weist deutlich auf eine Buchdichtung hin. Die mündlich erzählte Nibelungensage ist im nun verschriftlichten ‚Nibelungenlied‘ Text geworden.

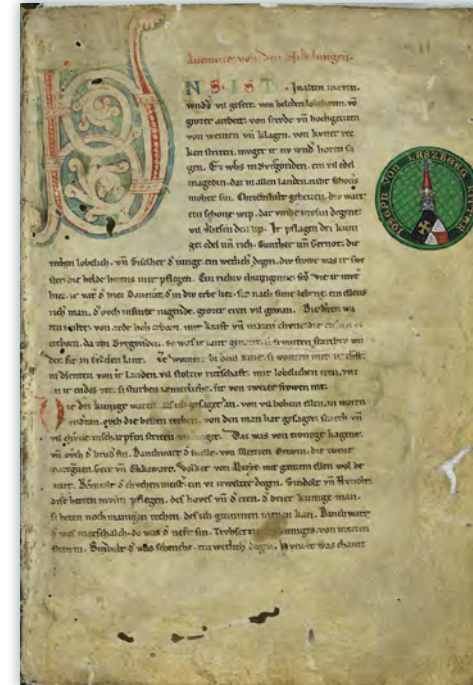


Abbildung 1: Rubrizierte Überschrift zu Beginn des ‚Nibelungenlieds‘ in Handschrift C (Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Cod. Donaueschingen 63), f. 1r: *Aventure von den Nibelungen*.

Wie beginnt nun dieser Text? Sehen wir auf die erste Strophe der ersten *Aventiure*, sie lautet (nach der Textausgabe von Joachim Heinzle, S.10):

*Ez wuohs in Burgonden ein vil edel magedin,  
daz in allen landen niht schoeners mohte sîn,  
Kriemhilt geheizen. si wart ein schoene wîp.  
dar umbe muosen degene vil verliesen den lîp.*

‚Im Burgundenland wuchs ein adeliges Mädchen heran, es war das schönste auf der Welt. Sein Name war Kriemhild. Es wurde eine schöne Frau, deswegen verloren viele Männer ihr Leben.‘<sup>13</sup>

Das Burgundenland bezeichnet die Gegend um Worms zu beiden Seiten des Rheins; es handelt sich nicht um das heutige Burgund (vgl. Heinze 2015, S. 1038). Dort wuchs Kriemhild zu einer schönen Frau heran. Die vierte Verszeile der ersten Strophe deutet bereits den Tod an. Die Schönheit der Frau wird dafür verantwortlich gemacht. Viele Männer verloren ihretwegen ihr Leben. Ein Textbeginn, der leicht tönt, jedoch eine Wucht bekommt. Wie kann aus der Schönheit eines Mädchens ein solches Untergangsgeschehen resultieren? Diese Frage wird schon hier aufgeworfen.

Das ‚Nibelungenlied‘ beginnt jedoch nicht in allen Fassungen gleichlautend mit dieser Strophe. In der Fassung \*C lesen wir den deutlich bekannteren Beginn:<sup>14</sup>

*Uns ist in alten maeren wunders vil geseit  
von heleden lobebaeren, von grôzer arebeit,  
von freuden und hôchgeziten, von weinen unde klagen,  
von küener recken strîten muget ir nû wunder hoeren sagen.*

‚Uns ist in alten Erzählungen (in Erzählungen aus früherer Zeit) viel Wunderbares berichtet worden von berühmten Helden, von großer Mühsal, von Freude und von Festen, von Weinen und von Klagen, vom Kampf tapferer Männer könnt ihr nun Erstaunliches erfahren.‘

Diese Strophe ist eine besondere. Um wie viele Sätze handelt es sich? Wo würden wir einen Punkt machen, wenn wir innerhalb der Strophen einen zweiten Satz ansetzen würden? Wer ist angesprochen? Wer spricht? Michael Curschmann hat die Strophe präzise seziiert und ihre Dimension erschlossen. Diese „Prologstrophe“ ist alles, was uns als „Anweisung zur Lektüre“ des ‚Nibelungenlieds‘ erhalten ist, so Curschmann (Curschmann 1992, S. 55). Sie habe „nicht im ursprünglichen Konzept gestanden“ (ebd., S. 62), sondern sei im Zuge eines späteren „Redaktionsvorgangs“ verfasst und ergänzt worden (ebd.). Am Text des ‚Nibelungenlieds‘ wurde gearbeitet, der Text bewegt sich, wenn er weiter abgeschrieben wird, er zeigt damit eine gewisse Dynamik, die wir an den Überlieferungszeugen nachverfolgen können. Man änderte das Verschriftlichte und ergänzte in der etwas späteren Fassung das eine oder andere; hier ergänzte man den unmittelbaren Textanfang um eine Art Prolog. Aber man änderte nicht im Sinne eines Korrekturtextes eines Autors, der seinen eigenen Wortlaut in seinem Manuskript verbessert, sondern es sind Veränderungen in der Niederschrift mehrerer anderer Handschriften, die von anderen Personen (Redaktoren, Abschreibern, Bearbeitern) als dem Autor selbst stammen. Das ist das Spezifische an der Textüberlieferung des Mittelalters: jeder Textzeuge bietet einen individuellen Text in einem spezifischen Abstand zu einer Autorfassung, die wir meist nicht vorliegen haben. Der Blick auf ein ursprüngliches, ein originales ‚Nibelungenlied‘ ist uns gewissermaßen verstellt. Während der Weitertradierung eines Textes kann er sich im Wortlaut verändern.

Man könnte also sagen: Es gibt nicht nur ein ‚Nibelungenlied‘, sondern es existieren mehrere ‚Nibelungenlieder‘. Sie sind weitgehend identisch, aber in einigen Details doch

verschieden, wie in der Betitelung am Schluss oder im Textbeginn. Sehen wir noch einmal auf die erste Strophe in der Handschrift C (Karlsruhe, BLB, Cod. Donaueschingen 63). Die Strophe besteht aus einem einzigen Satz nach dem Prinzip einer *constructio apokoinou* (Curschmann 1992, S. 63f.). Als gemeinsames Objekt von Vor- und Nachsatz fungiert eine Folge von fünf Präpositionalphrasen, die zum Teil kontrastiv angeordnet sind. *Uns ist geseit* [...] *muget ir nu* bildet die Klammer des Satzes, *wunders vil* im ersten Vers steht gegen *wunder* im vierten Vers. In *alten maeren* hat man schon viel *wunders* erzählt, nun/jetzt/heute und hier könnt ihr *wunder* erzählen hören. Es ist das Wunderbare und Herausragende von Geschichten der Vergangenheit, das hier angesprochen ist, jetzt aber, mit der folgenden Geschichte, der Erzählung von den Nibelungen und deren Untergang werdet ihr etwas wirklich Spektakuläres hören.

Wo setzen wir das *muget ir nu* an? Worauf soll es sich beziehen? Nur auf den Kampf tapferer Männer oder auch auf die anderen Phrasen? Hier merken wir, wie wichtig Orthographie, Kommasetzung, markierte Satzenden für unser Verständnis von Texten sind. Die Herausgeber wissenschaftlicher Texte nehmen hierbei Entscheidungen vor und geben uns damit eine Hilfestellung für unsere Interpretation an die Hand. Aber eine solche Markierung ist für handschriftliche Texte des Mittelalters nicht in gleicher Weise gegeben. Vergewissern wir uns in der Karlsruher Handschrift (vgl. Abb. 1).<sup>15</sup> Wie sieht hier der Beginn aus? Eine große Schmuckinitial U eröffnet den Text. Dann erkennt man einige Majuskelbuchstaben in grüner und roter Farbe, durch Punkte voneinander abgesetzt:

*(U) N S. I S T. In alten mæren.  
wunders vil geseit. von heleden lobebæren. von  
grozer arebeit. von frevde vnd hochgeciten  
von weinen vnd klagen. von kvner rec  
ken striten. mvget ir nv wunder horen sa  
gen. [...]*

Was erkennen wir noch? Halbverse werden durch Punkte abgetrennt. Es existieren also bereits in dieser Handschrift aus dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts Textgliederungszeichen. Aber das beantwortet nicht die Struktur des Satzes, die Präpositionalphrasen können sich trotz der Gliederungszeichen auf die *alten mæren*, aber auch auf das folgende *wunder* beziehen.

Wir haben in dieser Strophe einen Erzähler vor uns, der das Publikum anspricht und sich selbst mit einbezieht in die Menge derer, denen in alten Geschichten bisher viel Wunderbares erzählt worden ist. Er beginnt mit einem inkludierenden ‚uns‘: Uns ist schon viel erzählt worden, aber jetzt, *nu*, könnt ihr etwas Neues hören. Er trennt sich hier ab, und zwar als Erzähler von Neuem, er nennt sich aber nicht mit Namen. Wir haben alle schon *wunders vil* gehört, das eine und das andere von Freude und von Leid, ich bin Mitglied dieser Erzählgemeinschaft, deutet er an, nun aber hört ihr (von mir) *wunder*

– nun hört ihr von mir ein wahrhaftes Wunder. Der Bezug gilt der gesamten folgenden Erzählung von den Nibelungen.

Das ‚Nibelungenlied‘ will mündliche Tradition und mündlichen Stil einheimischer Provenienz ins Literarische verlängern. Es will berichten, wie es die Gattung seit eh und je tut, aber jetzt mit literarischem Anspruch. (Curschmann 1992, S.64)

Die Nibelungensage ist lange Zeit mündlich erzählt worden, nun aber hört ihr sie neu, jetzt hört ihr das ‚Nibelungenlied‘ als literarischen, schriftlich fixierten Text. So die Introduction des Heldenepos in der Fassung \*C (zitiert in der Handschrift C), die erst danach die Strophe von dem Mädchen Kriemhild folgen lässt (Str.2). Diese schöne und junge Kriemhild wächst am Königshof in Worms auf, sie wird die Frau des jungen Königssohns Siegfried, der aus Xanten nach Worms kam, weil er von ihrer Schönheit gehört hatte. Siegfried bekommt Kriemhild zur Frau, dafür muss er aber Gunther, dem König und Bruder Kriemhilds behilflich sein. Gunther will ebenfalls heiraten, er hat von einer schönen Frau gehört, die Brünhild heißt. Diese ist stark und wählt ihren zukünftigen Ehemann durch einen Wettkampf aus, nur denjenigen, der sie im Weitsprung, im Speerwurf und im Steinwurf übertrumpft, wird sie heiraten, den Verlierer töten. Gunther ist nicht stark genug für diesen Wettbewerb, das weiß Siegfried; Gunther benötigt die Kraft und Macht des Siegfried, der übermenschliche Kräfte und weitere Möglichkeiten besitzt: Siegfried ist durch das Bad im Drachenblut unverwundbar (bis auf eine Stelle zwischen den Schulterblättern), zudem besitzt er einen Tarnmantel, mit dem er unsichtbar wird. Mit diesen Hilfestellungen gelingt Gunther die Werbung um Brünhild: Siegfried wird ihn unsichtbar begleiten in den einzelnen Wettkämpfen und er wird Brünhild besiegen; es sieht für die Öffentlichkeit so aus, als ob Gunther den Sieg errungen habe, doch eigentlich war Siegfried derjenige, der Brünhild eroberte.

Dieser Betrug hat Folgen. Es wird einige Jahre später zu einem Streit der beiden Königinnen kommen (erzählt in der 14. Aventure des ‚Nibelungenlieds‘), in dem Kriemhild ihrer Schwägerin vorwirft, dass Siegfried der eigentliche Bezwingler, vor allem in der Brautnacht gewesen sei, denn hier benötigte Gunther noch einmal die Hilfe Siegfrieds. Kriemhild beschimpft Brünhild, ihr Mann Siegfried habe sie, Brünhild, im Bett bezwungen, sie legt Beweise vor, den Gürtel Brünhilds und einen Ring, beides hatte Siegfried ihr abgenommen; die Königin Brünhild weint (Str. 843,1; 852,1), weinend findet sie auch Hagen an (Str. 864,1). Siegfried muss getötet werden: *daz Brünhilde weinen sol im wesen leit*, so sagt Hagen (Str. 873,3). Warum hat Siegfried seiner Frau diesen Gürtel gegeben und warum hat er sie eingeweiht in diese Männergeheimnisse? Hinterrücks wird Siegfried ermordet (Str. 981), und zwar von Hagen, die unverwundbare Stelle zwischen den Schulterblättern hatte Kriemhild selbst dem treuen Vasallen Hagen genannt und mit einem gestickten Kreuzzeichen auf dem Gewand markiert (Str. 904). Sie hat selbst ihren Mann verraten, so sagt der Text (Str. 905,3). Dieses Leid wird Kriemhild ihr weiteres Leben begleiten. Sie trauert dreizehn Jahre (Str. 1142,2), zieht sich aus der Öffentlichkeit zurück, ihre Liebe ist

ihr genommen, auch das Gold, das sie besaß, hat Hagen geraubt und im Rhein versenkt (Str. 1137). Doch dann hört erneut ein Mann von ihrer Schönheit, der König der Hunnen, Etzel (Str. 1143f.), dessen Frau Helche verstorben war; er sendet einen Brautwerber, den treuen Markgrafen Rüdeger aus Bechelaren nach Worms. Dort ist Kriemhild geblieben, zurückgezogen, neben dem Münster, in der Nähe des Grabes ihres Mannes wohnend (Str. 1101f.). Sie lässt sich schließlich auf die Hochzeit mit Etzel ein, denn Rüdeger sagt etwas, was in ihr Rachegeanken entzündet: er werde ihr helfen, ihr erlittenes Leid zu *ergetzen* (Str. 1255,3), wiedergutzumachen, vergessen zu machen. Rüdeger bittet sie, nicht länger zu weinen (Str. 1256,1), seine Verwandten, seine Vasallen und er selbst würden im Hunnenland dafür sorgen, dass jeder, der ihr etwas angetan hätte, dies schwer büßen müsse (Str. 1256,2–4). Kriemhild lässt ihn darauf einen Eid schwören, dass er derjenige sei, der ihr Leid vergelte. Damit wird sie zur Rächlerin gemacht. Sie heiratet Etzel, beide leben an einem kulturell vielfältigen und prächtigen Hof in Ungarn. Kriemhild ist erneut eine mächtige Königin (vgl. Str. 1383 und 1386). Sie lädt nach dreizehn Jahren ihre Brüder aus Worms dorthin ein, sie habe sie so lange nicht gesehen (22. Aventure). Die Einladung endet im großen Blutbad, das nur wenige überleben. Kriemhild will sich an Hagen rächen, den alle als Mörder Siegfrieds kennen, es kommt zu einer Schlacht, einem Gemetzel, das kaum jemand überlebt. Dietrich von Bern greift endlich ein in das Geschehen und nimmt Hagen und Gunther gefangen (Str. 2352, 2353, 2361, 2362); Dietrich von Bern übergibt nach intensiven Kämpfen, in denen bereits sehr viele Helden getötet worden sind, die beiden Männer, den König Gunther, den Bruder Kriemhilds und dessen Ratgeber und Gefolgsmann Hagen an die Königin Kriemhild. Hagen und Gunther sind gefesselt; schont sie, sagt Dietrich und geht weinend davon (Str. 2364, 2365). Im Fortgang gestaltet diese letzte, die 39. Aventure des ‚Nibelungenlieds‘ ein grausames Schlussbleau. Was ist aus dem schönen Mädchen Kriemhild geworden?

*sît rach sich grimmeclîchen daz Etzelen wîp.  
den ûz erwelten degenen nam sie beiden den lîp.* (Str. 2365, 1f.)

‚Dann rächte sich die Frau Etzels fürchterlich. Sie nahm den beiden auserwählten Helden das Leben.‘

Wie macht sie das? Schließlich ist sie eine Frau. Sie trennt die beiden Männer voneinander und geht zu Hagen. Voller Hass spricht sie zu ihm:

*welt ir mir geben widere, daz ir mir habt genomen,  
sô muget ir wol lebende heim zen Burgonden komen.* (Str. 2367,3f.)

‚Wenn ihr mir zurückgebt, was ihr mir genommen habt, dann könnt ihr lebend nach Hause ins Burgundenland kommen.‘

Was kann Hagen ihr jetzt noch zurückgeben, was er ihr genommen hat? Wofür sie ihn nach dieser intensiven Rachezeit nun am Leben lassen und nach Hause ziehen lassen würde?

Kriemhilds Worte sind rätselhaft. Hagen bezieht die Aussage auf den Hort, auf den Nibelungenschatz. Vergeblich fordere sie diesen, sagt der *grimme* Hagen. Er habe geschworen, dessen Versteck nicht zu verraten, solange einer seiner Herren (gemeint sind die Könige in Worms) lebe.

In der unmittelbar folgenden Strophe heißt es pragmatisch und grausam zugleich:

*‚Ich bring ez an ein ende‘, sô sprach daz edel wîp.  
dô hiez si ir bruoder nemen sinen lîp.  
man sluoc im ab daz houbet. bî dem hâre si ez truoc  
vûr den helt von Tronege. dô wart im leide genuoc. (Str. 2369)*

‚Ich bringe es zu Ende, sagte die Königin.  
Da ließ sie ihren Bruder töten.  
Man schlug ihm den Kopf ab. Sie trug das abgeschlagene Haupt an den Haaren  
vor den Helden von Tronje (=Hagen). Das war für ihn ein großer Schmerz.‘

Was ist passiert? Kriemhild geht zu dem gefesselten Hagen. Sie bietet ihm an, dass er lebendig nach Worms zurückkomme, wenn er ihr zurückgebe, was er ihr genommen hat. Was meint sie? Meint sie es ernst? Sie will ausgerechnet ihren Erzfeind Hagen lebendig zurückschicken, wo sie doch schon so viele Verwandte und Gefolgsleute verloren hat? Ihm galt ihre gesamte Racheintention. Ihm ein Angebot machen? Ist es ein falsches, ein hinterhältiges Angebot? Siegfried ist tot, Hagen hat ihn ihr genommen, ihn kann er ihr nicht zurückgeben. Ein *ergetzen des leides* wird nie möglich sein. Auf den Schatz bezogen, wie Hagen denkt? Gebt mir den Schatz zurück, dann lasse ich euch am Leben? Wozu bräuchte sie das Gold? Sie hat genug Macht und Reichtümer, Etzel ist unermesslich reich.

Das Angebot ist ein grausamer Todesstoß, denn Hagen weiß, dass niemand lebendig nach Worms zurückkehren wird (Str.1540–1542, 1580). Das Angebot ist ein Scheinangebot. Kriemhild formuliert dies, wohlwissend, dass eine Rückgabe ihres Besitzes unmöglich ist. Ob sie auch die Konsequenzen berücksichtigt?

Hagen bezieht ihre Forderung auf den Hort – solange noch einer der Könige lebt, werde er, Hagen, das Versteck nicht verraten; da lässt sie ihren eigenen Bruder enthaupten und trägt den blutigen Kopf eigenhändig zu Hagen. Die Geste ist deutlich: Hier, der letzte Zeuge ist tot. Der Weg ist frei, um das Versteck des Hortes zu verraten. Doch das tut Hagen nicht. Die Inszenierung geht weiter. Hagen spricht zu ihr: Du hast es nach deinem Willen zu Ende gebracht. Es ist ausgegangen, wie ich es mir gedacht habe. Deine Brüder, Gunther, Giselher und Gernot sind tot:

*den schatz den weiz nû niemen wan got âne mîn.  
der sol dich vâlandinne, immer verborgen sîn. (Str. 2371,3f.)*

‚Nur Gott und ich wissen nun, wo der Schatz ist.  
Dir, Teufelin, soll er für immer verborgen sein.‘

Hier nennt Hagen Kriemhild eine Teufelin. Was tut Kriemhild? Sie zieht aus der Scheide des vor ihr gefesselten Hagen das Schwert Balmung, das ihrem Mann Siegfried gehört hat, hebt den Kopf Hagens an und schlägt ihm den Kopf ab. Das schöne Mädchen Kriemhild ist hier zur Henkerin und Teufelin geworden, sie hat unermessliche Kraft aufgebracht, ihr gesamtes ertragenes Leid liegt in diesem Schlag gegen Hagen. Ihr Mann Etzel steht dabei, sieht es und klagt:

*Wâfen, sprach der vûrste, wie ist nû tût gelegen  
von eines wîbes handen der aller beste degen,  
der ie kom ze sturme oder ie schilt getruoc (Str. 2374, 1-3).*

Etzel klagt, aber er handelt nicht. Der beste aller Helden ist von der Hand einer Frau getötet worden. Hagen wurde von Kriemhild enthauptet. Ein Skandalon. Hildebrand stürzt voller Zorn herbei, ein Held auch er, der treue Gefolgsmann von Dietrich von Bern, er handelt:

*er sluoc der kûneginne einen swaeren swertswanc (Str. 2376,2)  
‚Er schlug mächtig mit dem Schwert auf die Königin ein.‘*

Was sagt der Nibelungenerzähler?

*Dô was gelegen aller dâ der veigen lîp.  
ze stücken was gehouwen dô daz edel wîp.  
Dieterîch und Etzel weinen dô began.  
si klagten inneclîche beide mâge und man. (Str. 2377)*

‚Da waren alle tot, die zum Tode bestimmt waren.  
Die Königin war in Stücke gehauen.  
Dietrich und Etzel brachen in Tränen aus.  
Sie beklagten von Herzen Verwandte und Gefolgsleute.‘

Das schöne Mädchen Kriemhild vom Anfang der Geschichte liegt am Ende zerstückelt vor uns. Kriemhild, das *schoene wîp* (Str. 2,3), sie hatte tatsächlich vielen Männern den Tod gebracht, aber sie hatte sich am Ende eigenhändig an dem Mörder ihres Mannes gerächt.

*Ine kan iu niht bescheiden, waz sider dâ geschach,  
wan ritter unde vrouwen weinen man dâ sach,*

dar zuo die edeln knehte ir lieben vriunde tôt.  
dâ hât daz maere ein ende. diz ist der Nibelunge nôt. (Str. 2379)

Der Erzähler, der am Anfang Unerhörtes, *wunder* versprochen hat, hat Unerhörtes geboten, aber er weiß am Ende nicht, wie es weitergeht:

„Ich kann euch nicht sagen, was später dort geschah. Nur, dass Ritter und Damen und hochgeborne Knechte ihre lieben Freunde beweinten.  
Da endet die Geschichte. Das ist der Untergang der Nibelungen.“

Diese sogenannte Hortforderung der 39. Aventure des ‚Nibelungenlieds‘ hat die Forschung beschäftigt. Es gibt Lösungsangebote.<sup>16</sup> Für Joachim Heinzle ist diese Stelle wie manch andere Beweis für die Brüchigkeit des Textes, für Widersprüche, Traditionslinien aus älteren Erzählungen, aus den mündlichen Traditionen, die hier Eingang gefunden hätten in die Verschriftlichung des Textes: „Die Interpretationen unterstellen einen Sinn, der im Text in keiner Weise angelegt ist“ (Heinzle 2015, S.1507). Er sieht einen „erzähltechnischen Defekt“ (Heinzle 2014, S.157) und wertet: der „Nibelungendichter war kein Originalgenie“ (ebd.). Dieser Dichter hatte mit einer vielgestaltigen mündlichen Tradition zu tun, die er in seine literarische Fassung einbinden musste:

Die Aufgabe, die er sich (oder die man ihm) gestellt hatte, bestand darin, diese Erzähltradition in Literatur umzusetzen, sie mittels der Erzähltechniken, Erzählmodelle, Deutungsmuster, die in der literarischen Tradition ausgebildet waren, in diese einzubinden. (Heinzle 2014, S.157)

Wie auch immer die Logik oder Unlogik der Hortforderungsszene zu deuten ist, das Mittelalter selbst hat sich in seiner Literatur um Deutungen des Nibelungengeschehens bemüht. Hier kommt nun der zweite Text zur Sprache, die sogenannte ‚Nibelungenklage‘, die sich beinahe bruchlos in der Überlieferung des ‚Nibelungenlieds‘ anschließt. Damit möchte ich eine dritte Dynamik andeuten, die Dynamik der Antwort, die der zweite Text bietet oder zumindest versucht und damit einen Dialog herstellt zwischen zwei literarischen Texten der Zeit um 1200.

### Dritte Dynamik: Antworten der ‚Nibelungenklage‘

In der Handschrift C (Karlsruhe, BLB, Cod. Donaueschingen 63) wird unmittelbar nach dem letzten Vers des ‚Nibelungenlieds‘ gleichsam als neues Kapitel die ‚Klage‘ aufgeschlagen, und zwar unter der Überschrift: *Aventure von der Klage*. (Abb.2)

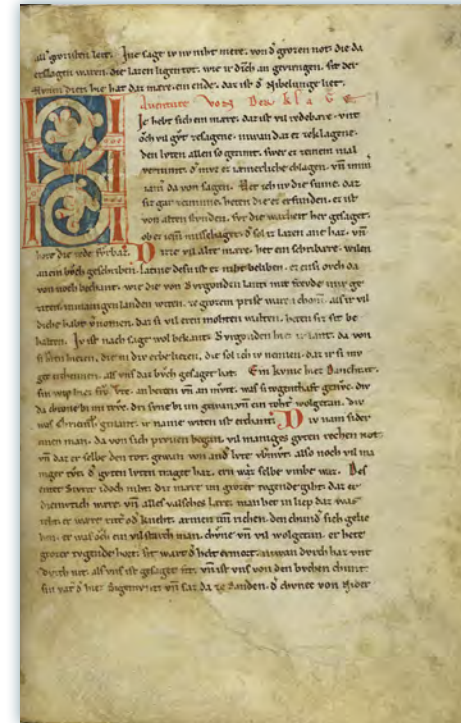


Abbildung 2: Rubrizierte Überschrift und Textanfang der ‚Nibelungenklage‘ in der Handschrift C (Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Cod. Donaueschingen 63), f. 89r: *Aventure von Der Klage*.

Wir haben die Handschrift C als Buchdichtung identifiziert, wohl eingerichtet und gegliedert. ‚Nibelungenlied‘ und ‚Klage‘ stehen hier unmittelbar hintereinander, die ‚Klage‘ wird als nächstes Kapitel dieser einen, großen Nibelungengeschichte bezeichnet. Unmittelbar nach dem letzten Wort des zum Text gewordenen ‚Nibelungenlieds‘ fängt doch noch etwas an, obwohl dessen Erzähler behauptet hatte, von einem Fortgang nichts zu wissen. In der Buchdichtung, in der Literatur geht es weiter und kann es weitergehen:<sup>17</sup>

*Hie hebt sich ein maere,  
daz waere vil redebaere  
und waere vil quot ze sagene,  
niuwan daz ez ze klagene  
den liuten allen gezimt (V. 1–5).<sup>18</sup>*

‚Hier beginnt eine Geschichte, die sehr erzählenswert und durchaus auch gut zu erzählen wäre, wenn sie nicht zugleich alle (die sie hören) zum Klagen und Trauern zwingen würde‘; so lautet der Beginn der ‚Klage‘.

Der Text, der hier einsetzt, ist ein Reimpaartext; genauso notiert wie die Strophen des ‚Nibelungenlieds‘, durch Verspunkte die einzelnen Verse voneinander abtrennend. Eine etwas größere Initiale markiert einen Kapitelfanfang auf der Textseite. Darüber hinaus ist kein Trennungsindiz zu erkennen. Der Reimpaarvers ist Trennungs- und Abstandszeichen genug, das ist der Hiatus, der sich ergeben muss zur voraufgehenden Untergangsgeschichte. Ob es eine zeitliche Trennung zwischen den Texten, zwischen der Verschriftlichung der Geschichten gibt, kaschiert der beinahe nahtlose Übergang der Handschriften, die zwei Texte auch in eine zeitliche Nachbarschaft stellen und sie dadurch synchron halten, sie in eine Synchronität bringen. Hier, in Handschrift C, muss man nicht einmal umblättern, nur weiterlesen. Die Überlieferung der Handschriften stellt zwei Texte nebeneinander, die nun auf einer gemeinsamen zeitlichen Ebene existieren; die Überlieferung schaltet sie unmittelbar hintereinander und bringt sie in einen Dialog oder genauer: bildet dadurch einen Dialog ab. Im Unterschied zur Strophenform wählt der Klageerzähler, der sich ebenfalls nicht mit Namen nennt, den für den Roman der Zeit üblichen Reimpaarvers und wendet sich damit vom älteren Modell der Strophe ab, wendet sich damit auch von der Form, dem Duktus und Ton des ‚Nibelungenlieds‘ ab. Die ‚Klage‘ wählt einen neuen Ansatz, sie versucht einen Anschluss an das Untergangsgeschehen, formt aber neu.<sup>19</sup>

Die ‚Klage‘ formuliert sehr bald eine Entschuldigung für Kriemhild. Niemand konnte von Kriemhild etwas Schlechtes sagen; wer die Geschichte kennt, der spricht sie von Schuld frei, denn diese Frau, *diz vil edel werde wîp* (V. 156) handelte aus Treue (*triuwe*, V. 157), sie rächte sich aus großem Schmerz (V. 151–158). Kriemhild, die wir gerade noch mit dem blutigen Haupt ihres Bruders vor uns gesehen haben, wird hier von dem unbekanntem Verfasser der ‚Klage‘ entschuldigt. Die Lesart der sich mit langem Atem rächenden liebenden Frau wird hier unterstützt.

Der gesamte Text der ‚Klage‘ ist in großen Partien Klagerede; Klage über die Toten, die wir vor uns liegen sehen. Wir gehen lesend und schauend an den Ort des Geschehens, wir stehen in der Burg Etzels und sehen die ganzen Toten, wir schreiten mit dem Erzähler die Fundorte ab und hören die Klagen der Überlebenden, es sind vor allem Dietrich, Hildebrand und Etzel. Der Text vollzieht einen Gang der Erinnerung, indem der Tatort besichtigt und abgeschritten wird; der Text vollzieht das Geschehen nach im Gestus des Zeigens und Erinnerns. Diesen Gestus kennt man aus der geistlichen Literatur, indem man den Gang der Passion Christi nachempfindet, indem man die einzelnen Stationen seines Leidens in Gedanken und in der memorierenden Andacht aufsucht. Der Text der ‚Klage‘ macht überdeutlich, was ein Schlachtfeld ist, man bahnt sich lesend einen Weg durch die blutigen, blutüberströmten Toten und Körperteile. Und dann beugt man sich über einzelne Tote, nicht aus Neugier, sondern, um sie in ihrer Individualität und Würde, in ihrer Lebensleistung aufzurufen und anzuerkennen, für die Nachwelt, für die Leser zu erinnern und um sie zu betrauern.

Der Text der ‚Klage‘ setzt damit am Ende der nibelungischen Katastrophe an und beschaut das Ergebnis, man beklagt und versucht zu verarbeiten, man erinnert sich an die Leistungen der einzelnen Personen, die nun tot vor uns liegen. Lesend und nachvollziehend, ein Akt, der gewissermaßen das Pronomen *uns* der ersten Nibelungenstrophe aufgreift und uns, alle Leser dieses Textes, miteinbezieht in den Erinnerungs- und Erkenntnisakt. Mit den Figuren sehen wir auf die Toten, auf die Geschichte der Nibelungen zurück und wir erkennen die Zusammenhänge, formen uns eine Meinung aus.

Dietrich von Bern kommt beispielsweise zur Leiche Kriemhilds (V. 759–761). ‚Nie hörte ich von einer schöneren Frau erzählen‘, sagt er (V. 774f.), indem er sich an die Tote wendet, und zwar *mit einem muote klegelich* (V. 760), im Gestus der Trauer. Dietrich erinnert an die Königin und erweist ihr einen letzten Dienst. Er lässt ihren Leichnam aufbahnen und trägt das abgeschlagene Haupt Kriemhilds herbei (V. 786f.). Was für eine Szene, was für eine Tat! Dietrich setzt den Körper Kriemhilds wieder zusammen, den Hildebrand getrennt hatte, mit seinen eigenen Händen hebt er das Haupt aus dem Blut und trägt es herbei. Die Tötung Kriemhilds durch Hildebrand wird hier als Enthauptung identifiziert. Dietrich von Bern erinnert an die Person und Königin, die durch ihre Schönheit einzigartig war in der Welt. Kriemhild hielt am Ende das Haupt ihres Bruders Gunther ihrem Todfeind Hagen entgegen, hier trägt Dietrich nun ihr Haupt zu ihrem Körper und komplettiert die Figur im Nachgang wieder zum Ganzen.

Auch König Etzel kommt hinzu, er ist der *jâmers rîche, / dem jâmer wol gelfiche* (V. 801f.), Etzel ist voller Schmerz, ist ganz Schmerz, er ruft in diesem Zustand seine Frau positiv in Erinnerung: *getriuwer wîp wart nie geborn / von deheiner muoter mêre* (V. 834f.).

‚Nie wurde von einer Mutter eine treuere Frau geboren‘ als Kriemhild, so seine Deutung der *triuwe* der Königin.

Von den Figuren der Geschichte wird Trauer- und Erinnerungsarbeit geleistet. Die Taten der einzelnen werden vor den Toten stehend artikuliert, memoriert und dadurch in Erinnerung gehalten, ins kulturelle Gedächtnis überführt. Damit wird ihnen Ehre erwiesen, die Ehre im Kulturraum der Literatur. Die Erinnerung wird damit weitergegeben an die Rezipienten, an jeden Leser des Textes.

Aber es werden auch Urteile gesprochen und ausgesprochen, Hildebrand ruft beispielsweise aus: *nû seht, wâ der vâlant / lît, der ez allez riet!* (V. 1250f.).

‚Seht dorthin, wo der Teufel liegt, der alles angestiftet hat.‘ Gemeint ist Hagen, den Hildebrand hier zum Schuldigen des Untergangs macht und zum Teufel; er ist der Teufel, nicht Kriemhild. Es ist Hagens Schuld, dass es keine friedliche Lösung gab (V. 1252f.), wird an dieser Stelle formuliert. Hildebrand fällt ein weiteres Urteil. Wer konnte erwarten, dass aufgrund von Siegfrieds Tod so viele tapfere Männer sterben mussten (V. 1264–1267). Die großen Helden haben den schrecklichen Zorn Gottes schon lange verdient (V. 1271–1273), denn: *dô muosen si den gotes slac / lîden durch ir übermuot* (V. 1276f.). Der Schlag Gottes traf sie aufgrund ihres Hochmuts, *daz hânt si in selbe erworben* (V. 1282). Sie haben ihn selbst provoziert. Gemeint sind die burgundischen Kämpfer, die Wormser Könige, gemeint sind aber eventuell alle Helden, die nun verdientermaßen tot sind. Alle



Helden hat der *gotes slac* getroffen. Gott hat das Ende der Heldenzeit angemahnt und aufgerufen.

Indem die einzelnen Toten aufgefunden und benannt werden, erhalten sie einen Platz im literarischen Gedächtnis, die ‚Klage‘ gibt ihnen gleichsam einen Gedenk- und Erinnerungsort.

Jan-Dirk Müller spricht hierbei von „buchhalterischer Genauigkeit“ (Müller 1998, S.117), mit der alle Personen aufnotiert werden. Mehr als 800 Tote hatte man aus dem Saal herausgetragen (V.1648). Das Unglück wird gemessen und vermessen, es wird in Zahlen übersetzt, dadurch sichtbar und spürbar, benennbar und erzählbar gemacht. Das Leid wird in eine Zahl und in eine Erzählung überführt, dadurch wird es fassbar und erfassbar gemacht. Die Toten werden benannt und in das Buch der Literatur-Geschichte eingetragen. Die Knapen, die Brüder, einzelne Kämpfer, Trauergesten, krachende Knochen werden genannt. Reaktionen auf den Tod werden vor Augen geführt, berühmte Männer weinen oder werden ohnmächtig angesichts des Leids, das sie vor sich haben.

Die ‚Klage‘ thematisiert die Zeit unmittelbar nach den schrecklichen Kämpfen, zeigt die Folgen, zeigt das Leid auf, sie erzählt das ‚Nibelungenlied‘ in gewisser Weise weiter.

Doch die Toten, die hier nun bestattet sind, haben Verwandte, in Worms oder in Bechelaren. Wie soll man die Botschaft dorthin tragen? Wer soll der Bote sein? Man denkt an die Hinterbliebenen, sie müssen erfahren, was passiert ist. Der Spielmann Swemmel soll der Bote sein. Dem sind die Wege gut bekannt, heißt es (V. 2594), schließlich hatte er schon einmal die Einladung nach Worms übermittelt, als Kriemhild ihre Brüder einlud. Man knüpft also unmittelbar an die vorausgehende Geschichte an, es sind dieselben Figuren, dieselben Kontexte. Swemmel ist Etzels Spielmann, im ‚Nibelungenlied‘ wie in der ‚Klage‘.

Brünhild, die Ehefrau Gunthers muss vom Tod erfahren, auch die Mutter Kriemhilds, Ute, weiterhin Rüdegers Angehörige. Man denkt an die Verwandten in der Ferne, will die Botschaft zu ihnen bringen, die ja noch nicht wissen, was passiert ist. Der Bote muss die Ereignisse und Nachrichten vom Tod der vielen überbringen, in Worte fassen und er muss mit diesen Informationen die Reise antreten vom Hunnenland über Bechelaren, Passau nach Worms.

Der Text zeigt einen Denkprozess auf, er mahnt daran, dass die Familien der Angehörigen gar nichts von dem Untergangsgeschehen wissen. Ein Bote wird sie informieren. Und auch hier werden wir mit Reaktionen konfrontiert, die drastisch sind, die aufzeigen, was der Tod von nahen und geliebten Verwandten für die Angehörigen bedeutet.

Die Boten kommen nach Passau, wo der Bischof Pilgrim residiert (V.3294–3299); die Könige aus Worms waren die Söhne seiner Schwester. Auf der Hinreise zu Etzel machten sie in Passau Station. Noch wusste der Bischof nicht, dass alle tot sind. Dann berichtet der Spielmann, der ein Augenzeuge des Geschehens im Hunnenland war. Der Bischof will weitere Informationen einholen, will recherchieren, er sendet eigene Leute zu Etzel, ins Hunnenland, um Informationen zusammenzutragen, er will alles aufschreiben lassen, wie es dazu kommen konnte (V. 3464f.). Bischof Pilgrim wird gegen Ende der ‚Nibelungenklage‘ als der Veranlasser der Aufzeichnung genannt. Es wäre schlimm, sagt der Text eigens,

wenn diese Ereignisse nicht festgehalten würden. Denn *ez ist diu groezeste geschiht, / diu zer werlde ie geschach* (V. 3480f.). Der Untergang der Nibelungen und die Ereignisse, die dazu führten, werden als die größte Geschichte genannt, die je auf der Welt geschah. Sie muss festgehalten werden, sie muss Literatur werden.

Swemmel wiederum reist von Passau weiter nach Worms zu Brünhild. Brünhild war im gesamten zweiten Teil des ‚Nibelungenlieds‘ in Vergessenheit geraten. Die berühmte Königin vom Beginn des Liedes, hier wird sie noch einmal erwähnt. Swemmel berichtet dort die Geschichte, wir lesen also eine Nacherzählung und Deutung, die dem Spielmann in den Mund gelegt ist, er erzählt einmal in aller Kürze vor der Königin Brünhild (V. 3626–3659), dann erzählt er ausführlich vor der Versammlung in Anwesenheit des jungen Königs davon (V. 3776–3947). Danach reist er wieder zurück zu Etzel und Dietrich.

Die ‚Klage‘ ist ein Vor-Augen-Führen des Leides, ein Versuch der Deutung, verschiedene Stimmen im Text werden gehört, durchaus verschiedene Deutungen formuliert. Die Erzählung des Leids schafft neues Leid, denn Trauer und auch Tod sind die Folge.<sup>20</sup> Ein Blick in die Zukunft wird geworfen, ein Berichten der Ereignisse an die Hinterbliebenen, ein Versuch des Weiterlebens gezeigt. Der Text schmiegt sich beinahe bruchlos an das ‚Nibelungenlied‘ an, wechselt nur den Modus, vom heldenepischen Ton hin zum höfischen Erzählen in Reimpaaren. Zeigt, dass dieses grausame Geschehen nicht einfach so enden kann. Dass in einem Neuanfang der Versuch einer Deutung liegt.

Das ist ein Textverbund von ‚Nibelungenklage‘ und vorausgehendem ‚Nibelungenlied‘, den wir nicht allzu häufig vorfinden in der Überlieferung mittelalterlicher Literatur. Ein Text ändert das Genre, wechselt den Ton, ist nun Reimpaartext (nicht mehr strophisches Lied) und verfolgt die Handlungsfäden, ent- oder belastet einige Figuren, erzählt weiter. Eine Textbewegung, die eine mittelalterliche Rezeption des ‚Nibelungenlieds‘ darstellt und zugleich aufzeigt, wie Memorierung funktionieren kann. Das ‚Nibelungenlied‘ wird um 1200 zum Text und sogleich Anlass zur Stellungnahme. Die ‚Klage‘ zeigt auf, wie mündliches Erzählen zum Text wird, wie Geschehnisse geklärt, formuliert, besichtigt und verschriftlicht werden müssen. Denn – das haben wir schließlich von Gottfried von Straßburg gelernt – wenn man nicht erinnert an ein Geschehen, dann ist es so gut wie nicht passiert. Diese Erinnerung an das Gute, aber auch an das Schreckliche, ist Aufgabe der Literatur:

*Gedenket man ir ze guote niht,  
von den der werlde guot geschiht,  
sô wære ez allez else niht,  
swaz guotes in der werlde geschiht.* (Haug / Scholz 2011, Bd. 1, S.10f.)

- <sup>1</sup> Das ‚Nibelungenlied‘ und die ‚Klage‘ werden zitiert nach der folgenden Ausgabe: Das Nibelungenlied und die Klage. Nach der Handschrift 857 der Stiftsbibliothek St. Gallen. Mittelhochdeutscher Text, Übersetzung und Kommentar. Hg. von Joachim Heinzle, Berlin 2015 (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 51).
- <sup>2</sup> Anregende Einführungen bieten: Ursula Schulze, Das Nibelungenlied, Stuttgart 1997; Jan-Dirk Müller, Das Nibelungenlied, 4. neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Berlin 2015 (Klassiker-Lektüren 5). Vgl. auch die Aufsätze in dem Band: Fasbender, Christoph (Hg.): Nibelungenlied und Nibelungenklage. Neue Wege der Forschung, Darmstadt 2005.
- <sup>3</sup> Zitiert bei Joachim Heinzle, Traditionelles Erzählen. Beiträge zum Verständnis von Nibelungensage und Nibelungenlied, Stuttgart 2014 (Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur. Beihefte 20), S. 125.
- <sup>4</sup> Zu dem Philologen der klassischen und deutschen Philologie, Karl Lachmann (1793–1851), vgl. den Band von Anna Kathrin Bleuler und Oliver Primavesi (Hgg.): Lachmanns Erben. Editionsmethoden in klassischer Philologie und germanistischer Mediävistik, Berlin 2022 (Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie 19).
- <sup>5</sup> Zitiert bei Heinzle 2014, S. 126.
- <sup>6</sup> Zu der Handschrift n vgl. den Handschriftencensus unter: <https://handschriftencensus.de/3520> (abgerufen am 19. November 2022) und die Textausgabe Das Nibelungenlied nach der Handschrift n. Hs. 4257 der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt. Hg. von Jürgen Vorderstemann, Tübingen 2000 (ATB 114); vgl. weiterhin Heinzle 2014, S. 175–196.
- <sup>7</sup> Zur Handschrift m (Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek, Hs. 3249) vgl. den Handschriftencensus unter: <https://handschriftencensus.de/2182> (abgerufen am 19. November 2022) sowie Johannes Janota, Orientierung durch volkssprachige Schriftlichkeit (1280/90–1380/90), Tübingen 2004 (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit III/1), S. 220 und Tafel 9/1 und 9/2.
- <sup>8</sup> Vgl. dazu Heinzle 2014, S. 125–135.
- <sup>9</sup> Vgl. zu verschiedenen Aspekten Heinzle 2014, zu den Bruchstellen besonders S. 149–164.
- <sup>10</sup> Zur Überlieferung vgl. die Übersicht im Handschriftencensus unter: <https://handschriftencensus.de/werke/271> (abgerufen am 19. November 2022).
- <sup>11</sup> Vgl. hierzu Heinzle 2014, S. 97–124.
- <sup>12</sup> Vgl. das Mittelhochdeutsche Wörterbuch unter: <http://www.mhdwb-online.de/wb.php?linkid=10086000#10086000> (abgerufen am 19. November 2022) und das Deutsche Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm unter: <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=BMZ&le-mid=S00375#3> (abgerufen am 19. November 2022).
- <sup>13</sup> Meine Übersetzung weicht in Kleinigkeiten von derjenigen Heinzles ab.
- <sup>14</sup> Zitiert nach Heinzle 2015, S. 1036.
- <sup>15</sup> Der Textbeginn ist zitiert nach dem Digitalisat in Karlsruhe, unter: <https://digital.blb-karlsruhe.de/blbhs/content/pageview/738115> (abgerufen am 20. November 2022). Die Abkürzungen (Nasalstriche, -er) werden aufgelöst.
- <sup>16</sup> Zu den Deutungen der Forschung, s. Heinzle 2015, S. 1506–1508 (Stellenkommentar); dann besonders auch: Heinzle 2014, S. 149–164. Jan-Dirk Müller dagegen versucht eine Deutung

der Stelle, ihm folge ich in meiner Lektüre: Müller 1998, S. 147–151.

- <sup>17</sup> Nicht nur in der einen Handschrift in Karlsruhe folgt die ‚Klage‘ dem ‚Nibelungenlied‘, sondern in den neun vollständigen Handschriften, die den Text der ‚Klage‘ überliefern, ist der Textverbund von ‚Nibelungenlied‘ und ‚Klage‘ erhalten; zur Überlieferung s. den Handschriftencensus unter: <https://handschriftencensus.de/werke/195> (abgerufen am 27. November 2022).
- <sup>18</sup> Auch die ‚Klage‘ wird nach der Textausgabe von Heinzle zitiert.
- <sup>19</sup> Zu den vier Fassungen der ‚Klage‘ vgl. Joachim Bumke (Hg.): Die Nibelungenklage. Synoptische Ausgabe aller vier Fassungen, Berlin/New York 1999.
- <sup>20</sup> Ute, die Mutter von Gunther, Gernot, Giselher und Kriemhild stirbt nach sieben Tagen, nachdem sie durch Swemmel von den Geschehnissen gehört hatte, vgl. ‚Klage‘, V. 3952–3959.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

GOTTFRIED VON STRASSBURG, *Tristan und Isold*. Hg. von Walter Haug und Manfred Günter Scholz. Mit dem Text des Thomas, hg., übersetzt und kommentiert von Walter Haug, 2 Bde. (Bibliothek deutscher Klassiker 192; Bibliothek des Mittelalters 10.11), Berlin 2011.

*Das Nibelungenlied und die Klage. Nach der Handschrift 857 der Stiftsbibliothek St. Gallen*. Mittelhochdeutscher Text, Übersetzung und Kommentar. Hg. von Joachim Heinzle, Berlin 2015 (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 51) (= Heinzle 2015).

*Das Nibelungenlied nach der Handschrift n. Hs. 4257 der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt*. Hg. von Jürgen Vorderstern, Tübingen 2000 (ATB 114).

*Die Nibelungenklage. Synoptische Ausgabe aller vier Fassungen*. Hg. von Joachim Bumke, Berlin/New York 1999.

### Sekundärliteratur

BLEULER, ANNA KATHRIN UND PRIMAVESI, OLIVER (Hgg.): *Lachmanns Erben. Editionsmethoden in klassischer Philologie und germanistischer Mediävistik*, Berlin 2022 (Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie 19).

CURSCHMANN, MICHAEL: *Dichter alter maere. Zur Prologstrophe des ‚Nibelungenliedes‘ im Spannungsfeld von mündlicher Erzähltradition und laikaler Schriftkultur*, in: Gerhard Hahn / Hedda Ragotzky (Hgg.): *Grundlagen des Verstehens mittelalterlicher Literatur. Literarische Texte und ihr historischer Erkenntniswert*, Stuttgart 1992, S. 55–71.

FASBENDER, CHRISTOPH (Hg.): *Nibelungenlied und Nibelungenklage. Neue Wege der Forschung*, Darmstadt 2005.

HEINZLE, JOACHIM: *Traditionelles Erzählen. Beiträge zum Verständnis von Nibelungensage und Nibelungenlied*, Stuttgart 2014 (Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur. Beihefte 20).

JANOTA, JOHANNES: *Orientierung durch volkssprachige Schriftlichkeit (1280/90–1380/90)*, Tübingen 2004 (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit III/1).

MÜLLER, JAN-DIRK: *Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes*, Tübingen 1998.

MÜLLER, JAN-DIRK: *Das Nibelungenlied*, 4. neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Berlin 2015 (Klassiker-Lektüren 5).

SCHULZE, URSULA: *Das Nibelungenlied*, Stuttgart 1997.

# Hartmann von Aue: Dynamiken des Anfangs. Zum Text- eingang des ‚Iwein‘

Markus Greulich

Versucht man sich dem Thema von Textdynamik(en) anhand von Hartmanns von Aue ‚Iwein‘ zu nähern, so ergeben sich gleich mehrere denkbare Themen für einen Vortrag,<sup>1</sup> denn Hartmanns kurz nach 1200 fertiggestellter höfischer Roman ist durch ganz unterschiedliche Dynamiken geprägt.

Als erstes sind sicherlich die Dynamiken der Übertragung zu nennen. Wie bereits sein erster Artusroman – der ‚Erec‘ (um 1180) – so ist auch der ‚Iwein‘ die Bearbeitung eines höfischen Romans von Chrétien de Troyes.<sup>2</sup> Zu untersuchen und darzustellen wären also die poetischen Prinzipien, die bei der Bearbeitung Hartmanns gegenüber der französischen Vorlage wirksam werden. Die Dynamiken der Übertragung wären aber auch für die Rezeption von Hartmanns ‚Iwein‘ anzudenken. Dies könnte man für das Mittelalter ebenso perspektivieren wie für die Gegenwartsliteratur. So diente der ‚Iwein‘ etwa Felicitas Hoppe als Textgrundlage für ein modernes Erzählen im Kinder- und Jugendbuch: für ihren 2008 erschienenen ‚Iwein Löwenritter‘ (Hoppe 2008).

Anzudenken wäre aber auch die Dynamik von Text und Bild, bzw. Hartmanns ‚Iwein‘ im Kontext bildlicher Darstellungen. Hartmanns zweiter Artusroman muss äußerst bekannt gewesen sein und in den adligen Kreisen eine gewisse Popularität besessen haben. Davon zeugt einerseits die handschriftliche Überlieferung:<sup>3</sup> Aus der Zeit des 13. bis 16. Jahrhunderts haben sich sechzehn Codices und siebzehn Handschriftenfragmente mit Hartmanns ‚Iwein‘ erhalten (vgl. Hammer 2021).<sup>4</sup> Zudem haben wir mehrere bildliche Darstellungen aus dem Mittelalter überliefert: So findet sich der ‚Iwein‘ etwa auf dem sog. Maltererteppich (frühes 14. Jahrhundert, Freiburg) oder auch als Bilderzyklus wie etwa in Schmalkalden (13. Jahrhundert) oder auf der Burg Rodenegg (13. Jahrhundert) (vgl. Schupp / Szklenar 1996; Rushing Jr. 1995).

Naheliegend wäre auch eine Reflexion über die Dynamik des Textendes, denn die mittelalterlichen ‚Iwein‘-Handschriften überliefern das Textende sowohl mit einem Kniefall Laudines vor Iwein als auch ohne jenen Kniefall (vgl. Hausmann 2000; Schröder 1999). Dies hat Auswirkungen auf die Interpretationen der Figuren ebenso wie auf das Ende des Romans. Damit würden wir uns einem wesentlichen Aspekt mittelalterlicher Dichtung und Überlieferung widmen: den prinzipiell unfesten Texten. Denn in der Regel überliefern zwei mittelalterliche deutschsprachige Handschriften nie einen gänzlich identischen Text (vgl. Baisch 2020; Bumke 1996).

Ich möchte mich heute auf die Dynamiken des Anfangs konzentrieren und das in zwei Richtungen perspektivieren: Zum einem, indem wir den Texteingang von Hartmanns ‚Iwein‘ einer genauen Lektüre unterziehen. Zum anderen aber auch im übertragenen Sinne: Denn selbst wenn es keine normative zeitgenössische Poetik des höfischen Romans gibt, finden wir im ‚Iwein‘ Hartmanns entscheidende implizite Reflexionen, die auf das Wesen der noch neuen Kunst des höfischen Romans abheben.

Ich möchte zunächst einen kurzen Überblick vermitteln und beginne daher zunächst (1) mit ausgewählten Informationen zum Inhalt und zur Faktur des Textes. Im zweiten Teil (2) steht dann der Texteingang des ‚Iwein‘ mit seinen erzählerischen Besonderheiten im Zentrum.

## Inhalt und Faktur

Der ‚Iwein‘ ist Hartmanns von Aue zweiter Artusroman, der wahrscheinlich vor 1205 abgeschlossen wurde (vgl. Cormeau / Störmer 2007, S. 30–33). Zuvor hatte er bereits ‚Erec et Enide‘ des französischen Dichters Chrétien de Troyes ins Deutsche übertragen (vgl. zuletzt Masse 2020).

Beide Texte Chrétiens – sowohl ‚Erec et Enide‘ (um 1165) als auch ‚Yvain ou Le Chevalier au Lion‘ (ca. 1175) (vgl. Felber 2021, S. 19f.) – zeichnen sich durch eine signifikante Zweiteiligkeit der Handlung aus. Das ist in der Mediävistik schon in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wahrgenommen und diskutiert worden.<sup>5</sup> Wichtige Grundlagen finden sich beispielsweise bereits bei Wilhelm Kellermann formuliert, wie der prinzipiell zweiteilige Aufbau der frühen Artusromane, in deren Mitte sich ein „entscheidende[r] Konflikt“ (Kellermann 1936, S. 12) findet oder die Bedeutung weiterer sich wiederholender Handlungselemente wie etwa der Zwischeneinkehr am Artushof (vgl. Kellermann 1936, S. 7–15). Darüber hinaus bemerkte Kellermann „in sämtlichen Artusromanen Chrestiens die Wirksamkeit eines überraschend gleichen Schemas“ (Kellermann 1936, S. 11).

Das gilt nun auch für die Übertragungen Hartmanns von Aue. Innerhalb des ‚Erec‘ erfuhren die in Hartmanns Vorlage angelegten strukturellen Konzepte eine Konkretisierung. Es war u. a. Hugo Kuhn, der Mitte des letzten Jahrhunderts ausführlich diese Leistung des deutschen Verfassers herausarbeitete (vgl. Kuhn 1959). Walter Haug griff später die bestehenden Ansätze auf und konkretisierte sie nochmals (Haug 1992, S. 91–107). Heraus kam ein sogenanntes Doppelwegmodell, das sowohl für den ‚Erec‘ als auch für den ‚Iwein‘ Gültigkeit besitze:<sup>6</sup>

1. Ausgangspunkt und Endpunkt der Handlung ist die arthurische Tafelrunde. Ihre Erscheinungsform ist die *vröude*, das Fest. Der Artusroman beginnt mit einem Fest und endet mit einem Fest.
2. Die Handlung besteht im Auszug und *aventure*-Weg eines arthurischen Ritters. Dieser Weg führt ihn in eine Gegenwelt, d. h. in eine Welt antiarthurischer Figuren und Verhaltensformen. Der Held begegnet hier natürlichen oder übernatürlichen Feinden: Riesen, Zwerge, Bösewichten, Untieren, die er bezwingt, um wieder an den Hof zur Fest-*vröude* zurückzukehren bzw. sie wiederherzustellen.
3. Der *aventure*-Weg ist gedoppelt. Die beiden Ausfahrten sind kontrastiv motiviert. Der erste Auszug wird durch eine Provokation der Tafelrunde von außen angestoßen. Die festliche Freude wird in Frage gestellt. Der Artusritter unternimmt es, sozusagen stellvertretend die Provokation zu bewältigen. Er kehrt aber nicht ohne persönlichen Gewinn zurück: er erwirbt sich auf diesem Weg eine Frau. Der zweite Auszug wird durch eine innere Krise verursacht, in der das Verhältnis zur Partnerin und zur Gesellschaft gleichzeitig problematisiert wird. Der zweite Auszug wiederholt den Weg durch die antiarthurische Gegenwelt unter veränderten Vorzeichen.
4. Im Rahmen dieses Handlungsschemas wird eine doppelte Thematik ausgetragen. Zum

einen geht es um die ritterliche Tat, d. h. um die Frage der Möglichkeit der Bewältigung der Welt durch die Tat. Dabei übt der Artusritter Gewalt, und er begegnet der Gewalt, er sieht sich dem Tod gegenüber. Das zweite Thema ist die Liebe. Der Held erfährt den Eros als Begierde und als absoluten Anspruch an das Du. (Haug 1992, S. 98f.)

Grundsätzlich ist viel Richtiges an diesen Beobachtungen. Zugleich muss man aber auch konstatieren, dass dieses Schema in der mittelhochdeutschen Artusepik eigentlich nur auf den ‚Erec‘ Hartmanns von Aue und dann bereits mit Einschränkungen (s. u.) auf den ‚Iwein‘ zutrifft. Das Doppelwegmodell von Walter Haug hat daher konzise Kritik erfahren. Diese Kritik betrifft im besonderen Maße die postulierte Verknüpfung von Struktur und Bedeutung (vgl. zuletzt Kropik 2021).

Schauen wir zunächst auf den Inhalt von Hartmanns zweitem Artusroman, bevor wir nochmals auf die Struktur des Textes zurückkommen:

Mit einem Pfingstfest am Artushof setzt die Handlung des ‚Iwein‘ ein. Während sich Königin und König kurzzeitig zurückziehen, erzählen sich Ritter in einem Saal der Burg einander von ihren Taten. Kalogreant berichtet dabei von einem wenig rühmlichen Abenteuer: Er hatte durch das Begießen eines besonderen Steins im Wald den Hüter der Quelle zu einem Kampf herausgefordert. Er unterlag aber im Kampf und musste sowohl seine Rüstung als auch sein Pferd zurücklassen.

Iwein, ein Verwandter Kalogreants, der unter den Zuhörern sitzt, beschließt, die dem Artushof (und seiner Familie) zugefügte Schmach zu rächen. Als König Artus später durch die Königin davon erfährt, will auch er zur Quelle reiten. Doch Iwein kommt ihm zuvor. Allein bricht er nachts auf und gelangt schließlich zum Stein, begießt ihn mit Wasser, löst damit das sonderbare Unwetter aus und sieht sich dem Hüter der Quelle gegenüber. Es kommt zum Kampf, in dessen Verlauf Askalon – der Quellenhüter – tödlich verletzt die Flucht ergreift. Iwein verfolgt ihn. Während der Quellenhüter durch beide Tore der Burg hindurchreiten kann, wird Iweins Pferd vom herabfallenden Tor halbiert. Iwein selbst ist zwischen den Toren gefangen. Da erscheint Lunete, eine junge Dame des Hofes. Sie erkennt in Iwein jenen Ritter des Artushofes, der sich vor einigen Jahren ihr gegenüber äußerst höflich verhalten hatte. Zum Dank gibt sie ihm nun einen Ring, der seinen Träger unsichtbar macht. Damit entgeht Iwein der Suche und Rache der Burgleute, die die Tötung Askalons rächen wollen.

Von einem Fenster aus (in einem versteckten Raum der Burg) betrachtet Iwein die trauernde Herrscherin des Landes: Laudine. Augenblicklich verliebt er sich in sie. Obwohl es aussichtslos erscheint, berichtet er Lunete davon. Taktisch klug gelingt es ihr, die Landesherrin zu überzeugen, dass das Land wieder einen neuen Quellenhüter brauche. Durch ihre geschickte Rede arrangiert Lunete nicht nur eine Begegnung zwischen Iwein und Laudine, sondern sie bewegt Laudine auch dazu, dem Fremden ihre Hand und die Herrschaft über ihr Land anzubieten. Iwein und Laudine heiraten.

In der Zwischenzeit ist auch König Artus zur Quelle aufgebrochen. Dort wird der Sturm ausgelöst und Keie kämpft daraufhin gegen den neuen Quellenhüter – und wird von diesem besiegt. Iwein gibt sich nach seinem Sieg zu erkennen. Es folgt die Einkehr des Artushofes auf die Burg Laudines und Iweins.

Bevor die Artusritter wieder aufbrechen, kommt es zu einem Gespräch zwischen Iwein und Gawein. Letzterer erinnert Iwein daran, dass er sich nicht wie Erec ‚verliegen‘ solle. Vielmehr müsse (durch ritterliche Bewährung) höfisches Ansehen stets neu errungen werden. Schließlich erhält Iwein von Laudine die Erlaubnis, das neue Herrschaftsgebiet zu verlassen – unter der Bedingung, dass er binnen eines Jahres von seinen Rittertaten an den Hof zurückkehren solle. Laudine gibt Iwein einen Ring, der die Vereinbarung besiegelt.

Ich unterbreche den Handlungsüberblick hier, da es mir wichtig erscheint, zumindest kurz auf die Ausgestaltung der Gelenkstelle zwischen dem ersten und dem zweiten Handlungssteil einzugehen. Bemerkenswert an der narrativen Inszenierung ist, dass durch eine intradiegetische Figur des Textes – Gawein – auf den ‚Erec‘-Roman über das Signalwort des zentralen Problems (*verligen*, V. 2790) referenziert wird. Damit lässt Hartmann eine literarische Figur in direkter Rede einen intertextuellen Verweis auf seinen ersten Artusroman (vgl. Wandhoff 2021, S.182–184) geben.<sup>7</sup> Doch Hartmann treibt das Spiel noch weiter, indem er anlässlich der Trennung von Laudine und Iwein eine Metalepse inseriert, eine ‚Störung‘ der etablierten narrativen Ordnung (vgl. Greulich 2018, S.192–200). Ganz unvermittelt erscheint nun auf einmal Frau Minne und interveniert – womit zugleich eine weitere Erzählebene im Text kurzzeitig eröffnet wird. Die höfische Liebe, die Minne, ist ein zentrales Thema in diesem Roman. In dieser Textpassage nimmt sie nun Gestalt an und erscheint als (äußerst lebendige) Personifikation.<sup>8</sup> Durch Frau Minne wird ein Hartmann angesprochen. Aber: Wer ist mit diesem Hartmann gemeint? In welcher Gestalt ist dieser Hartmann konzeptualisiert? Corinna Laude hat den sehr überzeugenden Vorschlag eingebracht, dass nicht nur Frau Minne, sondern auch jener Hartmann als Personifikation zu verstehen ist: Im Erzähler-Hartmann dieser Metalepse sieht sie eine Personifikation „der ‚Stimme‘, die diese Kategorie bereits in all ihrer prekären Fragilität – eingeklemmt zwischen Autor und Figuren, textexterner und textinterner Sphäre und sogar zwischen *histoire* und *discours* – buchstäblich vor Augen führt“ (Laude 2009, S. 83). Es ist dies zugleich eine äußerst geschickte Weise des Verfassers seinen Namen in seinen Text einzuschreiben. Wir sprechen in diesen Fällen auch von Autorsignatur, „also dem (wörtlichen) Einschreiben des Verfassernamens“ (Greulich 2021, S. 200) in den literarischen Text.

Wie auch immer man versucht, diese Szene konzeptionell zu fassen: Eindeutig haben wir eine Metalepse – einen Verstoß gegen eine konventionelle Erzählordnung und auch die konventionellen Erzählebenen – vorliegen. Als wäre die Konstruktion nicht schon schwindelerregend genug, treibt Hartmann das Spiel noch weiter, denn Thema der Diskussion ist nichts weniger als die Wahrheit des Erzählten und des Erzählens.

Worum geht es? Der Erzähler berichtet von der Trennung von Laudine und Iwein anlässlich des Aufbruchs mit Gawein zu weiteren ritterlichen Taten. Frau Minne insistiert jedoch darauf, dass die Liebenden sich nicht völlig trennten, sondern sie ihre Herzen tauschten und dadurch auch in der Trennung beieinander blieben. Diese Bildlichkeit verwirrt nun den Erzähler, denn eine Frau mit dem Herz eines Mannes müsse nach seinem Verständnis doch Lust verspüren zu *turnieren* (V. 3005). Ein Mann mit einem Frauenherz hingegen müsse verzagen, könnte kein guter Ritter mehr sein. Diese Argumentation ist zu viel für Frau Minne: *sî sprach: ‚tuo zuo den munt: / dir ist diu beste vuore unkunt, / dichn geruorte nie mîn meisterschaft* (V. 3013–15) [Sie sagte: Halt den Mund! / Du kennst das Beste nicht, / meine Macht hat Dich nie berührt.].<sup>9</sup> Frau Minnes Reaktion ist äußerst hart: Sie verbietet das Wort. Ihr Gegenüber aber bleibt verwirrt: Einerseits muss der Erzähler konstatieren, dass er noch nie Männer oder Frauen ohne Herzen hat leben sehen. Andererseits muss er auch zugeben, dass sich Iweins Charakter durch den Herztausch nicht veränderte.

Diese außergewöhnliche Diskussion behandelt einen zentralen Aspekt mittelalterlicher Literatur: Es geht wörtlich um die *wârheit* (V. 2979) (vgl. Raumann 2010, S.94–99; vgl. Laude 2009, S. 79). Und gleichzeitig stellt sich aber die Frage: Kann man innerhalb eines höfischen Romans überhaupt über dessen Wahrheit diskutieren?

Und: Wer hat Recht? Wer spricht die Wahrheit? Folgt man dem Erzähler in seiner Argumentation, so muss man ihm Recht zusprechen: Kein Mensch kann ohne Herz leben. Aber die Protagonisten des Romans können sehr wohl ihre Herzen tauschen. Es geht somit nicht um die lebensweltliche Realität, sondern um die Möglichkeiten der Sprache und damit zugleich um die Möglichkeiten von durch Sprache erschaffenen Welten – die Literatur.

Zurück zur Handlung und zum zweiten Handlungssteil: Iwein bewährt sich als Ritter und vergisst dabei sein Versprechen gegenüber Laudine. Schließlich erscheint Lunete und verlangt den Ring ihrer Herrin zurück: Iwein hat die Huld Laudines verloren, da er seine *truwe* gegenüber Land und Herrin nicht erfüllt habe. Im Begreifen seiner Schuld läuft Iwein in den Wald und fällt in einen wahnsinnsähnlichen Zustand.

Im Wald lebt Iwein bar seines Verstandes und seiner Standesinsignien. Ein Einsiedler versorgt ihn mit Nahrung. Eines Tages finden drei Damen den schlafenden Iwein. Sie erkennen seine Identität an einer Narbe und behandeln ihn mit einer Salbe der Fee Morgane, wodurch der Wahnsinn Iwein verlässt. Die Damen nehmen Iwein auf und pflegen ihn auf der Burg Narison, wo er durch die Gräfin auch ritterliche Kleidung und Waffen und somit auch seine soziale Identität zurückerhält. Kurze Zeit später kämpft er für sie gegen den Grafen Aliers. Iwein siegt, schlägt aber die ihm angebotene Herrschaft über das Land aus – und begibt sich auf seinen Weg. Unterwegs erblickt er einen Drachen und einen Löwen, die miteinander kämpfen. Iwein tötet den Drachen und errettet so den Löwen, der von nun an sein treuer Begleiter sein wird.

Als Iwein das Land Laudines wieder betritt, fällt er zunächst in Ohnmacht, da er sich seines Fehlverhaltens erinnert. An der Quelle findet Iwein Lunete, die dort in einer Kapelle

gefangen gehalten wird. Sie wird des Treuebruchs beschuldigt, da auf ihre Initiative die Ehe zwischen Laudine und Iwein zustande kam. Ein Gerichtskampf soll ihre Unschuld klären. Iwein verspricht für Lunete zu kämpfen.

Iwein reitet weiter und erreicht eine Burg, die vom Riesen Harpin bedroht wird. Viel Leid hat jener dem Land und den Burgleuten zugefügt. Iwein sichert auch dem Burgherrn seine Unterstützung für den nächsten Tag zu. Der Riese Harpin erscheint jedoch verspätet. Mit Hilfe des Löwen gelingt Iwein ein Sieg und gerade noch rechtzeitig kann er für Lunete kämpfen – und siegt erneut mit Hilfe des Löwen. Lunete ist von jeder Schuld befreit. Laudine erfährt den Namen des Siegers jedoch nicht, denn Lunete darf dessen Identität nicht verraten. Iwein zieht weiter und wird von Lunete ein Stück des Weges begleitet.

Als nächstes wird Iwein in einem Erbschaftsstreit zweier Töchter um Hilfe gebeten. Während die Ältere Gawein als Kämpfer verpflichten kann, sendet die Jüngere eine Botin aus, den Löwenritter zu finden. Lunete weist ihr den Weg und so trifft sie schließlich Iwein. Zusammen reiten sie und kehren auf der Burg zum Schlimmen Abenteuer ein. Erneut muss sich Iwein gegen zwei Riesen, und dieses Mal auch gegenüber der Schönheit der Tochter des Burgherrn, bewähren. Schließlich befreit er mit seinem Sieg dreihundert Jungfrauen sowie den Burgherrn von den Riesen.

Nur knapp erreicht er den festgesetzten Termin zum Erbschaftskampf am Artushof. Sein Gegner ist Gawein, der ebenfalls unter anderem Wappen kämpft. Bis in die Nacht hinein kämpfen sie gegeneinander. Keinem ist es möglich, den anderen zu besiegen. In einer Kampfpause nennt zuerst Gawein seinen Namen – dann Iwein. Jeder spricht dem anderen den Sieg zu. Der Erbschaftsstreit der Schwarzdorntöchter wird analog entschieden: Das Erbe soll geteilt werden.

Am Artushof werden Iweins Wunden gepflegt. Nur eine bleibt offen – die Trauer ob der Entzweiung mit Laudine. Er reitet in ihr Land und wiederholt den Quellenguss. Das Reich Laudines besitzt nun keinen Verteidiger mehr und Lunete rät Laudine zum Löwenritter, der für sie erfolgreich im Gerichtskampf angetreten war. Laudine soll einen Eid schwören, ihm dabei zu helfen, die Gunst seiner Dame wiederzuerlangen. Daraufhin führt Lunete Iwein vor Laudine und verlangt, dass sie ihren Eid einlöst. Iwein bekennt seine Schuld und verspricht nie mehr das Treueverhältnis zu verletzen. Das Paar kommt wieder zusammen.

Gut erkennbar sind selbst in dieser äußerst verkürzten Inhaltswiedergabe einzelne Aspekte des sogenannten Doppelwegs. Es ist dies aber nicht das einzige Erzählschema, das für den ‚Iwein‘ Relevanz besitzt. Bemerkenswert ist nämlich zugleich die Nähe der weiblichen Figuren (Laudine und Lunete) und des Quellenreichs zu Traditionen des Erzählens über Feen(reiche) (vgl. Simon 1990, S. 47–64; Mertens 2006, S. 194–198, S. 204f.). Im Namen Lunete ist so beispielsweise noch die Verbindung von Mond und Quelle zu erahnen (vgl. Meyer 2004, S. 242, Anm. 237). Verbunden damit ist ein Erzählschema, das ebenfalls die Handlung des ‚Iwein‘ maßgeblich prägt: das der sog. ‚gestörten Mahrtenehē‘ (vgl. Schulz 2015, S. 214–231; Simon 1990, S. 35–40). Es hat die Liebe zwischen einem

Menschen und einer Fee zum Inhalt. Die erste Begegnung ergibt sich dabei zumeist nicht durch die Initiative des männlichen Protagonisten, sondern durch die der Fee. So kann sie den Menschen z. B. in ihr Reich locken. Später verleiht sie dem männlichen Protagonisten in der Regel Macht und Wohlstand. Die Verbindung zwischen Fee und Mensch ist mit einem Tabu verknüpft, das vom Menschen gebrochen wird. Daraufhin verliert der Mensch die Liebe der Fee.<sup>10</sup>

Besonders deutlich wird die Überlagerung von Mahrteneheschema und arthurischem Doppelweg in der Fügung von Werbung und Heirat von Iwein und Laudine. Denn es ist keineswegs der Ritter, der sich „eine Frau erwirbt“ (Haug 1992, S. 99), sondern Laudine, die „den mittellosen Ritter Iwein“ (Mertens 2006, S. 196) erwählt. Die herausgehobene Position der Königin Laudine gegenüber dem arthurischen Ritter wird deutlich vor Augen geführt. Sie stellt zugleich den Text in der Erzähltradition des Mahrteneheschemas, in der es ebenfalls der Fee zukommt, sich den Partner zu wählen.

Durch die Ehe mit Laudine erhält Iwein nun ein Herrschaftsgebiet und damit Macht und Ansehen. Die von Laudine gesetzte Frist für die Wiederkehr ihres Gatten ist unter der Perspektivierung auf das Schema der ‚gestörten Mahrtenehē‘ als Tabu lesbar, das dann (schemagerecht) vom männlichen Protagonisten gebrochen wird.

Es finden sich im ‚Iwein‘ folglich zwei Erzählmuster miteinander kombiniert. Durch ihre zeitweise Überlagerung entstehen Brüche im Sinngefüge des Romans, die unterschiedliche Positionen der Wertung erlauben. Wenngleich der Roman in ein (verhaltenes) *happy ending* mündet, so ist der Weg des Protagonisten auch ein Weg der Rezipient:innen durch den Text, in dessen Verlauf sie sich fragen müssen, wie sie sich bezüglich der Handlung und der potentiellen Sinnangebote positionieren möchten. Die unterschiedlichen Erzählmuster tragen hierzu wesentlich bei, da durch ihre transtextuellen Bezüge bestimmte Erwartungen hinsichtlich der Handlungsführung geweckt werden.

Die Übermächtigkeit der Symbolstruktur des Doppelwegs und der mit ihr verknüpften Interpretationen der Romane Hartmanns von Aue erscheint folglich nicht unproblematisch; das von Walter Haug vorgeschlagene Muster nur eingeschränkt gültig. 1999 erschien ein Beitrag von Elisabeth Schmid, dessen provokante These sie bereits im Titel artikuliert: „Weg mit dem Doppelweg“ (Schmid 1999, S. 69). Die Dominanz der strukturell-inhaltlichen Interpretation arthurischer Romane – die in der germanistischen Forschung weit größer ist, als beispielsweise in der romanistischen – verstelle, so das Fazit ihrer Überlegungen, die Sicht auf wesentliche in den Texten angelegte Horizonte der Dichtungen:

Nach dem Primat, den das Strukturmodell des Doppelwegs jahrelang genossen hat, möchte ich als therapeutische Maßnahme eine dekonstruierende Lektüre von Hartmanns beiden Artusromanen empfehlen. Nach einer derart langen Karenz verspricht die Arbeit am Text mit frischen Augen überraschende Einsichten [...]. (Schmid 1999, S. 85)

Allerdings: Bereits die erkennbare Überlagerung von zwei Erzählschemata verweist – bei Chrétien und auch bei Hartmann – auf die künstlerische Faktur der Texte.<sup>11</sup> Kann man dies als eher implizites Verfahren bezeichnen, so macht die exzeptionelle Diskussion von Frau Minne mit Hartmann an einem neuralgischen Handlungspunkt im Roman diese Markierung der Artifizialität explizit.

Auch am Texteingang lassen sich besondere narrative Verfahren erkennen. Wir wollen daher nun den Blick auf den Beginn des Romans lenken und eine „dekonstruierende Lektüre“ (Schmid 1999, S. 85) des Texteingangs versuchen.

## Dynamiken des Texteingangs

Der Texteingang des ‚Iwein‘ wurde von Hartmann in ganz besonderer Weise gestaltet.<sup>12</sup> Das beginnt bereits mit dem Prolog. Lassen sich mittelalterliche Prologe in der Regel recht gut gliedern und folgen sie bestimmten Mustern (vgl. Brinkmann 1964), so ist dies im ‚Iwein‘ gerade nicht gegeben: „Die übliche Reihenfolge von *Prologus praeter rem* (allgemeine Einführung) und *Prologus ante rem* (thematische Einführung) ist vertauscht“ (Mertens 2008, S. 975). Gleichwohl mutet der Beginn zunächst recht konventionell an:

<p><i>Swer an rehte güete wendet sîn gemüete, dem volget sælde unde êre. des gît gewisse lêre kûnec Artûs der guote, der mit rîters muote nâch lobe kunde strîten. er hât bî sînen zîten gelebt alsô schône daz er der êren krône dô truoc unde noch sîn nam treit. des habent die wârheit sîne lantliute: sî jehent er lebe noch hiute: er hât den lop erworben, ist im der lîp erstorben, sô lebt doch iemer sîn name. er ist lasterlîcher schame iemer vil gar erwert, der noch nâch sinem site vert. (V. 1–20)</i></p>	<p>‚Wer auf das Gute sein Bemühen richtet, dem wird Glück und Ansehen zuteil. Ein verlässliches Beispiel dafür gibt König Artus, der Gute, der mit ritterlichem Geist nach Ruhm zu streben mußte. Er hat zu seiner Zeit so vorbildlich gelebt, daß er einst die Krone der Ehren trug und sein Name sie immer noch trägt. Deshalb haben seine Landsleute recht: sie sagen, er lebe heute noch. Da er diesen Ruhm erworben hat, bleibt, über den Tod des Leibes hinaus, sein Name für immer lebendig. Der muß sich nie und nimmer einer Schande schämen, er heute seiner Lebensregel folgt.‘</p>
--	--

Der Prolog setzt mit einer Sentenz ein, in der betont wird, dass derjenige, der sein Denken und Handeln auf das wahrhaft Gute ausrichtet, dadurch belohnt wird, dass ihm Ansehen und Glück folgen. König Artus wird als derjenige benannt, der exemplarisch für den Erfolg dieser richtigen Lebensweise steht (vgl. Mertens 1977, S. 351f.). Denn auch wenn er verstorben sei, so ist das Andenken an ihn bei seinen Landsleuten immer noch sehr lebendig: sein Name lebe noch immer.<sup>13</sup> Im Anschluss erfolgt dann eine Wendung zur Gegenwart: Wer auch heute noch sein Leben an den Werten der damaligen Zeit ausrichte, sei immer vor Schande bewahrt. Damit haben wir bereits hier eine Verknüpfung von Erzählen über König Artus (der Landsleute) und der Bedeutung für die Jetztzeit (vgl. Schirok 1999, S. 189) vorliegen.

Die ersten Verse des ‚Iwein‘ versammeln so vornehmlich Informationen, die sich eher als Hinführung zur Handlung (*prologus ante rem*) ausnehmen. Erst danach erfolgt die Vorstellung des Dichters:

<p><i>Ein rîter, der gelêrt was unde ez an den buochen las, swenner sîne stunde niht baz bewenden kunde: daz er ouch tihtens pflac. daz man gerne hœren mac, dâ kêrt er sînen vlîz an. er was genant Hartman unde was ein Ouwære, der tihte diz mære. (V. 21–30)</i></p>	<p>‚Wenn ein Ritter, der gelehrte Bildung besaß und Bücher las, seine Zeit nicht besser zu verwenden wußte, dann betrieb er das Dichten; er verwandte Mühe auf etwas, was zu hören Freude macht. Hartmann hieß er und war von Aue, er verfaßte diese Erzählung.‘</p>
--	--

Die Nennung des Autors erfolgt in Vers 28: *er was genant Hartman* (vgl. Greulich 2018, S. 178). Im Folgenden erfahren die Rezipient:innen über ihn, dass er sowohl Anteil an der ritterlichen, als auch an der klerikalen Sphäre besaß: Denn der genannte Ritter verfügte über die Fähigkeit zu lesen und selbst zu dichten. Hierfür bedarf es einer guten Bildung, die um 1200 lateinbasiert ist und in den Händen des Klerus liegt (vgl. Griese / Henkel 2015). Jener Hartmann – so die Erzählinstanz – dichtete jene Geschichte (*mære*, V. 30), die nun folgt.

Im unmittelbaren Anschluss setzt dann die Handlung mit der Beschreibung des Pflingstfestes am Artushof ein.

<p><i>Ez het der kûnec Artûs ze Karidôl in sîn hûs zeinen pfigesten geleit nâch rîcher gewonheit eine alsô schœne hôchzît</i></p>	<p>‚Es hatte König Artus in seiner Burg zu Karidôl einmal zu Pflingsten in gewohnter Fracht ein so schönes Hoffest angesetzt,</p>
---	---



<p>daz er dâ vor noch sît deheine schœner nie gewan. deiswâr dâ was ein bæser man in vil swachem werde, wande sich gesamenten ûf der erde bî niemens zîten anderswâ sô manec guot rîter als dâ. ouch wart in dâ ze lône gegeben in allen wîs ein wunsch leben: in liebet den hof unde den lîp manec magt unde wîp, die schœnsten von den rîchen. (V. 31–47)</p>	<p>daß er weder früher noch später je ein glänzenderes gab. Wirklich, einen niederen Menschen duldeten man da nicht, denn nie waren auf Erden sonst irgendwo so viele edle Ritter zusammengekommen wie dort. Da hatten sie auch zum Lohn in jeder Weise ein wunderschönes Leben: viele Mädchen und Frauen, die schönsten aus den besten Familien, machten ihnen den Aufenthalt am Hoftag angenehm.<sup>1</sup></p>
---	--

Doch jene Beschreibung wird nur wenige Verse später plötzlich unterbrochen.

<p>mich jâmert wærlîchen, unde hulfez iht, ich woldez clagen, daz nû bî unsern tagen selch vreude niemer werden mac, der man ze den zîten pflac. doch müezen wir ouch nû genesen. ichn wolde dô niht sîn gewesen, daz ich nû niht enwære, dâ uns noch mit ir mære sô rehte wol wesen sol: dâ tâten in diu werc vil wol. (V. 48–58)</p>	<p>Es macht mich wirklich traurig – und hätte es Erfolg, würde ich es beklagen – daß es nun in unserer Zeit solche Freude nie mehr geben kann, wie man sie damals hatte. Jedoch sollen wir auch heute Freude finden: ich hätte damals nicht leben mögen, wenn ich dafür jetzt nicht lebte, wo es uns mit ihren Geschichten so richtig gutgehen soll – damals ging es ihnen mit den Taten gut.</p>
--	---

Damit ‚verstößt‘ nun der Text des ‚Iwein‘ signifikant gegen ein wohlgeordnetes Erzählen, denn mit jenen in die Festbeschreibung eingelassenen Versen, kommt es zu einem abrupten Wechsel der Erzählebenen: die Ebene der *histoire* wird verlassen und die *discours*-Ebene in besonderem Maße betont. Hartmanns Erzähler „lenkt damit den Blick nicht allein auf das berichtete Geschehen, sondern auch auf den Akt des Berichtens selbst“ (Bauschke 2005, S. 76). Unvermittelt und gleich zu Beginn der Handlung also eine Erzähler-digressio. Sie dient aber nicht dazu, die Handlung zu kommentieren oder durch einen Exkurs zur Entfaltung der diegetischen Welt beizutragen. Stattdessen widmet sie sich der Reflexion über die Fragen, welche Zeit (die Lebenszeit von König Artus oder die der zeitgenössischen Gegenwart) und welcher Modus (ritterliche Taten oder das Erzählen über sie) vorzuziehen sei. Die Erzählinstanz entscheidet sich eindeutig für die mittelalterliche Gegenwart und für das Erzählen über Artus, seine Ritter und deren Heldentaten.

Gleichzeitig stellt sich ob der Bauart des Erzähleingangs die Frage:

### Wo endet eigentlich der Prolog von Hartmanns ‚Iwein‘?

Diese Frage – und es wird nach den bisherigen Ausführungen kaum verwundern – kann unterschiedlich beantwortet werden:

1. Man kann den Prolog mit dem Beginn der Festbeschreibung am Artushof enden lassen. Dann wäre das Ende des Prologs mit Vers 30 anzusetzen.
2. Nun ist die Reflexion der Erzählinstanz inmitten der Festbeschreibung aber so gestaltet, dass sie sich eigentlich auch sehr gut in einem Prolog ausnehmen würde. Allerdings lobt man in den Prologen zumeist die vergangene Zeit – *laudatio temporis acti* heißt der *terminus technicus* für dieses Verfahren. Doch Hartmann lässt seinen Erzähler innerhalb der Digressio keineswegs ausschließlich die vergangene Zeit loben, sondern stellt ausgerechnet die Vorteile der zeitgenössisch-mittelalterlichen Erzählgegenwart heraus. Wenngleich den Artusrittern seinerzeit die Taten viel Gutes einbrachten, so wolle die Erzählinstanz doch damals nicht gelebt haben – denn ansonsten könne sie nun nicht davon erzählen (vgl. Bauschke 2005, S. 78; Müller 2005, S. 420–422). Das kann als Variation eines etablierten Topos gelesen werden und ist zugleich eine eigenwillige Betonung der Erzählgegenwart im mittelalterlichen Hier und Jetzt der Rezeption (vgl. Haug 1992, S. 125). Betont wird auf diese Weise zugleich das Erzählen selbst, das „programmatisch zum Wert an sich erhoben“ (Bauschke 2005, S. 76) wird. Man könnte also auch Vers 58 als Ende des Prologs bestimmen.
3. Die Besonderheiten des Erzählverfahrens am Beginn des ‚Iwein‘ sind damit aber nicht beendet, denn nach nur 243 Versen beginnt eine intradiegetische Figur – Kalogreant – von seinen Taten zu berichten. Er übernimmt für die folgenden 559 Verse (V. 243–802) die Funktion der Erzählinstanz. Das sind mehr als doppelt so viele Verse wie vom Prolog bis zum Beginn von Kalogreants Erzählung. Damit wird, kurz nach dem Beginn der Handlung im ‚Iwein‘, das Prinzip eines erklärenden und kommentierenden primären Erzählers aufgegeben (vgl. Greulich 2018, S. 181f.). Die Rezipienten sind der Erzählung des Kalogreant ebenso ausgeliefert, wie sein intradiegetisches Publikum auf dem Pfingstfest am Artushof (vgl. Wenzel 2001).

Was hat das nun mit der Frage nach dem Prolog zu tun? Nun, der Beginn von Kalogreants Erzählung ist in besonderer Weise gestaltet:

<p>‚Swaz ir gebiet, daz ist getân. sît ir michs niht welt erlân, sô vernemt mit quotem site, unde miet mich dâ mite:</p>	<p>„Was Ihr gebietet, wird getan. Da Ihr es mir nicht erlassen wollt, hört es mit Wohlwollen an und belohnt mich eben damit:</p>
--	--

<p><i>ich sag iu deste gerner vil, ob manz ze rehte merken wil. man verliuset michel sagen, man enwellez merken unde dagen. maniger biut die ôren dar: ern nemes ouch mit dem herzen war, sô ne wirt im niuwan der dôz, unde ist der schade al ze grôz: wan sî verliesent beide ir arbeit, der dâ hœret unde der dâ seit. ir muot mir deste gerner dagen: wan ichn wil iu deheine lûge sagen. Ez geschach mir, dâ von ist ez wâr, (es sint nû wol zehn jâr) ... (V. 243–260)</i></p>	<p>ich erzähle es Euch um so lieber, wenn Ihr gut aufpaßt. Viele Geschichten erzählt man nur, wenn die Leute zuhören und still sind. Mancher leiht wohl seine Ohren, aber wenn er es nicht mit dem Herzen aufnimmt, bleibt ihm nur der leere Klang, und der Schaden ist übermäßig, denn beider Mühe ist vergeudet – die des Zuhörers und die des Erzählers. Ihr habt den besten Grund zu schweigen, denn ich werde Euch keine Lügen erzählen. So ist es wahr: mir stieß das zu – es sind jetzt gut zehn Jahre her ...'</p>
--	--

Hervorgehoben sind im Zitat Sätze und Wortgruppen, die sich im Kontext eines intradiegetischen spontanen Vortrags durchaus merkwürdig ausnehmen, denn es „sind die bekannten Prologtopoi – Erzählen auf Befehl, Bitte um Ruhe und Aufmerksamkeit, Hinweis auf das rechte Verständnis, Wahrheitsbeteuerungen“ (Kartschoke 2002, S. 29). Es sind alles Formulierungen, die ebenso gut auch im Prolog des Romans zu finden sein könnten.

Aus dieser Perspektive betrachtet, lässt sich das Ende des ‚Iwein‘-Prologs nur schwerlich bestimmen. Es obliegt letztlich den Rezipient:innen dies zu entscheiden. Wichtiger als das formale Ende sind aber die Effekte, die durch dieses Erzählverfahren erreicht werden. Sie führen zur Frage:

### **An wen richten sich eigentlich die Worte Kalogreants (V. 243–263)? Wie ist die Kommunikationssituation des Textes gestaltet?**

Man muss sich vergegenwärtigen, dass es bei einem Vortrag aus oder mit der Handschrift für die Rezipient:innen immer die gleiche Stimme ist (die Stimme der:des Vortragenden), die sie sowohl über jenen Hartmann im Prolog unterrichtet, als auch vom Pfingstfest berichtet und die schließlich auch die Worte Kalogreants ausspricht. Damit richten sich die Worte Kalogreants nicht nur an die Ritter im Saal der Artusbürg, sondern ebenso an die gegenwärtigen Rezipient:innen des Textes. Wenn Kalogreants Worte das intradiegetische Publikum am Artushof ebenso betreffen wie sie auf die mittelalterlichen Rezipient:innen abzielen, dann geht damit ein weiterer Effekt einher. Denn bei Hartmann (wie zuvor bei Chrétien) ist Kalogreants „Erzählung im nicht-zeremoniellen Teil des höfischen Festes situiert“, also genau dort, „wo auch ein Dichterauftritt stattgefunden haben könnte“ (Mertens 1998, S. 65). Mit der Parallelisierung der Vortragssituationen werden

zugleich die etablierten Grenzen literarischer Kommunikation desavouiert: Wenn sich Kalogreants Worte an die Ritter am Artushof und ebenso an das adlige Publikum Hartmanns richten, dann erwächst daraus ein besonderer Effekt. Matthias Däumer hat diesen Effekt als „Raumverschaltung“ (vgl. Däumer 2013, S. 329–333) bezeichnet – der Vortragsort von Hartmanns ‚Iwein‘ wandelte sich dann im Moment von Kalogreants Rede (virtuell) zum Artushof.

### **Wozu nun *elliu disiu mære* (V. 892)?**

Ein wiederkehrendes Wort am Beginn von Hartmanns ‚Iwein‘ ist das *mære*. Das Wort besitzt ein weites Bedeutungsspektrum. Es kann „*kunde, nachricht, bericht, erzählung, gerücht*“ bedeuten; oder aber auch den „*gegenstand der erzählung, geschichte, sache, ding*“ bezeichnen (Lexer, Bd. I, Sp. 2046). Das Nomen *mære* kann man einerseits als „das Zielwort des Prologs“ (Wolf 1991, S. 221) bezeichnen. Andererseits begegnet es äußerst variantenreich:<sup>14</sup> Hartmann wird als derjenige benannt, der dieses *mære* dichtete (V. 30). Später beginnt Kalogreant sein *mære* (V. 93). In dieser intradiegetischen Geschichte wird ihm schließlich der Waldmensch ein *mære* (V. 550) über die Quelle erzählen. Schließlich wird die Königin das *mære* Kalogreants König Artus berichten (V. 892). Das Erzählen von *mæren* verbindet auf diese Weise unterschiedliche Ebenen der Erzählung. Zudem betont es wiederholt auch die akustische Wahrnehmung: Das Hören ist mit den Erscheinungsformen des *mære* stets verbunden (vgl. Wandhoff 1994; Wandhoff 1996, S. 204–214). So ist die akustische Wahrnehmung etwa von elementarer Bedeutung, wenn „die Königin vom Geräusch der Worte aus dem Schlaf geweckt wird“ (Wandhoff 1994, S. 12). Manfred Kern hat die Kommunikationssituation von Kalogreants Erzählung am Artushof durch eine „Lust am Zuhören“ (Kern 2002, S. 408) charakterisiert. Erzählen und Zuhören sind nicht nur durch die Kommunikationssituation des Textes gegeben, sondern werden mittels der Binnenerzählung nochmals betont, die letztlich auch zum Auslöser der folgenden Romanhandlung wird. Schließlich bleibt zu erwähnen, dass „Kalogreant [...] ausdrücklich das *mære* für sein *laster* verantwortlich [macht] und nicht etwa das Geschehen selbst“ (Wandhoff 1994, S. 13)! Mit dieser Repetition am Ende von Kalogreants langer Binnenerzählung komme ich zum Ende meiner Ausführungen und versuche die erarbeiteten Beobachtungen zusammenzufassen.

Der zweite Artusroman Hartmanns von Aue geht – wie ich versucht habe aufzuzeigen – mit einer Reihe von erzählerischen Besonderheiten einher, die die Literarizität und die Artifizialität des Textes hervorheben. Ich habe mich hier v. a. auf drei Aspekte konzentriert: die Faktur des Textes, die Diskussion mit Frau Minne innerhalb der Metalepse und schließlich den Erzähleingang.

Dabei konnte ich unterschiedliche Markierungen der Artifizialität, der künstlerischen Gemachtheit zeigen. Für die Kombination der Erzählschemata griff Hartmann auf das zurück,

was sich bereits in seiner Vorlage, Chrétien de Troyes ‚Yvain‘, findet, nämlich eine Kombination von zwei Erzählmustern: zum einen der sog. Doppelweg (den Chrétien bereits für ‚Erec et Enide‘ nutzte) und zum anderen das Erzählschema der sogenannte ‚gestörten Mahrtenehe‘. Beide sind auch in der Übertragung Hartmanns noch deutlich erkennbar. Daher können sie in ihrer Kombination auch für den deutschen ‚Iwein‘ als Markierung der artifiziellen Faktur des Textes interpretiert werden.

Zwischen dem ersten und dem zweiten Handlungsteil (und damit an einem neuralgischen Punkt der Handlung) hat Hartmann von Aue eine Metalepse positioniert, in der zwei Personifikationen, Frau Minne und Hartmann, miteinander (wörtlich) über die Wahrheit des Erzählens und des Erzählten diskutieren. Die Diskussion über den Tausch von Herzen zeigt u. a. an, dass in der durch Sprache erschaffenen Welt, in der Literatur, Dinge möglich sind, die in der realen Welt unmöglich wären.

Auch der Erzähleingang des ‚Iwein‘ weist auf unterschiedliche Weise auf die Überlegenheit der durch Sprache erzeugten Welt hin. Explizit wird das beispielsweise in der in die Festbeschreibung eingelassenen Erzähler-digressio. Hier wird der Jetztzeit ein Primat gegenüber der Vergangenheit eingeräumt: Denn wenn seinerzeit die Taten der arthurischen Ritter Bedeutung besaßen, so besitzt die Möglichkeit über diese Taten heute zu erzählen, ihre eigene Qualität, ihre eigene Berechtigung. Mit welchen Effekten dieses noch relativ junge höfisch-weltliche Erzählen, einhergeht, führt Hartmann am Texteingang vor, indem er die besonderen kommunikativen Bedingungen der ‚neuen‘ Literatur spielerisch und effektiv nutzt und unterschiedliche Erzählebenen ebenso wie unterschiedliche Kommunikationsebenen miteinander verschaltet.

Auf diese Weise stellt sich Hartmanns ‚Iwein‘ als ein Roman mit vielfältigen Dynamiken dar, die wiederholt (und variationsreich) die Artifizialität des Textes markieren. Dass diese Textdynamiken ihr Publikum fanden, davon zeugt u. a. die relativ hohe Anzahl erhaltener Handschriften, davon zeugen aber auch die bildlichen Darstellungen – und nicht zuletzt die intertextuellen Verweise anderer mittelalterlicher Dichter auf Hartmanns ‚Iwein‘. Doch das wäre bereits das Thema für einen weiteren Vortrag.

<sup>1</sup> Der Beitrag ist eine geringfügig überarbeitete und um ausgewählte Literaturnachweise ergänzte Fassung meiner am 02.12.2021 im Rahmen der Germanistischen Institutspartnerschaft ‚Textdynamiken‘ (Universität Krakau / Universität Leipzig) gehaltenen Vorlesung.

<sup>2</sup> Auf viele wesentliche Aspekte von Hartmanns von Aue ‚Iwein‘ konnte ich im Rahmen der Vorlesung nicht eingehen. Verwiesen sei an dieser Stelle daher auf die Einführungen zu Autor und Werk, die zuletzt erschienen sind: Kropik 2021, Lieb 2020. Darüber hinaus unbedingt empfehlenswert Cormeau / Störmer 2007.

<sup>3</sup> Zur Überlieferung und Datierung der Handschriften und Fragmente vgl. die Angaben im Handschriftencensus und die zu den jeweiligen Überlieferungsträgern genannte weiterführende Literatur: <https://handschriftencensus.de/werke/150> (letzter Zugriff: 10.11.2022).

<sup>4</sup> Hingewiesen sei an dieser Stelle auch auf das online-Portal ‚Iwein – digital‘ der UB Heidelberg: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/de/iwd/index.html> (letzter Zugriff: 10.11.2022).

<sup>5</sup> Einen kurzen Überblick über die Forschung zu Beginn des 20. Jahrhunderts gibt: Kellermann 1936, S. 1–7.

<sup>6</sup> Den strukturellen Aufbau des ‚Erec‘ bei Chrétien de Troyes betrachtete Walter Haug als „Handlungsmuster [...], das für den Typus des arthurischen Romans konstitutiv werden sollte“. Haug 1992, S. 93.

<sup>7</sup> Zur Stelle auch: Kern 2002, S. 409: „So können wir getrost sagen, Gawein erzählt Iwein den ‚Erec‘.“

<sup>8</sup> Vgl. der Passagen zu Chrétien ‚Yvain‘ bieten u. a.: Bauschke 2005, Laude 2009.

<sup>9</sup> Text und Übersetzung in diesem Beitrag zitiert nach: Mertens 2008.

<sup>10</sup> Zur besseren Verständlichkeit habe ich hier sehr stark vereinfacht. Ausführlich ist das Syntagma dargestellt bei Schulz 2015, S. 219–231.

<sup>11</sup> Das betont auch Elisabeth Schmid, denn auch sie gesteht Chrétien Romanen „viel Form- und Gliederungswille[n]“ (Schmid 1999, S. 76) zu.

<sup>12</sup> Ich habe den Texteingang ausführlich andernorts analysiert: vgl. Greulich 2018, S. 176–192. Für die Vorlesung habe ich die Komplexität stark reduziert.

<sup>13</sup> Man kann die Nennung von König Artus zugleich als ein „Gattungssignal“ (Mertens 1977, S. 352) interpretieren.

<sup>14</sup> Vgl. Iwein V. 30, V. 56, V. 93, V. 185, V. 227, V. 239, V. 482, V. 550, V. 796, V. 892. Zur Häufung des Nomens *mære* vgl. auch Chinca / Young 2001, S. 618–626.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- HOPPE, FELICITAS: *Iwein Löwenritter: Erzählt nach dem Roman von Hartmann von Aue. Mit vier Farbtafeln von Michael Sowa*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2008.
- HARTMANN VON AUE: *Gregorius. Der arme Heinrich*. Iwein. Hg. und übers. von Volker Mertens, Frankfurt am Main 2008 (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 29 [= Bibliothek deutscher Klassiker 189, Bibliothek des Mittelalters 6]).

### Sekundärliteratur

- BAISCH, MARTIN: *Überlieferung und Ambiguität. Die Textualität des höfischen Romans nach der Fassungen-Diskussion*, in: Egidi, Margreth u.a. (Hgg.): *Hartmann von Aue 1230–1517. Kulturgeschichtliche Perspektiven der handschriftlichen Überlieferung*, Stuttgart 2020 (ZfdA – Beiheft 34), S. 327–341.
- BAUSCHKE, RICARDA: *Adaptation courtoise als ‚Schreibweise‘. Rekonstruktion einer Bearbeitungstechnik am Beispiel von Hartmanns Iwein*, in: Andersen, Elizabeth u.a. (Hgg.): *Texttyp und Textproduktion in der deutschen Literatur des Mittelalters*, Berlin / New York 2005 (Trends in Medieval Philology 7), S. 65–84.
- BRINKMANN, HENNING: *Der Prolog im Mittelalter als literarische Erscheinung. Bau und Aussage*, in: *Wirkendes Wort* 14, 1964, S. 1–21.
- BUMKE, JOACHIM: *Die vier Fassungen der ‚Nibelungenklage‘. Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik im 13. Jahrhundert*, Berlin 1996.
- CHINCA, MARK UND YOUNG, CHRISTOPHER: *Literary theory and the German romance in the literary field c. 1200*, in: Peters, Ursula (Hg.): *Text und Kultur. Mittelalterliche Literatur 1150–1450*. DFG-Symposion 2000, Stuttgart / Weimar 2001 (Germanistische Symposien, Berichtsbände 23), Stuttgart / Weimar 2001, S. 612–644.
- CORMEAU, CHRISTOPH UND STÖRMER, WILHELM: *Hartmann von Aue. Epoche – Werk – Wirkung*, München <sup>3</sup>2007.
- DÄUMER, MATTHIAS: *Stimme im Raum und Bühne im Kopf. Über das performative Potenzial der höfischen Artusromane*, Bielefeld 2013 (Mainzer Historische Kulturwissenschaften 9).
- FELBER, TIMO: *Literatur um 1200. Hartmanns Dichtung im literaturhistorischen Kontext*, in: Kropik, Cordula (Hg.): *Hartmann von Aue. Eine literaturwissenschaftliche Einführung*, Tübingen 2021 (utb 5562), S. 15–44.
- GRIESE, SABINE UND HENKEL, NIKOLAUS: *Mittelalter*, in: Rautenberg, Ursula / Schneider, Ute (Hgg.): *Lesen. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Berlin / Boston 2015, S. 719–738.
- GREULICH, MARKUS: *Hartmanns Erzähler*, in: Kropik, Cordula (Hg.): *Hartmann von Aue. Eine literaturwissenschaftliche Einführung*, Tübingen 2021 (utb 5562), S. 197–220.
- GREULICH, MARKUS: *Zwischen Sprechen, Lesen und Schreiben. Zu den medialen Bedingungen von Hartmanns Autorsignatur*, in: Egidi, Margreth u.a. (Hgg.): *Hartmann von Aue*

1230–1517. Kulturgeschichtliche Perspektiven der handschriftlichen Überlieferung, Stuttgart 2020 (ZfdA – Beiheft 34), S. 41–57.

GREULICH, MARKUS: *Stimme und Ort. Narratologische Studien zu Heinrich von Veldeke, Hartmann von Aue und Wolfram von Eschenbach*, Berlin 2018 (Philologische Studien und Quellen 264).

HAUG, WALTER: *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts*, Darmstadt <sup>2</sup>1992.

HAUSMANN, ALBRECHT: *Mittelalterliche Überlieferung als Interpretationsaufgabe. ‚Laudines Kniefall‘ und das Problem des ‚ganzen Textes‘*, in: Peters, Ursula (Hg.): *Text und Kultur. Mittelalterliche Literatur 1150–1450*. DFG-Symposion 2000, Stuttgart / Weimar 2001 (Germanistische Symposien, Berichtsbände 23), S. 72–95.

KARTSCHOKE, DIETER: *Erzählen im Alltag – Erzählen als Ritual – Erzählen als Literatur*, in: Lieb, Ludger / Müller, Stephan (Hgg.): *Situationen des Erzählens. Aspekte narrativer Praxis im Mittelalter*, Berlin / New York 2002 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 20), S. 21–39.

KELLERMANN, WILHELM: *Aufbaustil und Weltbild Chrestiens von Troyes im Percevalroman*, Halle 1936.

KERN, MANFRED: *Iwein liest ‚Laudine‘. Literaturerlebnisse und die ‚Schule der Rezeption‘ im höfischen Roman*, in: Meyer, Matthias / Schiewer, Hans-Joachim (Hgg.): *Literarische Leben. Rollenentwürfe in der Literatur des Hoch- und Spätmittelalters* (FS Volker Mertens), Tübingen 2002, S. 385–414.

KROPIK, CORDULA: *Komposition und ErzählpWelt*, in: Kropik, Cordula (Hg.): *Hartmann von Aue. Eine literaturwissenschaftliche Einführung*, Tübingen 2021 (utb 5562), S. 149–173.

KUHN, HUGO: *Erec*, in: Kuhn, Hugo: *Dichtung und Welt im Mittelalter*, Stuttgart 1959, S. 133–150 und S. 265–270. [Erstpublikation in: *Festschrift für Paul Kluckhohn und Hermann Schneider*, hg. v. ihren Tübinger Schülern, Tübingen 1948, S. 122–147.]

LAUDE, CORINNA: *‚Hartmann‘ im Gespräch – oder: Störfall ‚Stimme‘. Narratologische Fragen an die Erzählinstanz des mittelalterlichen Artusromans (nebst einigen Überlegungen zur Allegorie im Mittelalter)*, in: Abel, Julia (Hg.): *Ambivalenz und Kohärenz. Untersuchungen zur narrativen Sinnbildung*, Trier 2009 (Schriftenreihe Literaturwissenschaft 81), S. 71–91.

LIEB, LUDGER: *Hartmann von Aue. Erec – Iwein – Gregorius – Armer Heinrich*, Berlin: 2020 (Klassiker Lektüren 15).

MASSE, MARIE-SOPHIE: *Translations de l'œuvre médiévale (XIIe – XVIe siècles): Érec et Énide – Erec – Ereck*, Würzburg 2020 (Rezeptionskulturen in Literatur- und Mediengeschichte 15).

MERTENS, VOLKER: *Imitatio Arthuri. Zum Prolog von Hartmanns ‚Iwein‘*, in: ZfdA, 106, 1977, S. 350–358.

MERTENS, VOLKER: *Der deutsche Artusroman*, Stuttgart 1998 (RUB 17609).

MERTENS, VOLKER: *Recht und Abenteuer – Das Recht auf Abenteuer. Poetik des Rechts im ‚Iwein‘ Hartmanns von Aue*, in: Fijal, Andreas u.a. (Hgg.): *Juristen werdent herren ûf erden. Recht – Geschichte – Philologie. Kolloquium zum 60. Geburtstag von Friedrich Ebel*, Göttingen 2006, S.189–210.

MEYER, MATTHIAS: *Blicke ins Innere. Form und Funktion der Darstellung des Selbst literarischer Charaktere in epischen Texten des 12. und 13. Jahrhunderts*, Habilitationsschrift masch. Berlin 2004.

MÜLLER, STEPHAN: ‚*Erec‘ und ‚Iwein‘ in Bild und Schrift. Entwurf einer medienanthropologischen Überlieferungs- und Textgeschichte ausgehend von den frühesten Zeugnissen der Artusepen Hartmanns von Aue*, in: PBB 127 (2005), S. 414–435.

RAUMANN, RACHEL: *Fictio und historia in den Artusromanen Hartmanns von Aue und im ‚Prosa-Lancelot‘*, Tübingen / Basel 2010 (Bibliotheca Germanica 57).

RUSHING JR., JAMES A.: *Images of Adventure. Ywain in the Visual Arts*, Philadelphia 1995.

SCHIROK, BERND: Ein riter, der gelêret was. *Literaturtheoretische Aspekte in den Artusromanen Hartmanns von Aue*, in: Keck, Anna u.a. (Hgg.): *Ze hove und an der strâzen*. Die deutsche Literatur und ihr ‚Sitz im Leben‘. Festschrift für Volker Schupp zum 65. Geburtstag, Stuttgart 1999, S. 148–211.

SCHMID, ELISABETH: *Weg mit dem Doppelweg. Wider eine Selbstverständlichkeit der germanistischen Artusforschung*, in: Wolfzettel, Friedrich / Ihring, Peter (Hgg.): *Erzählstrukturen der Artusliteratur. Forschungsgeschichte und neue Ansätze*, Tübingen 1999, S. 69–85.

SCHRÖDER, WERNER: *Laudines Kniefall und der Schluß von Hartmanns ‚Iwein‘*, in: Schröder, Werner: *Critica selecta*, Hildesheim 1999 (Spolia Berolinensia 14), S. 229–257.

SCHUPP, VOLKER UND SZKLENAR, HANS: *Ywain auf Schloß Rodenegg. Eine Bilder-geschichte nach dem ‚Iwein‘ Hartmanns von Aue*, Sigmaringen 1996.

WANDHOFF, HAIKO: *Aventiure als Nachricht für Augen und Ohren. Zu Hartmanns von Aue ‚Erec‘ und ‚Iwein‘*, in: ZfdPh 113, 1994, S. 1–22.

WANDHOFF, HAIKO: *Der epische Blick. Eine mediengeschichtliche Studie zur höfischen Literatur*, Berlin 1996 (Philologische Studien und Quellen 141).

WANDHOFF, HAIKO: *Poetologische Fiktion und Selbstreflexion des Erzählens*, in: Kropik, Cordula (Hg.): *Hartmann von Aue. Eine literaturwissenschaftliche Einführung*, Tübingen 2021 (utb 5562), S. 175–196.

WENZEL, FRANZISKA: *Keie und Kalogrenant. Zur kommunikativen Logik höfischen Erzählens in Hartmanns ‚Iwein‘*, in: Kellner, Beate u. a. (Hgg.): *Literarische Kommunikation und Interaktion. Studien zur Institutionalität mittelalterlicher Literatur*, Frankfurt am Main 2001 (Mikrokosmos 64), S. 89–104.

WOLF, ALOIS: Fol i allai, fol m'en revinc! *Der Roman von Löwenritter zwischen mançoŋge und mære*, in: Fritsch-Rößler, Waltraut (Hg.): *Uf der mâze pfat*. Festschrift für Werner Hoffmann zum 60. Geburtstag, Göppingen 1991 (GAG 555), S. 205–226.

#### Online-Quellen

<https://handschriftencensus.de/werke/150> (letzter Zugriff: 10.11.2022).

<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/de/iwd/index.html> (letzter Zugriff: 10.11.2022).

#### Hilfsmittel

MATTHIAS LEXER: *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*, 3 Bde., Leipzig 1872–1878 (Nachdruck Stuttgart 1992).

# Wolfram von Eschenbach ‚Willehalm‘ – Gyburg, die Protagonistin, eine Frau mit vielen Facetten

Helmut Beifuss

Der folgende Beitrag widmet sich einer der bedeutendsten Frauengestalten (aus Sicht des Verfassers der bedeutendsten Frauengestalt) der deutschen Literatur des Mittelalters. Es handelt sich um die im Titel des Beitrags genannte Gyburg. Bevor auf sie eingegangen wird, gilt es einige allgemeine Aspekte zu behandeln, um das, worum es im Kern gehen soll, nachvollziehbar zu machen. Zunächst sollen der Autor des Werkes, der sich durch als Stilisierungen zu bezeichnende Aussagen über sich selbst fast zu einer literarischen Figur macht, und sein literarisches Schaffen in groben Zügen vorgestellt werden. Es folgt eine Skizzierung des Inhalts des ‚Willehalm‘, die schon auf Besonderheiten in der Gestaltung der Protagonistin hinweisen wird, danach rücken zwei Textpassagen, die eingehender analysiert werden sollen, in den Fokus: das Religionsgespräch und die sogenannte Toleranzrede Gyburgs, die, wie angedeutet, ohne zumindest rudimentäre Kenntnisse der vorangehenden Gesichtspunkte unverständlich bleiben würden. Diese Ausführungen münden in einem Fazit, das Gyburg als Akteurin des Werkes und ihre Bedeutung für das Werk ganze skizzieren soll. Das Motto der Vorlesungsreihe aufgreifend wird es abschließend in einem Exkurs kurz um den Aspekt der Textdynamik gehen.

Die Textzitate sind den im Literaturverzeichnis angeführten Ausgaben entnommen. Zu den Textstellenangaben sei vorab angemerkt, dass die Ausgaben des ‚Willehalm‘ ebenso wie die des ‚Parzival‘, der beiden Werke Wolframs aus denen Zitate vorkommen werden, in 30er Abschnitte gegliedert sind, deren Verse gezählt werden. Es erscheint deshalb vor dem Komma der Stellenangabe eine Zahl, die sich auf den 30er Abschnitt bezieht, danach folgt eine, die die Verse des angegebenen 30er Abschnitts bezeichnet. In den Ausgaben findet sich darüber hinaus eine Gliederung in Bücher, die allerdings für die Stellenangabe keine Rolle spielt, die Erwähnung dient lediglich der Vervollständigung und zielt auf diejenigen ab, die in den angegebenen Ausgaben nachschlagen. Ob die beschriebene Unterteilung der Werke tatsächlich auf Wolfram zurückgeht, ist strittig und kann kaum mit Sicherheit geklärt werden.

Für die nachfolgenden Ausführungen grundlegend wichtige Literatur wird im Literaturverzeichnis angegeben. Das primäre Ziel der folgenden Darlegungen wird nicht sein, verschiedene Forschungsmeinungen darzustellen und einander unmittelbar gegenüberzustellen, vielmehr geht es um den Versuch, aus Gelesenem und eigenen Gedanken einen Text zu verfassen, dessen Inhalt sich nachvollziehbar und schlüssig mit nicht eben einfachen Textstellen auseinandersetzt, diese analysiert und, wie es bereits ausgeführt wurde, in einem Fazit Schlüsse und Ergebnisse zusammenfasst. Das bedeutet für die Vorgehensweise, dass es keine wörtlichen Zitate geben und der fortlaufende Text, fast daraus resultierend, nicht durch Hinweise auf Forschungsliteratur unterbrochen wird. Ein weiterer Grund, der für die beschriebene Vorgehensweise sprach, ist in der Absicht zu sehen, möglichst textnah zu arbeiten und die eingehender analysierten Textstellen für sich sprechen zu lassen. Das soeben Dargelegte bedeutet aber nicht, dass auf der Suche nach der plausibelsten Interpretation nicht doch Forschungstendenzen angesprochen und gegeneinander abgewogen werden. Darüber hinaus sollte der Charakter des mündlichen Vortrages erhalten bleiben, auf den die nachfolgenden Ausführungen zurückgehen. Hintergrund ist

eine Vorlesungsreihe, die im Rahmen der Institutspartnerschaft zwischen der Universität Krakau und Leipzig stattfand. Der beträchtliche Umfang entspricht, dies dürfte klar sein, nicht dem Vortragsumfang, sondern resultiert daraus, dass versucht wurde, die lebhafteste Diskussion und die Antworten auf die anregenden Fragen bei der Ausarbeitung zu berücksichtigen.

Die Übersetzungen der zitierten mittelhochdeutschen Textstellen sind alle den im Literaturverzeichnis angeführten Ausgaben entnommen. Besonders im Hinblick auf den ‚Willehalm‘ ist darauf hinzuweisen, dass dies geschieht, obwohl die Übertragungen sich teilweise vom Wortlaut des Mittelhochdeutschen doch deutlich abheben. Die Vorgehensweise wurde gewählt, um Konfusionen bei denjenigen zu vermeiden, die in der Ausgabe die Textstellen nachlesen und den Text dort weiter konsultieren.

### Wolfram von Eschenbach - Anmerkungen zu Dichter und Werk

Wolfram von Eschenbach zählt zu den großen Autoren der Zeit um 1200, zusammen mit Hartmann von Aue und Gottfried von Straßburg zählen er und seine Werke zur oft so genannten höfischen Klassik. Wie bei anderen Dichtern der Zeit ist unser Wissen im Hinblick auf die Biografie und die Lebensumstände sehr begrenzt. Mit mehr oder minder großer Plausibilität lassen sich Daten zu ihrem Leben und ihren Aufenthaltsorten erschließen, dabei werden, in Ermangelung urkundlicher Quellen zu den Dichtern, Aussagen der Dichter über sich selbst, ihre Auftraggeber, Erwähnungen bei anderen Autoren und Hinweise auf historisch nachweisbare Personen und/oder Ereignisse, die in den Werken Erwähnung finden, zu Grunde gelegt. Auf die Aussagen Wolframs zu seiner Person und seinen Lebensverhältnissen wird später zurückzukommen sein. Auf der Basis der soeben angeführten Möglichkeiten ist von einer Lebenszeit von circa 1170/1180 bis 1220/1230 auszugehen. Seit 1917 gibt es im Fränkischen in der Nähe von Ansbach einen Ort, der sich Wolframs-Eschenbach nennen darf. Es existieren deutliche Beziehungen zu der Gegend, in der der Ort liegt, aber es kann keinesfalls als bewiesen gelten, dass Wolfram tatsächlich in dem Ort geboren wurde, der sich heute nach ihm benennt. Wolfram muss sich über einen längeren Zeitraum im Umfeld des Landgrafen Hermann von Thüringen aufgehalten haben. Der Landgraf war der wichtigste Mäzen Wolframs, er hat Wolfram bei der Vollendung des ‚Parzival‘ unterstützt und war, wie im Werk dargelegt wird, der Auftraggeber des ‚Willehalm‘. Ein Aspekt der im Folgenden noch eine Rolle spielen wird.

Wolfram erlebte die Thronstreitigkeiten im Deutschen Reich um die Wende vom 12. zum 13. Jahrhundert und deren Folgen gewissermaßen hautnah, was aus seinem ersten überlieferten epischen Werk, dem bereits erwähnten ‚Parzival‘, geschlossen werden kann. Für den ‚Willehalm‘ wichtig erscheint jedoch die Regentschaft von Kaiser Friedrich II., der nicht nur als überaus gelehrt zu gelten hat, sondern auch als tolerant in Glaubensfragen. Immerhin umgab er sich mit zahlreichen muslimischen Gelehrten, was nicht unerhebliche

Folgen für die Entwicklung des westeuropäischen Geisteslebens zeitigte. Ein Schlaglicht auf Friedrichs II. Haltung wirft auch der von ihm offensichtlich nur widerwillig unternommene Kreuzzug. Friedrich II. brach erst 1228 – nach päpstlicher Auffassung viel zu spät – zu seinem Kreuzzug auf. Wegen des angedeuteten Hinauszögerns wurde Friedrich II. exkommuniziert, dennoch zog er ins Heilige Land und eroberte Jerusalem ohne Blutvergießen durch Diplomatie. Hilfreich war dabei sicher, dass Friedrich II. arabisch sprach. Der Hinweis auf dessen Kreuzzug dient der Betonung von Friedrichs II. Haltung, die Fahrt ins Heilige Land kann aber ebenso wenig wie das Faktum, dass Friedrich II. Jerusalem friedlich eroberte auf Wolfram und sein Werk einen Einfluss ausgeübt haben, denn als das geschah, war Wolfram sehr wahrscheinlich nicht mehr am Leben, in jedem Fall aber war seine Arbeit am ‚Willehalm‘ längst beendet. Die mit diesen Anmerkungen implizit verbundene These, dass die Politik Friedrichs II. und seine Haltung zu Muslimen für Wolfram eine Rolle gespielt haben kann, lässt sich allerdings durch den Hinweis darauf untermauern, dass Ludwig IV., der Sohn des als Wolframs Mäzen erwähnten Landgrafen Hermann von Thüringen, als Parteigänger Friedrichs II. einzustufen ist, eine Haltung, die mit der des Vaters konform ging. Dieser Aspekt wird später aufgegriffen werden.

Wolfram ist, das werden die folgenden Anmerkungen dokumentieren, sicher der eigenwilligste Dichter seiner Zeit, das wird nicht nur durch sein literarisches Schaffen deutlich, sondern auch durch die in diesem anzutreffenden Aussagen über sich selbst, die in der Form für einen Dichter dieser Zeit einzigartig sind. Es handelt sich, wie schon angesprochen, um eine Selbststilisierung, die von einem enormen Autorenbewusstsein zeugt. Gleichmaßen handelt es sich um ein Verwirrspiel, denn das, was Wolfram über sich selbst sagt, ist widersprüchlich. Er bezeichnet sich einerseits als Ritter und verhöhnt den Beruf des Dichters, andererseits beschreibt er sich als einen in bitterster Armut lebenden Menschen. Im vorliegenden Zusammenhang wichtiger sind Wolframs Aussagen seine Bildung betreffend. Zwei Zitate seien an dieser Stelle eingefügt, da es in diesem Beitrag um den ‚Willehalm‘ (bei Textzitate abgekürzt W) geht, zunächst und entgegen der Chronologie der Werke, ein Zitat aus dem genannten Werk:

<i>swaz an den buochen stât geschriben</i>	‚Aus den Büchern
<i>des bin ich künstelôs beliben</i>	hab ich nichts, kein Wissen und kein Können.
<i>niht anders ich gelêret bin:</i>	Nicht anders bin ich unterwiesen:
<i>wan hân ich kunst die gît mir sin.</i>	was ich weiß und was ich kann, das kommt mir aus der Einsicht.’

(W 2,19–22)

Im Grunde noch rigoroser äußert sich Wolfram im ‚Parzival‘. In diesem Werk behauptet Wolfram, wenn das Geschriebene wörtlich genommen wird, dass er weder lesen noch schreiben kann, und – paraphrasiert – weiter: dass seine Geschichte, im Gegensatz zu den Erzählungen anderer, ohne Buchgelehrsamkeit auskommt (‚Parzival‘, 115,27–30).

Diese Textstelle regte eine lange und intensive Diskussion an, die im Grunde nicht wirklich zu einer einheitlichen Auffassung führte. Es darf aber wohl kaum angenommen werden, dass Wolfram tatsächlich, wie er es behauptet, Analphabet war. Wolfram will sich durch seine Aussagen gegen die Dichter, die eher stolz auf ihre Bildung sind und auf diese in ihrem Werk hinweisen, wie etwa Hartmann von Aue, abgrenzen.

Es kann, das wird später anhand der beiden Textstellen, die näher betrachtet werden sollen, eindeutig zu beobachten sein, von einer guten Bildung ausgegangen werden. Ausgeprägte Kenntnisse lassen sich aber auch anderweitig im literarischen Schaffen Wolframs deutlich erkennen. Es können als Beispiele für Wissensgebiete, in denen Wolfram durchaus Kenntnisse aufweist, genannt werden: Medizin, Geographie, Astrologie/Astronomie (eine Unterscheidung gab es zu Lebzeiten Wolframs nicht), Französischkenntnisse (hier ist strittig, wie gut diese waren). Darüber hinaus sind weitreichende Kenntnisse im Bereich der Literatur teilweise direkt nachweisbar, teilweise eher implizit bemerkbar. Wolfram kennt Werke unterschiedlicher Gattungszuordnungen, gleichzeitig beeinflusst er auch Werke unterschiedlicher Gattungen bzw. deren Verfasser. Das überschwänglichste Lob wird Wolfram durch Wirnt von Grafenberg, dem Verfasser des ‚Wigalois‘, zuteil, *leien munt nie baz gesprach ‚nie hat ein Laie besser erzählt‘* (‚Wigalois‘, V 6346).

Das Werk keines mittelalterlichen Dichters ist so breit überliefert worden wie das Wolframs. Seine Werke wurden circa 300 Jahre abgeschrieben, dabei auch illustriert und, im Falle des ‚Parzival‘, sogar gedruckt. Der ‚Jüngere Titurel‘, dazu später etwas mehr, wurde im 15. Jahrhundert, weil er ab ungefähr 1300 fälschlicherweise als eine Dichtung Wolframs galt, sogar als das bedeutendste Werk deutscher Dichtung betrachtet. Wolfram wird darüber hinaus als Sänger des fiktionalen Sängerkrieges auf der Wartburg genannt, und die Meistersinger erklären ihn zu einem ihrer Meister.

Der Hinweis auf Wolfram als Sänger soll zu einem kurz gefassten Werküberblick genutzt werden. Wolfram darf als Wegbereiter einer besonderen Liedgattung im deutschen Minnesang bezeichnet werden. Er verhalf dem Tagelied zumindest zum Durchbruch, die Liedgattung wurde zu einer der beliebtesten im 13. Jahrhundert. Wolfram hat damit auch eine deutliche, unmittelbar dargestellte, sexuelle Komponente in den deutschen Minnesang gebracht.

Mit seinem ersten und gleichzeitig einzig vollendeten epischen Werk, dem ‚Parzival‘ bringt Wolfram den Gralsmythos in die deutschsprachige Literatur. Das Werk wird zwar oft in die Gattung Artusroman integriert, es beinhaltet aber weit mehr, als es von den Artusromanen zu erwarten ist. Es hat sich deshalb auch die Bezeichnung Doppelroman eingebürgert. Das Werk vereint zwei unterschiedliche Motivkomplexe (den Artusstoff und den Gralsmythos) und verbindet – sehr grob gesprochen – mit jedem der Motive einen Protagonisten. Das gilt, obwohl sich durch Parzival auch eine unmittelbare Verbindung ergibt, da er von seiner Genealogie her gesehen der Artussippe und der Gralssippe zugehört. Die Protagonisten treten abwechselnd in den Vordergrund, wobei durch Querverweise dafür Sorge getragen wird, dass der jeweils andere in Erinnerung bleibt. Die

Entstehungsgeschichte des Werkes wirft bis heute nicht endgültig beantwortete Fragen auf, vollendet wurde es im ersten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts am Hof des bereits genannten Landgrafen Hermann von Thüringen. Es würde, wenn es so etwas wie eine Bestsellerliste gäbe, auf Rang eins oder zwei anzusiedeln sein, wobei der Konkurrent um Platz eins das Werk ist, dem gleich mehr Aufmerksamkeit zuteilwerden soll. Der ‚Parzival‘ ist, wie viele andere deutsche Werke dieser Zeit auch, auf der Grundlage einer französischen Vorlage entstanden, wobei Wolfram, was für seine Zeit ungewöhnlich ist, eine deutliche Distanz zu dieser zum Ausdruck bringt.

Die angesprochenen ‚Titurel‘-Fragmente lassen sich nicht genauer datieren, wenn davon abgesehen wird, dass sie nach dem ‚Parzival‘ entstanden sind. Aus den Fragmenten ergibt sich immerhin, dass Wolfram sich auch hier mit der Gralsippe beschäftigte, möglicherweise war es der Plan, eine Art Genealogie dieser Sippe zu verfassen, und dass der Inhalt der Fragmente mit dem Inhalt des ‚Parzival‘ verwoben ist. Das Innovative liegt besonders in der Form. Wolfram verwendet die Strophe als formale Einheit und als deren Elemente die Langzeile. Beides wird sonst in der höfischen Epik nicht verwendet, beide Grundkomponenten sind aber bekannt aus der germanischen Heldendichtung. Warum Wolfram diese Form aufgriff, bleibt sein Geheimnis. Es lässt sich allerdings belegen, dass Wolfram zumindest das ‚Nibelungenlied‘, einen zentralen Vertreter der genannten Gattung, kannte. Die ‚Titurel‘-Fragmente wurden später, wie implizit bereits gesagt, aufgegriffen und es entstand ein Werk von circa 6500 Strophen, das auf einen Albrecht (von Scharfenberg) zurückgeht, aber – wie ebenfalls schon angedeutet – bald für ein Werk Wolframs gehalten wurde.

Zu erwähnen bleibt noch der ‚Willehalm‘, das Werk, das im Zentrum des Interesses steht. Das Werk ist sicher nach dem ‚Parzival‘ entstanden, denn Wolfram beschwert sich im ‚Willehalm‘ darüber, dass sein Erstlingswerk nicht überall positiv aufgenommen wurde. Der ‚Willehalm‘ blieb unvollendet. Die Ursache dafür ist, so eine These, die den meisten Zuspruch fand, darin zu sehen, dass der im Werk erwähnte Auftraggeber und Mäzen Wolframs starb. Es handelt sich um Hermann von Thüringen, der 1217 gestorben ist. Der Versuch einer Datierung in die zwanziger Jahre ist eher spekulativ, denn eine Förderung des Autors durch Hermanns Nachfolger Ludwig IV. und dessen Ehefrau Elisabeth erscheint unwahrscheinlich. Es ist demnach davon auszugehen, dass Wolfram seine Arbeit am Werk 1217 bzw. bald danach eingestellt hat. Eine andere Annahme geht davon aus, dass Wolfram selbst starb und deshalb sein Werk nicht vollenden konnte. Für die Datierung bedeutet das nach dem bisher Gesagten, dass Wolfram die Arbeit an seinem Werk wohl gegen Ende des zweiten Jahrzehnts des 13. Jahrhunderts einstellte. Eine Entscheidung, welche der angesprochenen Annahmen die richtige ist, kann nicht getroffen werden. Wolfram arbeitete auch bei diesem Werk nach einer französischen Vorlage, der ‚Aliscans‘ aus dem Epenzyklus um Guillaume d’Orange. Auch mit dem ‚Willehalm‘ geht Wolfram neue Wege und fand darin bald Nachfolger: In einer Zeit, in der der höfische Roman eine Blüte erlebte, wendet sich Wolfram von den höfischen Stoffen ab und greift einen Stoff der französischen Heldenepik auf.



Das bedeutet für die damaligen Rezipienten eine Hinwendung zur Geschichte, denn als historisches Geschehen wurden die im Rahmen der Chanson de geste erzählten Ereignisse aufgefasst. Als Chanson de geste wird die französische Heldendichtung bezeichnet. In der Forschung wurde diese Hinwendung zur Geschichte als Wagnis bezeichnet. Ob diese Wende im literarischen Schaffen eine von Wolfram gewollte ist, oder ob sie auf den Mäzen zurückgeht, kann und soll hier nicht thematisiert werden, eine Antwort auf diese Frage könnte ohnedies nur den Anspruch erheben, spekulativ zu sein. Der ‚Willehalm‘ gehört jedenfalls, wie schon gesagt, neben dem ‚Parzival‘ zu den am meisten überlieferten, literarischen Werken des Mittelalters, und er ist, auch darauf gilt es als Besonderheit hinzuweisen, dasjenige, das am häufigsten illustriert, das heißt mit bildlichen Darstellungen versehen wurde. Offenkundig hat Wolfram den literarischen Geschmack seiner Zeit getroffen, denn das Interesse war so groß, dass der Text nicht einfach abgeschrieben wurde, er wurde, wie gesagt, auch häufig illustriert, was die Kosten und den Wert der Handschriften enorm steigerte. Zu betonen ist außerdem, dass Wolframs Text das Mittelstück eines Zyklusses bildet, denn es entstand eine Vorgeschichte und das fehlende Ende wurde ergänzt.

Durch den angekündigten Exkurs zum Aspekt Textdynamik am Ende des Beitrags werden die jetzt eher ekklektisch oder gar kryptisch erscheinenden Hinweise zur Überlieferung aufgegriffen und etwas genauer erläutert werden.

### Der ‚Willehalm‘ – Skizzierung des Inhalts

Der ‚Willehalm‘ beginnt mit einem umfangreichen Prolog (W 1,1–5,15), der, wie vieles Andere auch, eine Zutat von Wolfram ist, also ohne Vorbild in der Vorlage von Wolfram verfasst wurde. Dieser Prolog ist geprägt von religiösen Motiven, er beginnt mit einem Gebet, er hat auch weithin einen gebetsartigen Charakter. Auf den Prolog kann nicht näher eingegangen werden, denn eine Beschäftigung damit würde von der gewählten Thematik zu weit abführen und durch seine Komplexität einen breiten Raum einnehmen. Es sollte aber erwähnt werden, dass Aspekte, die bereits im Prolog thematisiert werden, auch im Religionsgespräch zwischen Gyburg und ihrem Vater Terramer sowie in ihrer Rede im Fürstenrat, also den beiden Teilen des Werkes, die später in dieser Abhandlung intensiv behandelt werden, eine Rolle spielen. Der Prolog ist aber nicht nur mit dem Religionsgespräch und der Rede im Fürstenrat verzahnt, er verweist geradezu programmatisch auf im Textverlauf wiederkehrende Motive. Er entwickelt darüber hinaus sogar eine eigene Überlieferungsgeschichte, auf die im Exkurs zumindest kurz hingewiesen werden wird.

Im Anschluss an den Prolog wird berichtet, dass Willehalm – wie seine neun Brüder – von seinem Vater enterbt wurde, zu Gunsten von dessen Patenkind. Dies führt dazu, dass Willehalm sich nicht nur Ruhm und Ehre, sondern auch Besitz erstreiten muss. Dabei gerät er in heidnische Gefangenschaft und lernt Arabel kennen, die mit ihm flieht,

zum Christentum konvertiert, sich auf den Namen Gyburg taufen lässt und Willehalm heiratet, obwohl sie in ihrer heidnischen Heimat bereits verheiratet ist. Damit ist die ursprüngliche Ursache der kriegerischen Auseinandersetzungen, mit denen das Werk beginnt, erwähnt, denn Arabel lässt ihren Ehemann, Tybalt, und, wie im Verlauf des Werkes bekannt wird, Kinder zurück, von denen Ehmereiz, ein Sohn, im Werk als Kämpfer gegen Willehalm in Erscheinung tritt. Tybalt verfolgt das Paar, unterstützt von seinem Schwiegervater Terramer, dem obersten Herrscher der Heiden. Es geht am Anfang also eher um einen privaten Konflikt. Ein verlassener Ehemann will seine Ehefrau zurückholen, wobei auch Herrschaftsansprüche eine Rolle spielen, die jedoch familienintern angesiedelt sind. Anzumerken ist, dass der Erzähler den Rezipienten eigentlich für das Verständnis wichtige Informationen vorenthält, die später nach und nach mitgeteilt werden.

Noch in die Beschreibung der Heere, die sich gegenüberstehen, fällt ein Erzählerexkurs, der Gyburgs Rolle thematisiert. Schon mit dem Hinweis darauf, dass sie die Frau mit den zwei Namen ist, weist der Erzähler auf die unterschiedlichen Perspektiven hin, aus denen die Gestalt zu bewerten ist. Dementsprechend sind auch die Beurteilungen verschieden. Gyburg wird im Verlauf des angesprochenen Erzählerexkurses zunächst für das große Sterben der Christen und den Tod vieler ihrer heidnischen Verwandten verantwortlich gemacht. Doch dann vollzieht der Erzähler eine radikale Wende. Schuldlos sei Gyburg, wird nun behauptet, Grundlage für diese Feststellung ist, dass Gyburgs Tun aus der Liebe zum christlichen Gott resultiert. Die positive Bewertung hat als Grundlage also den Glauben, den religiösen Aspekt von Gyburgs Handlungsweise, der höher zu veranschlagen ist, als die zuvor geäußerte eher profan weltlich orientierte Schuldzuweisung bzw. Orientierung. Dies macht der Erzähler seinen Rezipienten unmissverständlich klar. Er überlässt es also nicht seinen Rezipienten, die Gestalt zu beurteilen, er nimmt ihnen die Entscheidung ab.

Das Heer der Heiden ist zahlenmäßig weit überlegen. Dennoch gelingt es dem christlichen Heer, den Kampf offen zu gestalten, bis Terramer mit seinen Truppen in den Kampf eingreift. Das christliche Heer wird nun aufgerieben. Vivianz, der Neffe und Ziehsohn von Gyburg und Willehalm, wird nach heroischem Widerstand tödlich verletzt. Willehalm findet den im Sterben Liegenden und möchte die Leiche von Vivianz mit in seine Burg nehmen, was ihm jedoch verwehrt bleibt. Der Tod von Vivianz hat für den Handlungsfortgang eine große Bedeutung. Willehalm kann sich schließlich allein nach Oransche, seine Burg, durchschlagen, wo Gyburg auf ihn wartet. Nachdem Willehalm in Oransche eingelassen wurde, erweist sich Gyburg nicht nur als treue, sondern auch als liebende – auch im geschlechtlichen Sinn – Ehefrau. Die beiden begegnen sich, was für die damalige Zeit außergewöhnlich ist, auf Augenhöhe, sie beraten sich und fällen einen Entschluss. Die Verbindung von wahrer Liebe und Ehe betont Wolfram schon in seinem ‚Parzival‘, es handelt sich bei der Darstellung also um ein werkübergreifendes Motiv bei Wolfram.

Willehalm will sich nach Munleun durchschlagen, wo sich der französische König aufhält. Er möchte mit dessen Hilfe ein neues Heer zusammenstellen, um wieder gegen die Heiden kämpfen zu können. Gyburg soll in der Zwischenzeit die Burg gegen die heidnischen

Angriffe verteidigen. Sie und die höfischen Damen tragen nun Rüstungen, sie werden zu Kämpferinnen. Dies klingt sehr außergewöhnlich, aber es ist verbürgt, dass Frauen an den Kreuzzügen im 12. Jahrhundert auch als Kämpferinnen teilgenommen haben. Ungeachtet dessen dürfte es den Rezipienten als etwas Besonderes aufgefallen sein, dass Gyburg und die höfischen Damen ein heidnisches Heer, das die Burg belagert und immer wieder angreift, in Schach gehalten haben. Die wenigen männlichen Mitstreiter verschwinden demgegenüber im Hintergrund. Gyburg erweist sich bei der Verteidigung der Burg als überaus klug. So stellt sie etwa tote Ritter in ihren Rüstungen auf die Zinnen, um eine größere Besatzung der Burg vorzutauschen. Der Erzähler fühlt sich bemüßigt, zu erklären, warum Gyburg die heidnischen Angriffe abwehren kann. Er erläutert, dass es beim Abschied von Willehalm zu einem Herzenstausch kam, sie behielt seines in Oransche, er zog mit ihrem nach Munleun (W 109,8–14). Außerdem wird später darauf hingewiesen, dass Gyburg schon oft Waffen getragen habe (W 215, 6–7).

Wir können für Gyburg als kleines Zwischenfazit festhalten: Sie hat, wie sie später immer wieder betont wird, für Gott, aber auch für Willehalm, ihren Ehemann verlassen und sich taufen lassen, sie ist also getaufte Heidin, Ehefrau des Markgrafen Willehalm und dessen Partnerin auf Augenhöhe, ihre Liebe wird auch in deren erotischer Komponente in den Fokus gerückt. Willehalm berät sich mit ihr, sie ist die Ziehmutter von Vivianz, dessen Tod sie fast über die Maßen betrauert, was später noch deutlicher wird, als es dies bisher wurde.

Willehalm macht sich auf den Weg, um Hilfe zu gewinnen. Auf seinem Zug, auch dies ein Zeichen der innigen Verbindung des Paares, verzichtet Willehalm auf alle Annehmlichkeiten, das betrifft sowohl seine Übernachtungsmöglichkeiten als auch die Mahlzeiten, die er zu sich nimmt. Der Zutritt zum Hof wird Willehalm zunächst auf Betreiben von dessen Schwester, der Frau des französischen Königs, verweigert, als Willehalm tags darauf doch eingelassen wird, kommt es zum Affront. Mit knapper Not kann verhindert werden, dass Willehalm seine Schwester tötet. Die Weigerung des Königspaares, Willehalms Bitte um Unterstützung nachzukommen, war der Anlass. Der Bericht vom Tod von Vivianz ändert die Situation. Willehalms Schwester ist nun bereit, ihren Bruder tatkräftig zu unterstützen. Schließlich sagt auch König Lois seine Unterstützung zu. Davor hatte dies bereits auch die Familie von Willehalm getan. Das Reichsheer wird versammelt. Durch die Zusage des Königs wird der Krieg auf eine andere Ebene verlagert, er ist jetzt eine Reichsangelegenheit. Wichtig am Besuch des Hofes ist, dass Willehalm dort den riesenhaften Rennewart kennen lernt. Dieser lebt, obwohl von hoher Geburt, als Küchenhilfe am Königshof, weil er sich weigert, sich taufen zu lassen. Durch seine Sprachkenntnisse kann sich Willehalm mit Rennewart in dessen Muttersprache unterhalten. Er bittet den König, Rennewart mit sich nehmen zu dürfen, was dieser schließlich, auch auf Bitten seiner Tochter Alize, die in Rennewart verliebt ist, zulässt. Lois übergibt Willehalm die Reichsfahne und macht ihn zum Heerführer des Reichsheeres. Der Fokus kann so auf Willehalm bleiben, der Krieg, der nun geführt wird, bleibt auch ohne persönliche Beteiligung des Königs, wie bereits angedeutet, ein Krieg des Reiches gegen Invasoren. Unter der

Führung Willehalms zieht das Heer Richtung Oransche. Von weitem sieht Willehalm nachts ein Feuer leuchten, das in der Richtung der Stadt liegt. Er ist verzweifelt.

Der Erzähler wendet seinen Blick zurück. Gyburg ist es während der Abwesenheit von Willehalm gelungen, die Burg zu halten. In einer Kampfpause kommt es zum so genannten Religionsgespräch, das später näher behandelt werden soll. Das Gespräch findet im Grunde in zwei Abschnitten statt, wobei nur der zweite Teil als Religionsgespräch bezeichnet wird. Dennoch sollen vor der Behandlung des eigentlichen Religionsgesprächs einige Hinweise auf die erste Tochter-Vater-Begegnung nach der Konversion Arabels erfolgen. Bei der Rückkehr Willehalms kommt es wieder zu einem liebevollen Empfang, obwohl Gyburg deutlich von den Strapazen gezeichnet ist. Als die französischen Fürsten in Oransche eintreffen, befiehlt Gyburg ihren Hofdamen, sich schön zu machen, um für gute Stimmung während des stattfindenden Festmahls zu sorgen. Es entsteht in zweierlei Hinsicht eine groteske Situation. Zum einen kann Willehalm selbst das Festbankett nicht ausrichten, er bedarf der Unterstützung von Heimrich, seinem Vater, zum anderen – und bemerkenswerter – das Festbankett wird vor der Kulisse der brennenden Stadt abgehalten. Es ist zwar gelungen, die Burg zu halten, die sie umgebende Stadt aber brennt. Als Rennewart beim Festbankett erscheint, fühlt sich der Erzähler an den jungen Parzival erinnert. Es wird so eine unmittelbare Verbindung zum ersten Werk Wolframs hergestellt. Gyburg selbst sieht die Ähnlichkeiten zu ihren Verwandten.

Das Festbankett ließe sich zwar näher betrachten. Da der Fokus auf Gyburg ruht, soll aber nur kurz etwas zu ihr bzw. ihrem Verhalten während des Banketts und einigen zentralen Aspekten des Festes ausgeführt werden. Ihr Schwiegervater setzt sie an seine Seite. Sie ist untröstlich und weint, was im gegebenen Zusammenhang als unhöfisches Verhalten gelten muss. Willehalm kümmert sich nach der Aufhebung des Festmahls darum, dass alle gut versorgt sind, und lädt alle zur Fürstenversammlung am nächsten Tag ein. Das Paar zieht sich in seine Kemenate zurück. Die Geschehnisse um Rennewart, der während des Festbanketts schon für einen Eklat sorgte, es wird nicht der einzige bleiben, sollen nur andeutungsweise thematisiert werden. Rennewart zieht sich schlussendlich in die Küche zurück, um zu schlafen. Der Erzähler fasst Rennewarts Geschichte folgendermaßen zusammen: Rennewart wurde als Kleinkind entführt und kam schließlich an den Hof des französischen Königs. Er hadert mit seinem Schicksal, weil er glaubt, seine Familie habe ihn im Stich gelassen. Sein Kampf für die Christen, obwohl er selbst Heide ist und sich weigert, sich taufen zu lassen, ist als Rache an seiner Familie zu betrachten. Allerdings hat seine Familie nach ihm gesucht, seine Rache basiert deshalb im Grunde auf einer falschen Annahme. Die Rezipienten erfahren wieder einen Teil der Geschichte, der ihnen das Verständnis erleichtert.

Auch in der Küche kommt Rennewart nicht zur Ruhe. Ein Koch versengt ihm seinen Bart, was dazu führt, dass Rennewart den Koch im Feuer verbrennt. Als Willehalm am nächsten Morgen davon erfährt, übergibt er Rennewart Gyburg, die ihn besänftigen soll. Als Gyburg und Rennewart sich treffen und unterhalten, bemerken sie eine gewisse Nähe. Gyburg möchte Näheres über die Herkunft Rennewarts erfahren, dieser verweigert

jedoch die Auskunft. Gyburg ist Rennewarts Schwester, er ist also Terramers Sohn. Er versichert ihr, dass er treu an der Seite von Willehalm kämpfen werde. Nur widerwillig lässt sich Rennewart, der immer nur mit seiner Stange kämpfte, von Gyburg eine Rüstung schenken, deren Einsatz zwar für das Textverständnis bzw. für die Interpretation des Werkes von Interesse ist, im vorliegenden Zusammenhang aber keine Rolle spielt und nicht näher betrachtet werden muss.

Bevor es zur zweiten Schlacht kommt, findet die angesprochene Fürstenversammlung statt, an der auch Gyburg teilnimmt – ein erstaunliches Phänomen. Noch auffälliger ist, dass sie das Wort ergreift, eine Rede hält, in der es um die Schonung des Gegners und Toleranz gegenüber den Andersgläubigen geht. Gyburg selbst bezeichnet sich während dieser Rede, die ebenfalls genauer analysiert werden wird, als „törichte Frau“.

Rennewart wird zur entscheidenden Gestalt. Er zwingt nicht nur die französischen Fürsten, die angesichts der riesigen Übermacht des heidnischen Heeres fliehen wollen, an der Seite Willehalms zu kämpfen, er führt auch die Wende in der Schlacht herbei. Die Darstellung der Schlacht wäre es sicher wert, getrennt in den Blick genommen zu werden, für den vorliegenden Zusammenhang, genügen jedoch einige eher summarische Hinweise. Rennewart stellt sich an die Spitze des christlichen Heeres, das vor einer neuerlichen Niederlage steht, und führt es als Heide zum Sieg. Dies ist bei Wolfram jedoch kein zentraler Gedanke, er formuliert dies im Gegensatz zu seiner französischen Vorlage nicht explizit. Die siegreichen christlichen Truppen plündern, viele betrinken sich. Die Gefallenen werden nach ihrem Stand behandelt, also an Ort und Stelle begraben, dies gilt für die einfachen Ritter, die Fürsten und Könige, die nach Hause überführt werden sollen, werden einbalsamiert. So weit ließe sich formulieren, dass alles den gewohnten Bahnen gemäß verläuft. Die Freude über den Sieg wird allerdings massiv getrübt, als bekannt wird, dass Rennewart verschwunden ist. Willehalm ist völlig verzweifelt. Er lässt sich kaum beruhigen, er ist auf Grund seiner maßlosen Trauer handlungsunfähig. Seine Getreuen rügen ihn deswegen und fordern ihn auf, seine Pflichten als Heerführer zu erfüllen.

Willehalm rafft sich auf und erteilt Befehle. Es lässt sich formulieren, dass die geschilderte Handlungsweise dem entspricht, was Gyburg im Verlauf ihrer Rede im Fürstenrat von den christlichen Kämpfern forderte. Willehalm schont die noch lebenden Heiden, er verfolgt sie nicht und lässt sie auch nicht töten. Es wäre gemäß der Situation nach der Schlacht durchaus möglich, das verbliebene heidnische Kontingent restlos aufzureiben, niederzumetzeln oder wenigstens zu verlangen, dass die Heiden sich zum Christentum bekehren, nichts davon geschieht. Willehalm lässt stattdessen die toten Heidenkönige zusammentragen und einbalsamieren. Er beauftragt einen der gefangenen Heidenkönige, Matribleiz, alle toten Könige, auch die in der ersten Schlacht gefallenen, zu Terramer zu bringen, damit sie nach heidnischem Ritus bestattet werden können. Matribleiz solle Terramer mitteilen, dass er nicht aus Furcht handle, er wolle vielmehr das Geschlecht Gyburgs ehren. Er sei bereit, mit Terramer in Frieden zu leben, aber dieser dürfe nicht verlangen, dass er dem Christentum abschwöre oder Gyburg zurückgeben werde. Mit einem Geleit darf Matribleiz abziehen. Damit endet der überlieferte Wortlaut des Werkes.

## Rollen und Funktionen Gyburgs – ein Zwischenfazit

Zu Gyburg lässt sich, was ihre Rollen bzw. Funktionen anbelangt, Folgendes zusammenfassen: Nur kurz wird erwähnt, dass Willehalm Arabel für sich gewann, weswegen viele Menschen sterben mussten. Die Stellung, die Arabel einnahm, bevor sie sich auf den Namen Gyburg taufen ließ und Willehalm heiratete, wird erst sehr viel später deutlich, sie war die Ehefrau von Tybald und dadurch Königin. Außerdem wird im Verlauf des Werkes dargestellt, dass sie mehrfache Mutter ist. Ihr Sohn Ehmeriez kämpft auf der Seite der Heiden. Gyburg ist der primäre Kriegsgrund, weshalb sie sich als Fluchbeladene sieht. Sie ist Geliebte im oben beschriebenen Sinn, als Ehefrau Willehalms Markgräfin und dessen Beraterin. Sie ist Kämpferin und verteidigt hauptsächlich mit den Hofdamen, aber auch durch die Anwendung einer List, erfolgreich Oransche. Sie wird, das darf formuliert werden, obwohl sie sich unhöfisch verhält, zur Gastgeberin der französischen Fürsten.

Eine ganz wesentliche Erweiterung und damit einhergehend Steigerung der Bedeutung erfährt die Gestalt aber dadurch, dass sie das Religionsgespräch mit ihrem Vater führt. Dass sie als Frau dieses Gespräch führt, ist allein schon eine Besonderheit, die allerdings dadurch, dass sie dies als konvertierte Heidin tut, noch gesteigert wird. Gyburg wird als konvertierte Heidin zur Verteidigerin des christlichen Glaubens. Den Gipfelpunkt, was ihre Bedeutung betrifft, erreicht Gyburg aber erst gegen Ende des Werkes, als sie, dies wurde schon angedeutet, – ungewöhnlich genug – nicht nur am Fürstenrat teilnimmt, sondern dort auch das Wort ergreift, eine Rede an die anwesenden Fürsten richtet, die von großer Brisanz ist und deren Inhalt – aus damaliger Sicht – zumindest als provokant zu bezeichnen ist. In der Forschung wird diese Rede oft als Toleranzrede bezeichnet.

Die herausragende Bedeutung Gyburgs wird dann zu Beginn des IX. Buches expressis verbis manifest, denn Gyburg wird nun direkt als Heilige tituliert. Das korrespondiert zu der Darstellung von Willehalm als Heiligem. Wie am Anfang des Werkes Willehalm so wird zu Beginn des IX. Buches Gyburg als Heilige angerufen, wobei ein Gebetstospos verwendet wird, in dem, auf den wesentlichen Aspekt reduziert, der Hoffnung Ausdruck verliehen wird, dass Gyburg dem Erzähler zur ewigen Seligkeit verhelfen möge. Es ließe sich formulieren, dass der Erzähler die Interpretation der Gestalt und die Wertschätzung, die ihr aus der Darstellung erwachsen soll, dieser Hinweis sei hier schon gestattet, verbalisieren und damit vorgegeben will. Eine Maßnahme, die ihm vielleicht auch deshalb angebracht schien, weil er Gyburg hat formulieren lassen, dass sie eine „törichte Frau“ sei. In diesem Zusammenhang könnte auch auf den thematisierten Gyburgexkurs verwiesen werden. Auch in diesem überließ der Erzähler die Bewertung nicht seinen Rezipienten.

## Das Religionsgespräch

Während eines Waffenstillstandes kommt es zu einem ersten Treffen von Vater und Tochter, seit diese zum Christentum konvertierte. Willehalm ist auf dem Weg zum König,

Gyburg ist bereit, Oransche zu verteidigen, sie will keinesfalls zulassen, dass ihrem Vater Terramer alles zufällt, er sie tötet und die Christen dem Heidentum zuführt. Außerdem berichtet der Erzähler davon, dass Terramer seiner Tochter massiv damit droht, dass sie getötet werden wird, wenn sie nicht zu ihrem alten Glauben und ihrem Ehemann zurückkehrt. Insgesamt werden drei Tötungsarten angesprochen. Erst nach dieser Schilderung der Situation spricht Gyburg ihren Vater direkt an und weist sein Ansinnen schroff zurück. Sie verweist darauf, dass sie fest davon überzeugt sei, dass der Sieg den Christen zufallen wird. Nach dieser direkten Rede übernimmt der Erzähler wieder die Schilderung der Handlung. In einer Prolepse weist er darauf hin, dass das Gespräch zu einem späteren Zeitpunkt eine Fortsetzung erfahren wird. Als Grund für die Unterbrechung nennt er den Tagesanbruch. Die Prolepse verweist auf das eigentliche Religionsgespräch, um dessen Analyse es im Kern gehen soll. Es erscheint aber sinnvoll, auf das erste, kurze Vater-Tochter-Gespräch einzugehen, weil es die eigentliche Auseinandersetzung um den wahren Glauben vorbereitet.

Auf der weltlichen Seite ihrer Argumentation gaukelt Gyburg ihrem Vater vor, dass die Niederlage Willehalm kaum beeindruckt hat, das gilt auch für die Verluste, die er hinnehmen musste. Statt sich Sorgen zu machen, nimmt Willehalm angeblich an einem Turnier teil. Gyburg beschimpft die „verdammten Sarazenen“ (W 110, 21), die sie aber auch als ihre Verwandten bezeichnet. Sie weist ihren Vater darauf hin, dass ihm und seinen Kämpfern der zweifache Tod unmittelbar bevorsteht. Sie kontrastiert diesen mit den drei Todesarten, die ihr ihr Vater angedroht hatte, offenkundig um diese als unbedeutend zu charakterisieren. Es handelt sich bei der Androhung des zweifachen Todes der Heiden um einen verbreiteten Gedanken. Der Tod der Heiden bedeutet, dass nicht nur der Leib stirbt, sondern auch die Seele, die bei gläubigen Christen das ewige Leben gewinnt. Selbst ihr Gott Tervigant, auf den später eingegangen werden wird, habe erkannt, dass die Heiden Narren seien (W 110, 29–30). Diese knappen Hinweise deuten schon an, dass Gyburg die Grundlagen und Dogmen ihres neuen Glaubens verinnerlicht hat.

Als Grundvoraussetzung für das Verständnis des Religionsgesprächs muss vorab erwähnt werden, dass die Muslime in der Literatur um 1200 grundsätzlich als Anhänger einer polytheistischen Religion betrachtet wurden. Diese irriige Auffassung ist insofern erstaunlich, als es schon seit Karl dem Großen immer wieder Kontakte zwischen Christen und Muslimen gab und bereits 1141 der Koran ins Lateinische übersetzt worden war. Die Namen der Götter stellen überwiegend ein Sammelsurium aus der griechischen und römischen Mythologie dar. Daneben gibt es aber auch Götternamen, deren Herkunft unbekannt ist. Mohammed wird in diesem Verstehenskontext nicht als Prophet, sondern als Gott eingestuft.

Gyburg versucht, ihrem Vater zu erklären, warum sie sich taufen ließ. Sie weist dabei auf zwei Aspekte hin, auf die sie sich im Verlauf des Gesprächs mehrfach beruft:

*si sprach: „ich hân den touf genomen durh den, der al die krêatiure* ,sagte sie: „Ich hab die Taufe angenommen um dessentwillen, der alle Kreatur

<i>geschuof, daz wazzer und daz viure, dar zuo den luft unt die erden. der selbe hiez mich werden. und al, daz lebehaftes ist. solt ich Mahmeten Krist unt den marcrâven verkiesen unt mînen touf verliesen</i>	geschaffen hat, das Wasser und das Feuer, dazu die Luft, die Erde. Der hieß mich entstehen und alles, was lebendig ist. Sollt ich für Mohammed auf Christ und den Markgrafen verzichten und meine Taufe opfern'
(W 215, 10–18)	

Es geht Gyburg zunächst darum, den christlichen Gott als den überlegenen, allmächtigen Schöpfer darzustellen, der nicht nur die vier Elemente, die sie benennt, erschuf, sondern auch alle Kreaturen. Gyburg weist dabei auf einen Gesichtspunkt hin, der für ihre Argumentation auch später eine zentrale Rolle spielen wird, indem sie ausführt, dass der, der aller Kreatur das Leben gab, auch sie erschaffen hat. Gyburg baut eine Argumentation auf, der von kirchlicher Seite kaum widersprochen werden konnte. Damit macht sie, an dieser Stelle eher noch implizit, aber auch deutlich, dass selbst die Heiden Geschöpfe Gottes sind. Sie wendet sich außerdem mit der wohl rhetorisch aufzufassenden Frage an ihren Vater, ob sie für Mohammed diesen Gott, erstaunlicherweise nennt sie an dieser Stelle, gewissermaßen stellvertretend für die Trinität, Christus, den Markgrafen, ihren geliebten Ehemann, und die Taufe aufgeben solle. Mohammed wird an dieser Stelle mit Christus gleichgesetzt also als Gott aufgefasst (W 215, 16). Mohammed an der Seite von Christus, ein ungleiches Paar? Für die mittelalterlichen Rezipienten galt das eher nicht, denn in der mittelalterlichen Vorstellungswelt waren die Muslime, wie angesprochen wurde, Anhänger einer polytheistischen Religion, sie beteten dementsprechend viele Götter, häufig als Götzen bezeichnet, an, einer davon war Mohammed, der ja eigentlich nur der Prophet war, umgekehrt galt und gilt Christus den Muslimen nicht als Gott, sondern als Prophet.

Auch an der nächsten zitierten Stelle verbindet Gyburg ihre Liebe zu Willehalm mit der zum christlichen Gott, der nun als der Höchste tituliert wird:

<i>ich was ein küniginne, swie arm ich urbor nû sî. ze Arâbîâ unt in Arâbî gekroenet ich vor den vürsten gie, ê mich ein vürste umbevie. durh den hân ich mich bewegen, daz ich wil armuot pflegen, unt durh den, der der hoehste ist. wâ vund ouch Tervagant den list, den êrsten revant Altissimus?</i>	,Ich war eine Königin, wie arm an Ländern ich jetzt bin. In Arabien und in Arabi trug ich Krone vor den Fürsten, eh ein Fürst mich nahm. Für diesen hab ich mich entschlossen, arm zu sein, und für jenen, der der Höchste ist. Woher auch nähme Tervagant die Kunst, die Altissimus erfand?'
(W 215, 26–216, 5)	

Gyburg gab für ihre Liebe ihre mächtige Position als Königin auf. Sie bezeichnet sich selbst als arm. Die Betonung der Armut wird zu einem zentralen Aspekt. Diese Armut nimmt sie zwar, wie angesprochen, für Willehalm auf sich, aber eben auch für den christlichen Gott. Durch diesen Hinweis lässt sich ein Bezug zum religiösen Ideal der ‚imitatio Christi‘, der Nachfolge des armen Christus, herstellen. Das Motiv der Armut gehört, wie angedeutet, zu den wiederkehrenden Aspekten, die Gyburg anspricht, es handelt sich um einen der wichtigsten Gedanken in ihren Ausführungen. Ob dieser Gedanke notwendigerweise, wie es in der Forschung geschah, als ein Reflex der franziskanischen Gesinnung zu sehen ist, lässt sich schwerlich nachweisen. Da ansonsten spezifisch franziskanische Züge in Gyburgs Ausführungen nicht zu erkennen sind, erscheint diese Zuordnung eher fraglich. Das Armutsideal darf als solches zu den Grundgedanken des christlichen Lebens gezählt werden, weshalb eine genauere Zuschreibung, zumal unter den dargelegten Voraussetzungen, nicht vorgenommen werden sollte.

Gyburg zieht zum Vergleich mit dem christlichen Gott Tervagant heran. Dieser Name, mit leicht schwankenden Graphien, ist auch aus anderen Zusammenhängen bekannt, ohne dass klar wäre, woher der Name kommt. Der Name darf in aller Regel als Bezeichnung für den höchsten heidnischen Gott aufgefasst werden, der christliche Gott wird also zum höchsten heidnischen in Beziehung gesetzt. Gyburg macht mehr als deutlich, dass Tervagant nicht annähernd die Machtfülle hat wie der christliche Schöpfergott. Unterstrichen wird dies formal, indem die Bezeichnungen für den christlichen Gott im Vers vor und im Vers nach der Nennung des heidnischen Gottes vorkommen und beide Male durch einen Superlativ zum Ausdruck gebracht werden. Dass mit dieser formalen Komponente eine inhaltliche Abwertung des heidnischen Gottes einhergeht, wurde bereits angedeutet, inhaltlich tatsächlich zum Ausdruck gebracht wird sie durch eine, nach Spott klingende, wieder nur als rhetorisch gemeint aufzufassende Frage, die das Bild vervollständigt (W 216, 4–5).

Im Folgenden betont Gyburg weiter die Allmacht Gottes, wobei sie jetzt auf das Firmament zu sprechen kommt. Zunächst erwähnt sie den „Pölus antarticus“ (W 216, 6), eigentlich „Pölus antarcticus“, ein Südpolarstern als Gegenstück zum tatsächlich existierenden Polarstern im Norden. Es handelt sich um einen fiktiven Stern, der in der mittelalterlichen Astronomie postuliert wurde. Die Erwähnung dieses Sterns dokumentiert zweifelsohne zusätzlich das Niveau der Argumentation Gyburgs, es zeigt aber schlussendlich auch die Bildung des Autors, der hinter den Ausführungen steht. Den soeben besprochenen, erfundenen Stern und die generisch angesprochenen sieben Planeten, tarierte Gott alle zu einem harmonischen Gebilde aus, das ewigen Bestand hat. Der Verweis auf die Erschaffung der Gestirne ist ebenso traditionell, wie dass darauf der Verweis auf die Winde und die Gewässer folgt. Eingeleitet wird dieser durch eine Frage, die sicher wieder als rhetorisch aufzufassen ist. Gyburg formuliert: Sind eure Götter dem gleich, der die Winde beherrscht, die Quellen sprudeln lässt, und der der Sonne „dreierlei Natur“ (W 216, 20) gab. Sie bringt die Wärme, das Leuchten zur Sprache, besonders aber scheint der Hinweis zu sein, dass die Sonne in Bewegung ist und dadurch den

Wechsel von Tag und Nacht bringt. Traditionell findet als dritte Natur die Feurigkeit Erwähnung. Der Hinweis darauf, dass die Sonne das Licht nimmt und bringt (W 216, 23), rekurriert auf das damalige geozentrische Weltbild, bei dem die Erde als Mittelpunkt verstanden wird, um den die Sonne sich dreht. Sich für diesen allmächtigen Gott in die Waagschale zu werfen, scheint Gyburg ein Leichtes. Sie glaubt fest daran, dass er sie für allen Schaden entschädigen wird, er wird darüber hinaus aus der Armut des Leibes den Reichtum der Seele machen. Erneut ist damit von der bereits eingeführten und als wiederkehrendes Motiv angesprochenen Armut die Rede.

Der Rest ihrer Ausführungen bezieht sich auf die ungerechtfertigten Forderungen Tybalts und beinhaltet Vorwürfe, die Gyburg an ihren Vater richtet. Sicher ließen sich bei dem Zusammengefassten einige Aspekte vertiefen, aber es sollen nur die zentralen Argumente Gyburgs und die wichtigsten Gesichtspunkte der Er widerungen ihres Vaters eine Rolle spielen.

Schon in Terramers erster Er widerung wird der innere Zwiespalt des liebenden Vaters deutlich zum Ausdruck gebracht. Er beteuert seiner Tochter gegenüber, dass er sie liebt. Was ihn veranlasste, seinen Schwiegersohn zu unterstützen und Gyburg zu drohen, war kein Hass auf seine Tochter. Es war auch nicht die Bitte seines Schwiegersohns, es war vielmehr die Angst, sündenbeladen zu sterben. Terramer hat, so versichert er, Gyburg als Tochter nicht aufgegeben. Festzuhalten ist, dass Terramer seine Tochter im vorliegenden Zusammenhang tatsächlich mit ihrem christlichen Namen, Gyburg, anspricht, ansonsten nennt er sie nach ihrem heidnischen Namen Arabel. Dies ist zwar bemerkenswert, allerdings ist nicht greifbar, welche Intention, falls überhaupt eine, dahintersteht. Möglicherweise liegt schlicht ein Versehen des Schreibers der Leithandschrift vor? Die Mehrzahl der Handschriften zeigt den heidnischen Namen. Bei dem, was Terramer äußert, handelt es sich um einen der Kerngedanken der gewaltsamen Auseinandersetzungen zwischen Christen und Heiden. Einen Andersgläubigen zu töten, um damit die eigenen Sünden zu tilgen, gehört zu den immer wiederkehrenden Aussagen der Kreuzzugspropagandisten. Dieser Gedanke dürfte den Rezipienten demnach geläufig gewesen sein, allerdings aus einer anderen, der christlichen Perspektive. Die Generalabsolution für die Teilnahme an einem Kreuzzug beinhaltet auch, dass die Teilnehmer für die Befreiung des Heiligen Landes und damit einhergehend die Tötung von Muslimen, aller Sünden ledig sein werden.

Insgesamt ist bemerkenswert, dass Terramer in seiner ersten Antwort auf die Ausführungen Gyburgs im Grunde auf deren Argumente nicht eingeht, er schildert vielmehr seinen Zwiespalt, er ist liebender Vater aber eben auch ein Sünder, der sich durch die Verteidigung seines Glaubens reinwaschen will. Die Darstellung dieses inneren Konflikts gehört zu den herausragenden Leistungen des Autors.

Gyburg wendet sich nach der Er widerung ihres Vaters dem Sündenfall zu. Eva bedeckte aus der von Gott verursachten Scham ihre Brust, in der die Ursache dafür wohnte, dass sie durch die Verlockungen des Teufels schwach wurde. Bei der Entdeckung der Nacktheit und der daraus resultierenden Scham handelt es sich um ein allseits bekanntes Motiv. Der Teufel stellt auf Grund der Verführbarkeit Evas den Menschen nach. Dies

ist aber nur eine der möglichen Deutungen dafür, dass der Teufel den Menschen nachstellt. Um eine weitere anzuführen, sei darauf verwiesen, dass Luzifer, der anmaßende Vertreter des 10. Engelchors, der aus dem Himmel vertrieben und durch die Erschaffung des Menschen ersetzt wurde, die Menschen deshalb aus Neid verfolgt. Gyburg erwähnt an dieser Stelle auch Platon und Sibylle, die als Weissager angesprochen werden, ohne jedoch auf die folgende Argumentation zu verweisen. Möglicherweise handelt es sich um einen Reflex der weit verbreiteten Legende von der heiligen Katharina.

Eva wurde schuldig, aber auch Adam wurde bestraft! Hier greift Gyburg einen Aspekt auf, der in der zeitgenössischen theologischen Diskussion einen großen Stellenwert einnahm. Wichtig ist im vorliegenden Zusammenhang nicht die Entscheidung, wer die Schuld trug, die im Mittelalter zu Ungunsten Evas ausfiel, sondern die Tatsache, dass implizit die Frage, warum auch Adam bestraft wurde, angesprochen wird, denn dies verweist darauf, dass die einschlägige, scholastische Diskussion dem Autor bekannt war, und er sie der Heidin Gyburg in den Mund legt:

<i>Eve al eine schuldic wart, dar umbe die helleclîchen vart Adâmes geslehte vuor iedoeh.</i> (W 218, 15–17).	,nur Eva wurde schuldig, doch mußte dafür das Geschlecht Adams in die Hölle fahren.'
--	--

Ungeachtet der Tatsache, dass dies sicher auch im Bewusstsein des Autors und seiner Rezipienten gegenwärtig war, könnte auch ein anderer Gedanke eine Rolle gespielt haben. Vielleicht sieht Gyburg eine gewisse Parallele zwischen sich und Eva, auf die verwiesen werden könnte. Wie Eva die Schuld am Sündenfall und den Folgen trug, so ist Gyburg diejenige, die durch ihre Entscheidung den Krieg verursacht hat. Ähnlich wie Adam ist zwar auch Willehalm nicht frei von Schuld, aber Gyburg sieht sich wahrscheinlich als diejenige, der die Hauptschuld am Krieg und am Sterben zufällt.

Ihre weitere Argumentation führt zielgerichtet zur Erlösung aus der Hölle und zur Trinität. Gyburg erwähnt dabei, dass nur Elias und Henoch der Weg in die Hölle erspart blieb, beide wurden von Gott entrückt, das heißt, sie starben nicht, sondern wurden von Gott bei lebendigem Leib zu sich geholt. Alle anderen Menschen mussten bis zum Erlösungs- oder Opfertod Christi den Weg in die Hölle gehen. Mit dieser Aussage fußt Gyburg auf der Vorstellung, dass Christus nach seinem Kreuzestod in die Hölle hinabstieg und deren Pforten sprengte, wodurch er die Seelen der Gerechten befreite. Nicht einzigartig, aber doch eine besondere Variante liegt an dieser Stelle insofern vor, als nicht Christus allein die Pforten sprengte, sondern die Trinität insgesamt dies vollbrachte. Allerdings muss beachtet werden, dass Gyburg sehr nachdrücklich auf die Einheit der drei göttlichen Gestalten hinweist, sie insistiert geradezu auf dieser Einheit. Sie betont auch, dass der Sohn Gottes sich nur ein einziges Mal zur Erlösung der Menschen opfert, eine Wiederholung wird es nicht geben:

*wer was, der si lôste dan  
unt der die sigenunft gewan,  
daz er die helleporten brach,  
unt der Adâmes ungemach  
erwante? daz tet diu Trînitât!  
der sich einen selben dritten hât,  
ebengelîch unt ebenhêr,  
sich: der enstirbet nimmer mêr  
durh man noch wîbes schulde.  
nû wirp um dessen hulde!"*  
(W 218, 21 – 30).

‚Wer hat sie davon erlöst  
und den Sieg errungen,  
daß er die Höllenpforten brach,  
und der Adams Leid  
beendet? Das tat die Trinität!  
Der Einer ist und dabei Drei,  
ganz gleich und gleichermaßen heilig,  
sieh: der stirbt nie wieder  
für die Schuld der Menschen.  
Bemüh dich drum um seine Huld!“

Wenngleich dies nicht thematisiert wird, sei als erklärender Hinweis angefügt, dass der Opfertod Christi heilsnotwendig war, weil die Sünden, die die Menschen begangen hatten, so immens waren, dass sie diese selbst nicht hätten tilgen bzw. durch Buße hätten vergelten können. Um diese Sünden zu tilgen, war es heilsnotwendig, dass Christus als Sohn Gottes starb. Diese Form der Sündentilgung, dies wurde bereits betont, ist ein einmaliger Akt.

Terramer begegnet den Ausführungen Gyburgs mit Spott. Er wirft die Frage auf, warum Christus durch die Trinität nicht gerettet wurde. Er zieht die jungfräuliche Geburt in Zweifel und weist die Aussage, dass Christus die Höllenpforten zerbrochen habe, mit dem Hinweis darauf zurück, dass dieser für eine solche Tat zu schwach gewesen wäre. Terramer schildert, um seine Ansicht zu untermauern, seine Kenntnisse von den Höllenqualen, die auf den Offenbarungen seiner Götter beruhen. Er schließt mit dem verzweifelt klingenden Resümee:

<i>waz ist an mir gerochen mit dem ungelouben dîn? bekêre dich, liebiu tohter mîn!"</i> (W. 219, 20–22).	‚was wird an mir gestraft mit deinem Aberglauben? Bekehr dich, liebe Tochter!“
---	--

Gyburg erwidert, indem sie zunächst auf die zweifache Natur von Christus hinweist, der als Mensch den qualvollen Tod am Kreuz starb, dessen göttliche Natur jedoch davon unbeschadet weiterlebte, indem der Mensch Christus starb, konnte Christus als Gott leben:

<i>„ich hoere wol, vater, ez ist dir leit. dô Jêsus mennischeit der tôt an dem kriuze müete, innen des sîn leben blüete ûz der gotlîchen sterke. lieber vater, nû merke:</i>	„Ich hör, daß es dir leid ist, Vater. Als Jesu menschliche Natur der Tod am Kreuz gequält hat, da blühte doch sein Leben auf aus der Gottesstärke. Lieber Vater, mach dir klar:
--	--

*innen des unt diu mennischeit erstarp,  
diu gotheit ir daz leben erwarp.*  
(W 219, 23 – 30)

indem der Mensch gestorben ist,  
errang der Gott das Leben.'

Ein Reflex dieser Auffassung stellt die heute noch von den Christen gefeierte Himmelfahrt dar. Christus fährt in menschlicher Gestalt aber als Teil der Trinität zu seinem Vater auf in den Himmel.

Nach diesem Hinweis wendet sich Gyburg dem zweiten Grund zu, der sie davon abhält, zurückzukehren: die Liebe zu ihrem Ehemann Willehalm. Was nun geschildert wird, hat nur noch wenig mit einer Auseinandersetzung um den Glauben zu tun, es trägt aber erheblich zum Textverständnis bei, weshalb es in aller Kürze angedeutet werden soll. Die Rezipienten erfahren jetzt, wie und wodurch sich Gyburg und Willehalm kennen und lieben gelernt haben. Gyburg selbst hat den in Gefangenschaft geratenen Willehalm befreit und ist mit ihm in christliche Gefilde gezogen. Auch diesen Argumentationsfaden schließt Gyburg mit einer Hinwendung zum Glauben: *ich diente im und der hoesten hant*. (‚Ihm dient ich und der Höchsten Hand.‘; W 220, 30), was sie tat, tat sie für Willehalm aber eben auch für Gott. Von ihrem christlichen Glauben wird sie sich nicht abbringen lassen, auch dann nicht, wenn sie dafür Verzicht üben muss. Sie äußert Vorwürfe gegen ihren ehemaligen Ehemann, der ungerechtfertigte Forderungen hinsichtlich ihres und seines Erbes erhebt, auch ihren Vater bezieht sie in die Vorwürfe mit ein, schließlich bilanziert sie:

*mahtû Todjerne, mîn erbeteil,  
Tibalde und Ehmereize geben,  
und lâze mich mit armuot leben!“*  
(W 221, 24–26).

‚Gib doch Todjerne, das ich erbe,  
dem Tibalt und dem Emereiß  
und laß mich in Armut leben!“

Gyburg ist also sogar bereit, auf ihr zustehendes Erbe zu verzichten. Wieder spielt sie auf die Armut an, die sie bereit ist, für ihren Glauben auf sich zu nehmen.

Literaturgeschichtlich von Interesse sind innerhalb der angesprochenen Vorwürfe, dies nur als Hinweis, die Bezüge zum ‚Rolandslied‘ (W 221, 11–19). Diese Bezüge können hier nicht weiterverfolgt werden, es gilt aber dennoch zu betonen, dass Wolfram das angesprochene Werk nicht nur kannte, wodurch die Hinweise auf seine Bildung und seine Kenntnisse ergänzt werden, sondern bei seinen Rezipienten ein entsprechendes Wissen unterstellte, denn ohne ein solches würden Gyburgs Ausführungen ins Leere laufen. Solche intertextuellen Bezüge sind Mosaiksteinchen bei den Versuchen, zu verstehen, wie es einen „Literaturbetrieb“ geben konnte, und wie er funktionierte in Zeiten eines Analphabetentums von 90 bis 95%. Sie zeigen aber auch allgemein die Dynamik mittelalterlicher, literarischer Texte auch epischen Umfangs, deren Inhalt nicht allein durch das Medium der Schrift verbreitet wurden.

## Fazit zum Religionsgespräch

Es konnte und sollte bei der Vorstellung des Inhalts des eigentlichen Religionsgesprächs, und diese Feststellung gilt auch für die Analyse der Rede Gyburgs im Fürstenrat, auf die noch eingegangen werden wird, nicht darum gehen, die Quellen der Aussagen im Einzelnen und systematisch zu erörtern, weil es in diesem Bereich immer noch kontroverse Ansichten gibt. Diese im Detail nachzuverfolgen, ist zwar denkbar, würde aber das Ziel, den Text zunächst möglichst durch eine an ihm selbst orientierte Analyse verstehen zu wollen, überfrachten. Summarisch kann festgehalten werden, dass Wolfram eine ganze Reihe wesentlicher Texte aus dem Bereich der theologischen und der apologetischen Tradition kannte. Ob seine Kenntnisse auf volkssprachliche Texte beschränkt waren, ist schon Teil der Kontroverse und soll, entsprechend dem Gesagten, nicht weiterverfolgt werden. Sollte es eindeutige Quellenzuweisungen geben, werden bzw. wurden diese angeführt. Dies gilt, um ein Beispiel zu nennen, für die Feststellung, dass Wolfram das ‚Rolandslied‘ sicher kannte und Bezüge dazu herstellte. Eher implizit lässt sich die Kenntnis der ‚Kaiserchronik‘ nachweisen, die Wolfram benutzte, genauer ist damit der Disput innerhalb der ‚Silvesterlegende‘ gemeint.

Die Allmacht Gottes, das Armutsideal als ‚imitatio Christi‘ dürfen als Kernthemen bezeichnet werden. Es fällt besonders bei diesem Aspekt die Verbindung, das Nebeneinander von Christus und dem Markgrafen auf, die religiöse und die weltliche Liebesphäre werden fast ineinander verwoben. Dieses Miteinander sollte als Ausdruck der Lebenserfahrung Gyburgs gewertet werden. Wichtig sind aber auch die Auseinandersetzung mit der Trinität, die jungfräuliche Empfängnis und Geburt Christi sowie dessen Opfertod, der einmalig ist, die zwei Naturen Christi, dessen menschliche Natur stirbt, der aber als Gott weiterlebt und zum Vater in den Himmel auffährt. Das wirklich Besondere ist, dass die Argumente von einer Frau artikuliert werden, noch dazu von einer getauften Heidin. Es handelt sich um eine wesentliche Erweiterung der Frauenrolle!

Terramers Gegenargumente sind von einem latenten Spott getragen. Er macht sich lustig über die Dreieinigkeit, die Tatsache, dass es für Christus keine Rettung gab, er formuliert das Unverständnis dafür, dass ein Gott stirbt, moniert die jungfräuliche Empfängnis und Geburt, und betont die Schwäche Jesu. Es handelt sich bei den Äußerungen Terramers weitgehend um in der Zeit gängige Standardargumente, die gegen den christlichen Glauben artikuliert wurden. Das Unverständnis für die Mysterien der christlichen Dogmatik diskreditiert im Grunde schon Terramers Argumentation, er kann kaum angemessen auf Gyburgs Aussagen reagieren, deren überlegene Sichtweise mehr als deutlich zu Tage tritt.

## Die Rede im Fürstenrat – die Toleranzrede

Wir machen einen Sprung. Nach dem Festmahl, vor dem Aufbruch zur zweiten Schlacht wird eine Fürstenversammlung einberufen. Zum Hintergrund ist anzumerken, dass

Willehalm die französischen Fürsten geladen hatte. Er hält zu Beginn eine Rede, die die Heerführer zum Kampf anstacheln soll. Er berichtet von Greueln der Heiden. Es handelt sich, dies zu betonen ist wichtig, um eine Hassrede. Danach ergreifen andere Fürsten das Wort. Das Fazit des Erzählers lautet: „Rache stand wider Rache“ (W 305, 30). In dieser Stimmung ergreift Gyburg das Wort und hält eine der längsten Reden des gesamten Werkes (W 306, 3–310, 29). Sie ruft Gott als Zeugen, er möge es vergelten, wenn sie am großen Sterben schuldig sei.

Es scheint sich zunächst nichts zu ändern, Gyburg fordert von den französischen Fürsten den Kampf für das Ansehen des Christentums und Rache für den Tod von Vivianz, ihren Ziehsohn, an ihren Verwandten, vor deren Gegenwehr sie geradezu warnt. Der Tenor der vorangegangenen Reden scheint sich fortzusetzen:

<i>die roemischen vürsten ich hie man, daz ir *kristenlîch êret mêret. ob iuch got sô verre *gêret, daz ir mit strîte ûf Alischanz rechet den jungen Vivianz an mînen mâgen und an ir her (die vindet ir mit grôzer wer), (W 306, 18–24)</i>	,Die römischen Fürsten hier ermahn ich: mehrt das Ansehn des Christentums! Erweist Gott die Ehre, daß ihr im Kampf auf Alischanz rächt den jungen Vivianz an meinen Verwandten und ihrem Heer (ihr werdet sie wehrhaft finden),'
--	--

Dann aber die Wende:

<i>und ob der heiden schumpfentiur ergê, sô tuot, daz saelekeit wol stê: hoeret eines tumben wîbes rât, schônnet der gotes hantgetât! ein heiden was der êrste man, den got machen began. (W 306, 25–30)</i>	,und wenn die Heiden unterliegen, dann handelt so, wie es das Heil des Christentums erfordert! Hört auf die Lehre einer ungelehrten Frau: schont die Geschöpfe aus Gottes Hand! Ein Heide war der erste Mensch, den Gott erschuf.'
--	---

Das zweite Zitat birgt bereits eine ganze Reihe wichtiger Gedanken, die in der Forschung für viel Diskussion sorgten. Gyburg geht von dem Fall aus, dass die Heiden im Kampf unterliegen. Was sie im Folgenden ausführt, steht also unter der Voraussetzung, dass die Christen als Sieger aus der Schlacht hervorgehen. Gyburg stellt das, was sie vorzutragen gedenkt, aber zusätzlich unter eine Maxime, denn sie unterstellt, dass das Befolgen ihrer Ausführungen das Heil des Christentums mit sich bringt. Den unterschiedlichen Interpretationen des angesprochenen Verses (W 306, 27) scheint gemeinsam, dass es bei dieser Aufforderung darum geht, dass die Christen sich als solche erweisen, sei es nun, um damit Gott zu ehren oder ihr eigenes Seelenheil nicht zu gefährden.

Bevor sie darauf eingeht, worin die entsprechende Handlungsweise besteht, kommt es zu einer viel beachteten Selbsteinschätzung Gyburgs: *hoeret eines tumben wîbes rât* („hört auf die Lehre einer ungelehrten Frau“; W 306, 27). Die „ungelehrte“ Frau wird im Folgenden theologisch argumentieren, und zwar auf der Höhe des theologischen Diskurses der Zeit! Eine unterschiedlich beantwortete Frage ist, wie *tump* übersetzt werden sollte, „ungelehrt“ ist nur eine Möglichkeit, alternativ wurden vorgeschlagen „unerfahren, schlicht, schwach“, diese Übertragungen würden gut zum allgemein negativen Frauenbild der Zeit passen. Die Übersetzung „ungelehrt“ fokussiert dagegen deutlich den Kontrast zwischen der Aussage und dem, was an Ausführungen folgt. Ob darin auch ein Zeugnis laikalen Selbstbewusstseins gesehen werden muss, sei dahingestellt, wichtiger ist die Absicht, die Wolfram mit der Formulierung verband. Es ging Wolfram wohl darum, sich gegen theologische Kritik abzusichern. Das bedeutet, es handelt sich also um eine Form des Selbstschutzes. Was allerdings neben all diesen Erwägungen nicht außer Acht geraten sollte, ist die bereits formulierte Feststellung, dass sich das Nachfolgende auf der Höhe der theologischen Diskussion der Zeit bewegte. Damit kann auf die Bildung des Autors geschlossen werden, und es ergibt sich erneut ein Rückverweis auf die Ausführungen zu Wolfram und seiner Selbstdarstellung.

Unmittelbar an die Aussage zu ihrer Person schließt sich das berühmte „Schonungsgebot“ an: *schônnet der gotes hantgetât* („schont die Geschöpfe aus Gottes Hand“; W 306, 28). Das Schonen angesichts der unmittelbar bevorstehenden, kriegerischen Auseinandersetzung darf nicht als Aufruf zum Pazifismus missverstanden werden. Dies belegen allein schon die davorliegenden Äußerungen. Was Gyburg jetzt formuliert, steht, wie bereits gesagt, unter der Voraussetzung, dass die Heiden im Kampf unterliegen! Es geht also um das Verhalten während, mehr noch aber nach dem Kampf. Gemäß der Kreuzzugsideologie galt es, die Heiden niederzumetzeln, abzuschlachten wie Vieh, ohne jegliche Rücksicht, wie es etwa im schon erwähnten ‚Rolandslied‘ dargestellt wird. Genau dies will Gyburg aber verhindern. Das Nachfolgende, dies gilt es unbedingt zu beachten, bezieht sich auf die Zeit nach der Schlacht. Es geht dementsprechend um die Vermeidung unnötiger Grausamkeiten und die Tötung von schon Besiegten, in anderen Worten um die Verhältnismäßigkeit. Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass diese Forderung eigentlich ein Teil des ritterlichen Verhaltenskodexes ist, der aber hier weder angesprochen wird noch für die Kämpfe gegen die Heiden zu gelten scheint. Daher verweist Gyburg darauf, dass auch die Heiden Geschöpfe aus der Hand Gottes sind. Da alle Wesen aus dessen Hand stammen, kann das auch durch die katholische Lehre nicht angezweifelt werden.

Gyburgs Hinweis will aber mehr besagen als diese Banalität, sie scheint mit ihrer Aussage auf die Sonderstellung der Menschen innerhalb der Schöpfung anzuspielen. Gott schuf den ersten Menschen mit seinen Händen. In der Forschung wurde darauf hingewiesen, dass dieses „mit seinen Händen“ einen Unterschied zum Rest der Schöpfung ausmacht, denn sonst schuf Gott durch Befehle: er sprach, es werde (...). Wird unterstellt, dass dies den Rezipienten bewusst war, könnte weiter argumentiert werden,



dass das Töten eines Menschen ein gegen Gott gerichteter Frevel ist. Zumindest dieser Gedanke war, wenngleich die ihm zu Grunde liegende Feststellung bezüglich der Divergenz im Schöpfungsbericht eher nicht in der angenommenen Weise präsent gewesen sein dürfte, bei den Rezipienten durch die 10 Gebote sicher verankert, dass dieser Gedanke im Folgenden geschickt auf die Heiden ausgedehnt wird, darf und sollte durchaus als eine Erweiterung dieser Vorstellung gewertet werden. Die Aussage jedoch, dass der erste Mensch, Adam, den Gott schuf, ein Heide war, kann die Bedenken hinsichtlich der gedanklichen Präsenz der Unterscheidung durch Befehl erschaffen versus durch die Hände auf Seiten der Rezipienten, nicht aus dem Weg räumen. Die Anmerkung, dass das zu beobachtende Vorgehen als geschickt zu bezeichnen ist, bezieht sich darauf, dass die Argumentation Gyburgs so aufgebaut ist, dass sie zumindest zunächst keinen Widerspruch erlaubt. Mit der Feststellung, dass Adam Heide war, beginnt Gyburg eine Aufzählung alttestamentarischer Gestalten, die nach christlicher Auffassung Heiden waren.

Nach Adam werden genannt: Elias und Enoch, die, was sich als wichtig erweisen wird, stets zusammen Erwähnung finden, Noah, der Erbauer der Arche, Hiob und schließlich die Heiligen Drei Könige, Kaspar, Melchior, Balthasar. Im Text wird Balthasân (W 307, 9) verwendet, was auffällig aber durch die Überlieferung gesichert ist. Die Auswahl scheint sich bewusst an der im Mittelalter geläufigen Dreiteilung der Menschen in Heiden, Juden, Christen zu orientieren. Dies anzunehmen, erlauben die weiteren Ausführungen Gyburgs. Mit Abraham beginnt der ‚Alte Bund‘ zwischen Gott und dem von ihm erwählten Volk, signifikantes Merkmal für das mit Abraham beginnende Judentum ist die Beschneidung, auf die noch einzugehen sein wird. Einen kleinen Makel hat der Hinweis auf die Dreiteilung jedoch, denn Elias ist Jude. Dieser, wenn es so zu nennen ist, Fehler basiert höchstwahrscheinlich auf dem angesprochenen Usus, Elias und Enoch stets gemeinsam zu nennen, ein Reflex ihrer Funktion als Bekämpfer des Antichristen, sie sollen die Menschen auch vor ihm warnen. Eine Sonderstellung nehmen sicher auch Kaspar, Melchior und Balthasar ein, deren Gaben *got* (W 307, 12) an der Brust der Mutter empfing. All das, was sie anführte, kann, so schlussfolgert Gyburg, nur bedeuten, dass nicht alle Heiden verdammt sind:

<i>got selb enpfie mit sîner hant die êrsten gâbe ane muoter brust von in. die heiden hin zer vluht sint alle niht benennet. (W 307 12–15).</i>	,Mit seiner Hand nahm Gott noch an der Mutterbrust die ersten Gaben an von ihnen. Nicht alle Heiden sind verdammt.'
---	--

Aber damit nicht genug, im nächsten Argumentationsschritt rückt Gyburg näher in das Umfeld der Rezipienten, denn sie fährt fort, indem sie auf die christlichen Mütter eingeht, die ungeachtet der Tatsache, dass sie Christinnen sind, seit Evas Zeiten ein heidnisches Kind gebären (W 307, 17–22). Ohne Taufe ist der Säugling ein Heide. Die Frage ist, sind diese Säuglinge verdammt? Aus dem Text ließe sich auf die Feststellung verweisen, dass

nicht alle Heiden verdammt sind. Gilt diese Feststellung nur für die Gestalten, die vor dieser Aussage von ihr erwähnt wurden oder auch für die danach angesprochenen Säuglinge? Die zuletzt angeführte Auffassung erscheint überaus wahrscheinlich und würde auch der Lehrmeinung entsprechen, dass den ungetauften Säuglingen, obwohl sie Heiden sind, durch die christliche Mutter Gnade vermittelt wird. Es wurde bereits auf die Dreiteilung der Menschen (Heiden – Juden – Christen) hingewiesen, auf die Gyburg oben implizit rekurriert. Diese wird nun manifest. Gyburg thematisiert die „andere Taufe“ der Juden, die Beschneidung, die der verbreiteten theologischen Lehrmeinung gemäß als Parallele zur christlichen Taufe aufzufassen ist.

Was bisher an Aussagen angesprochen und analysiert wurde, ist aus theologischer Sicht durchaus anspruchsvoll und zeugt von gründlichen Kenntnissen seitens des Autors, aber es handelt sich gleichwohl um Ausführungen, die von Theologen im Grunde nicht angegriffen werden können, sie fußen auf den theologischen Lehrmeinungen der Zeit. Für die folgenden Verse gilt dies aber möglicherweise nicht. Die nachfolgend zitierte Textstelle wurde vielfach und vor allem auf unterschiedliche Weise analysiert bzw. interpretiert:

<i>dem saeldehaften tuot vil wê, ob von dem vater sîniu kint hin zer vlust benennet sint: er mac sich erbarmen über sie, der rehte erbarmekeit truoc ie. (W 307, 26–30)</i>	,Wer im Heil ist, leidet unter dem Gedanken, daß der Vater seine Kinder zum Verlust der Seligkeit verdammt: es steht in seiner Macht, sich ihrer zu erbarmen, der zu allen Zeiten wahre Barmherzigkeit besaß.'
---	--

Den Kern der wissenschaftlichen Auseinandersetzung liefert die Formulierung „der Vater seine Kinder“ (W 307, 27). Es gibt eine teilweise fast sophistisch zu nennende Diskussionsdiskussion um zwei Wörter bzw. deren Interpretation: Vater und Kinder. In welchem Sinne ist von Vater die Rede, wer ist gemeint? Wer sind die Kinder, wie ist ihr Verhältnis zum – wie auch immer zu deutenden – Vater?

Die erste grundsätzliche Frage, die mit Bezug auf das Wort Vater aufgeworfen wurde, lautet: Handelt es sich um einen menschlichen Vater, sei er heidnisch, jüdisch oder christlich? Eine Erörterung dieser These erscheint aus theologischer Sicht kaum interessant. Anzunehmen, dass statt von Gott nun plötzlich von einem Menschen in der Position des Vaters gesprochen wird, darf als wenig plausibel eingestuft werden, weshalb diesem Gedanken auch keine weitere Aufmerksamkeit geschenkt werden soll. Es sollte davon ausgegangen werden, dass mit Vater der christliche Gott gemeint ist. Vor dem Hintergrund dieser Grundannahme lassen sich hinsichtlich der Interpretation zwei gegensätzliche Ausrichtungen festlegen: Die erste versucht, Gyburgs Aussagen so zu interpretieren, dass sie vom theologischen Standpunkt aus betrachtet unbedenklich, unangreifbar, aus kirchlicher Sicht also korrekt sind; die zweite nimmt auf diesen Aspekt keine Rücksicht.

Eine Interpretation im Sinne der zuerst angesprochenen Position geht von der Annahme aus, dass *gotes hantgetât* (W 306, 28) und *kint* (W 308, 27) zwei verschiedene Personengruppen meinen. Während *gotes hantgetât* alle Menschen einschließt, soll es sich bei *kint* um einen engeren Kreis handeln. Mit *kint* seien nur die Kinder von Christen gemeint, die vor der Taufe starben. Wenn diese tatsächlich zur Verdammnis bestimmt sein sollten, wäre das für die Christen ein wahrhaft schmerzlicher Gedanke, wobei die folgenden Verse die grundsätzliche Möglichkeit der Rettung durch göttliches Erbarmen als Möglichkeit nennen. Auch der Interpretationsansatz, Gyburg würde mit ihren Ausführungen die Möglichkeit ins Spiel bringen, dass Gott durch die Macht seiner wahren Barmherzigkeit in der Lage ist, Heiden zu Einsicht und Bekehrung zu führen, kann angesichts des Endes des Werkes, das gerade nicht die Bekehrung der Heiden thematisiert, kaum überzeugen.

Eine geradezu sophistisch zu nennende Interpretation (siehe den obigen Hinweis), die jeglichen Sinn für die Rezipienten und die Rezeptionssituation vermissen lässt, unterstellt, dass Gyburg zwar unbedenklich vom Vater aller Menschen, sogar aller Dinge sprechen konnte, dies aber nur im Sinne des Schöpfers, wohingegen Vater im eigentlichen Wortsinn an der hier zu interpretierenden Textstelle ausschließlich auf die Vaterschaft für die Christen zu beziehen sei. Auch wenn sich diese Differenzierung biblisch und durch Texte zeitgenössischer Exegeten untermauern lässt, bleibt die Frage, um die es ja eigentlich gehen sollte, hat Wolfram diesen Gedankengang intendiert, und mehr noch, wurde er von seinen Rezipienten so verstanden? Die Antwort auf diese Fragen kann nur negativ ausfallen. Auch die auf dieser Interpretation aufbauende Aussage, dass der Wortlaut des Textes keinen Anhaltspunkt dafür bietet, dass statt einer Hoffnung auf Bekehrung eine Hoffnung auf Erlösung in den Raum gestellt wird, missachtet das Verhalten Willehalm am Ende des unvollendeten Werkes, denn es geht ganz offenkundig nicht um Bekehrung! Willehalm gestattet, dass die getöteten heidnischen Könige, dies wurde oben schon angesprochen, nach heidnischem Ritus bestattet werden, und er lässt darüber hinaus die noch lebenden Heiden abziehen, statt sie, wie es gemäß der Kreuzzugsideologie zu erwarten wäre, niederzumetzeln oder zu zwingen, den christlichen Glauben anzunehmen. Es geht im ‚Willehalm‘ nicht um Missionierung oder um Bekehrung, ob Willehalm seinen heidnischen Verwandten und weitergehend den Heiden allgemein die Erlösung wünscht, diese für sie als Möglichkeit in Betracht zieht, ist damit allerdings nicht gesagt. Hinzuweisen ist in diesem Zusammenhang noch darauf, dass in der volkssprachigen Literatur, wenngleich etwas später, durchaus davon die Rede ist, dass Gott dreierlei Kinder hat: Christen, Juden und Heiden!

Der zweite angesprochene Interpretationsansatz geht davon aus, dass mit Vater Gott gemeint ist und mit den Kindern alle Menschen. Dementsprechend scheint Gyburg die Gotteskindschaft auch für die Heiden in Anspruch zu nehmen. Das bedeutet, dass auch für die Heiden zumindest eine potenzielle Erlösbarkeit unterstellt wird, das wäre eine Parallele zu ihren Ausführungen zu *gotes hantgetât*. Grundlage der Erlösbarkeit ist dabei die Menschwerdung Christi und die mit ihr verbundene Erlösung der Menschen. Dazu gehört auch die bereits angesprochene Macht der immerwährenden Barmherzigkeit.

Die Unterscheidung, dies ist implizit schon angeklungen, zwischen *gotes hantgetât* und *kint* wird durch sie hinfällig. Wird diese Interpretation zu Grunde gelegt, dann verlässt Gyburg mit ihren Äußerungen den Boden der kirchlichen Lehre, was sie sagt, wird angreifbar. Die allgemein akzeptierte Auffassung, dass Wolfram Gyburg sagen lässt, dass das Nachfolgende der Rat einer ungelehrten oder törichten Frau sei, um sich vor Kritik vielleicht sogar Schlimmerem zu schützen, geht ins Leere, wenn Wolframs Darstellung sich auf theologisch, kirchlich abgesichertem Terrain bewegt, das er, wie mehrfach betont, kennt. Die mit dieser Festlegung verbundenen Ansätze sind zwar denkbar insgesamt aber wenig befriedigend. Das wird anders, wenn, wie gerade geschehen, davon ausgegangen wird, dass Gyburgs Aussagen nicht mehr auf dem Boden einer theologisch korrekten Darstellung fußen. Es sollte also davon ausgegangen werden, dass „Vater“ tatsächlich als Vater aller Menschen zu interpretieren ist.

Der folgende Aspekt, den Gyburg anspricht, fällt aus dem Rahmen, denn er hat keinerlei Beziehung zu den vorangehenden Ausführungen. Es geht um die Existenz und die Stellung des zehnten Engelschors, der durch die Anmaßung Luzifers, der Gott gleich sein wollte, gestürzt wurde. Der Fall der Engel war der Grund für die Erschaffung der Menschen, sie ersetzen den Engelschor. Die Darstellung entspricht einer langen Tradition, sie ist in der deutschsprachigen geistlichen Literatur und sogar in Predigten vor Wolframs Zeiten gut belegt. Einzig eine kleine Brücke lässt sich herstellen, die, wie es die Formulierung nahelegt, vielleicht gar nicht wirklich auffällt, weil es zwar um das Erbarmen Gottes geht, aber die Gedanken betreffen nicht die Möglichkeit der Erlösung von Heiden.

Die angedeutete Berührung mit dem zuvor Gesagten, mehr noch aber mit dem Folgenden ergibt sich durch den Hinweis auf das Erbarmen, genauer die Vergebung, auf die die Menschen hoffen dürfen:

*beidiu in den gotes haz:*

*wie kumt, daz nû der mennisch baz  
dan der Engel gedinget?*

*mîn munt daz maere bringet:*

*der mennisch wart durh rât verlorn,*

*der engel hât sich selb erkorn*

*zer êwigen vlüste*

*mit sîner âkûste,*

*und alle, die im gestuonden,*

*die selbe riuwe vunden.*

(W 308, 15–24).

‚Mensch und Engel hatten sich  
gleichermaßen Gottes Feindschaft zugezogen:

wie kommt es, dass der Mensch nun  
auf Vergebung hoffen darf, der Engel nicht?

Ich will es sagen:

der Mensch ist einem bösen Rat erlegen,

der Engel hat sich selbst aus eignem Antrieb

in den ewigen Tod gegeben

mit seiner Hinterlist,

und allen, die es mit ihm hielten,

ging's genau so schlecht.‘

Auch an dieser Stelle spielt die Erlösbarkeit der Menschen die zentrale Rolle, denn es wird die Frage gestellt, warum die Menschen auf das Erbarmen Gottes hoffen dürfen, die Engel des zehnten Chores, der von Gott verbannt wurde, aber nicht. Der Unterschied, auf den

hingewiesen wird, soll die Haltung Gottes verständlich machen. Er besteht darin, dass die Menschen sich verführen ließen, wohingegen die Engel des zehnten Chores aus eigenem Antrieb handelten, sie beschlossen von sich aus, sich gegen Gott aufzulehnen. Aus Eifersucht und Neid, umschleichen deshalb die gefallenen Engel des zehnten Chores die Menschen, um sie zu verführen, in Sünden zu verstricken. Genau diese Verführung ist es aber, weshalb die Menschen auf Vergebung hoffen dürfen. Um den Aspekt der Vergebung, wenngleich auf einer anderen Ebene, geht es dann in den weiteren Ausführungen Gyburgs.

Gyburg kehrt zum zentralen Gedanken ihrer Ausführungen zurück und widmet sich wieder der Auseinandersetzung zwischen den Christen und den Heiden sowie den Folgen, sollten die Heiden unterliegen:

<p><i>swaz iu die heiden hânt getân, ir sult si doch geniezen lân, daz got selbe ûf die verkôs, von den er den lîp verlôs. ob iu got sigenunft dort gît, *lât ez iu erbarmen ime strît! sîn werdeclichez leben bôt vûr die schuldehaften an den tût unser vater Tetragramatôn. sus gap er sînen kinden lôn ir vergezzenlîcher sinne. sîn erbarmede rîchiu minne elliu wunder gar besliuzet, des triuwe niht verdriuzet, sine trage die helfecliche hant, diu bêde wazzer unde lant vil künsteclîch alrêst entwarf, und des al diu krêatiure bedarf, die der himel umbesweifet hât. (W 309, 1–19).</i></p>	<p>‚Was euch die Heiden Schlimmes taten, laßt ihnen doch zugute kommen, daß Gott selbst bereit war, seinen Mördern zu vergeben. Wenn Gott euch dort den Sieg gewährt, habt im Kampf Erbarmen! Sein hohes Leben opferte für die Schuldbeladenen unser Vater Tetragramaton. So hat er seinen Kindern vergolten, daß sie ihn vergaßen. Sein liebendes Erbarmen kann jedes Wunder wirken, in seiner treuen Liebe hält er stets die Hand zur Hilfe hin, die Wasser und Erde kunstreich erschuf und alles, was die Geschöpfe brauchen, Die der Himmel umgibt,‘</p>
---	--

Die Bibel besagt, dass Christus am Kreuz den Vater darum bat, seinen Mördern zu vergeben. Diese Mörder sind einerseits die Juden als Ankläger, aber auch Heiden, denn die Römer, die das Urteil vollstreckten waren Heiden. Das bedeutet, Christus bittet um Vergebung für Juden und Heiden. Das scheint ein weiteres Indiz dafür, dass oben mit *kint* auch die Heiden gemeint sind. Christus opfert sich, damit den Menschen ihre Sünden vergeben werden. Alle Menschen sind Sünder, alle Menschen sind erlösungsbedürftig und allen Menschen kann vergeben werden, weil Christus am Kreuz darum bittet.

Hinzuweisen ist noch auf die Bezeichnung Tetragramaton, griechisch für „das aus vier Buchstaben Bestehende“, ein Hinweis auf den Eigennamen Gottes, der im Hebräischen

aus vier Buchstaben besteht: JHWH für „Jahweh“. Gott hat vergeben, obwohl die Menschen sündigten, ihn vergaßen, die Sünden ins Unermessliche wuchsen. Für den Gott, der, obwohl selbst ohne Schuld, für die Sünden der Menschen stirbt und dennoch um Vergebung für sie bittet, ist alles möglich und denkbar. Er reicht seine Hand, er kann durch seine Liebe jedes Wunder bewirken. Auch diese Textstelle legt die oben ausgeführte Interpretation nahe. Die Vergebung als Erlösung selbst für die Mörder kann doch eigentlich nur bedeuten, dass das liebende Erbarmen, die Erlösung der Heiden zumindest in Betracht zieht, sie also denkbar ist!

Da es in mittelalterlichen Texten keine Interpunktion gibt, stellt sich grundsätzlich die Frage, wo Satzzeichen in einen Text einzufügen sind und welche. Es wurde in der Forschung diese Frage in Bezug darauf aufgeworfen und unterschiedlich beantwortet, ob nach dem Vers: *sine trage die helfecliche hant*, (‚hält er stets die Hand zur Hilfe hin,‘; W 309, 15), wie es in der benutzten Ausgabe (siehe Literaturverzeichnis) geschieht, das Zitat zeigt es, ein Komma gesetzt werden soll. Daneben gibt es die Ansicht, dass nach dem Vers ein Punkt zu setzen ist. Analog dazu und im Zusammenhang damit wird dieselbe Frage für das Ende des Verses gestellt: *die der himel umbesweifet hât* (‚die der Himmel umgibt,‘; W 309, 19). Diejenigen, die dafür plädieren, nach Vers W 309, 15 ein Komma einzufügen, wählen nach Vers W 309, 19 einen Punkt bzw. umgekehrt. Das hat zwar Konsequenzen für eine detaillierte Interpretation der Textstelle, für die vorliegende Studie ist eine Entscheidung in dieser Frage von eher untergeordneter Bedeutung, weshalb ein näheres Eingehen darauf nicht notwendig erscheint. Es genügt, die Quintessenz der Textstelle festzuhalten, die von der unterschiedlichen Zeichensetzung weitestgehend unberührt bleibt und darin besteht, dass es einmal mehr um die Darstellung der Allmacht Gottes geht.

Gegen Ende ihrer Rede betont Gyburg noch einmal, dass sie sich bewusst von Tervagant und Mohammed abwendete, und „der kunstreichen Hand“ (W 310, 1), dem christlichen Gott und dem christlichen Glauben zuwandte. Das trug ihr den Hass beider ein, der Christen wie der Heiden, weil sie alle fälschlicherweise glauben, dass sie aus Liebe zu einem Menschen den Krieg verursacht habe. Die von Gyburg gewählte Formulierung *menneschlicher minne* (‚für Sinnenlust‘; W 310, 7) wird in der Ausgabe, wie die Übersetzung belegt, mit Sinnenlust übersetzt und entsprechend negativ ausgelegt. Gyburgs Aussage und damit ihre Beziehung zu Willehalm auf den sexuellen Aspekt zu reduzieren, gibt der Text nicht her, das dürfte auch den Rezipienten mehr als deutlich sein, dass sowohl die Christen als auch die Heiden Gyburg wegen ihrer Liebe zu Willehalm hassen, lässt sich an Hand des Wortlauts des Textes im Grunde ebenfalls nicht nachweisen. Es handelt sich um eine eklatante Herabwürdigung der Gestalt und es darf füglich bezweifelt werden, dass eine solche tatsächlich intendiert war. Das belegen der Exkurs, auf den oben eingegangen und in dem Gyburg als schuldlos bezeichnet wurde, weil sie, was sie tat, für Gott tat, und in eindeutiger Weise die folgenden Ausführungen Gyburgs.

Das sich anschließende Bekenntnis wirkt vor dem Hintergrund der Tatsache, dass Gyburg sich nach eigenem Bekunden von ihrem Glauben und von ihrer Familie lossagte, zunächst fast ein bisschen überraschend:

*dêswâr, ich liez ouch minne dort  
und grôzer rîcheit manegen hort  
und schoeniu kint, bî einem man,  
an dem ich niht geprüeven kan,  
daz er kein untât ie begienc,  
sît ich krône von im enpfîenc.*  
(W 310, 9–14).

‚Wahr ist: ich ließ auch Liebe dort  
und großen Reichtum,  
schöne Kinder von einem Mann,  
von dem ich nicht sehen kann,  
daß er jemals Böses tat,  
seit ich die Krone von ihm empfieng.‘

Gyburg übernimmt die Verantwortung für die Trennung von ihrer Familie, die sie liebte, auch ihrem Ehemann kann sie, wie sie ausführlich darlegt, keinerlei Vorwürfe machen. All dies unterstreicht aber – bei genauerer Betrachtung – nur die Intensität der Liebe zu Willehalm und zum christlichen Gott:

*Tîbalt von Arabî  
ist von aller untaete vrî:  
ich trag al eine die schulde  
durh des hoehisten hulde,  
ein teil ouch durh den markîs*  
(W 310, 15–19).

‚Tibalt von Arabi  
ist ohne jeden Fehl:  
ich trag allein die Schuld,  
es ging mir um des Höchsten Huld  
– und auch um den Marquis,‘

Gyburg wählte bewusst einen neuen Weg trotz der Gefühle, die sie für ihre Familie besaß. Das Bekenntnis spricht aber nicht nur, wie schon erwähnt, für die Intensität der Gefühle Gyburgs, es dokumentiert und unterstreicht – auch gegenüber den Ausführungen Gyburgs während des Religionsgesprächs – eine höher zu bewertende Haltung, denn sie bringt eine überlegene, bewusste Entscheidung zum Ausdruck, eben weil Gyburg eingesteht, dass sie durchaus vorhandene Gefühle zu überwinden hatte.

Es wurde beim Inhaltsabriss darauf hingewiesen, dass Gyburg am Beginn des IX., nicht mehr vollendeten, Buches als Heilige angesprochen wird. Dies geschieht in einer prologartigen Sequenz. Der Erzähler ruft Gyburg an:

*Ei Giburc, heilic vrouwe,  
dîn saelde mir die schouwe  
noch vûege, daz ich dich gesehe,  
aldâ mîn sêle ruowe jehe.  
durh dînen prîs, den süezen,  
wil ich noch vûrbaz grûezen  
dich selben und die dich werten,*  
(W 403, 1–7).

‚Heilige Giburg, Herrin,  
deine Seligkeit erwirke mir  
dereinst den Anblick: dich zu sehn,  
wo meine Seele Ruhe findet.  
Zum Ruhme deiner Heiligkeit  
will ich dich weiter preisen  
und die, die für dich kämpften‘

Es ist unbenommen, dass Gyburg realhistorisch gesehen keine Heilige ist, sie ist es textintern und durch die Aussage des Erzählers. Diese Feststellung bedarf keiner weiteren

Diskussion, die Frage muss lauten, warum wird Gyburg zur fiktionalen Heiligen stilisiert. Am Anfang des Werkes wurde Willehalm als Heiliger eingeführt, allerdings stimmt dies mit der Realität überein, jedenfalls dann, woran im Grunde kein Zweifel besteht, wenn die historische Gestalt, die hinter der literarischen steht, als Guillaume d’Orange richtig identifiziert wird. Dieser galt tatsächlich als Heiliger. Als Erklärung heranzuziehen, dass dem Heiligen eine Heilige als Ehepartnerin zur Seite gestellt werden sollte, erscheint zu banal.

Es ist vielleicht ein gewagt anmutender Gedankensprung, aber es kommt doch die Erinnerung an die eigene Einschätzung Gyburgs in den Sinn, die sich als ungelehrte Frau bezeichnete. Sicher muss eine Heilige nicht gelehrt sein, aber erhält das, was Gyburg äußerte, dadurch, dass sie nun als Heilige angerufen wird, nicht einen anderen Stellenwert, wird nicht – gewissermaßen im Nachhinein – das, was sie im Verlauf der Rede im Fürstenrat sagte, letztlich doch aufgewertet. Das würde bedeuten, dass Wolfram die mit der Aussage verbundene Absicht, sich vor Kritik zu schützen, torpediert, sogar aufhebt. Sicher eine Kehrtwende – es wäre aber nicht die einzige in Wolframs dichterischem Schaffen, insofern ist der Hinweis darauf nicht wirklich dazu geeignet, den Gedanken zurückzuweisen. Es ist auch nicht auszuschließen, dass Wolfram die Absicht, Gyburg und damit auch ihre Aussagen im Nachhinein aufzuwerten, schon im Sinn hatte, als er Gyburg sagen ließ, sie sei eine ungelehrte Frau. Wie gesagt, ein Gedankensprung oder besser ein Gedankenspiel, dass es eine solche Intention bei Wolfram gab, lässt sich nicht belegen.

## Fazit

Die vorangegangenen Ausführungen sollten die unterschiedlichen Rollen Gyburgs zumindest kurz anreißen, mehr noch aber ihren „Werdegang“. Sie wurde, um es noch einmal in Stichworten zu fassen und wenigstens einige zentrale Aspekte aufzugreifen, als konvertierte Heidin, zur liebevollen christlichen Ehepartnerin und Verteidigerin des christlichen Glaubens, handfest als Kämpferin für diesen, wichtiger aber, im Religionsgespräch mit ihrem Vater. Dies ist allein schon eine enorme Steigerung der Bedeutung der Gestalt, doch damit ist Gyburg längst nicht am Ende ihrer Wertsteigerung. Sie hält eine Rede im Fürstenrat, die vor dem Hintergrund ihrer Position als Frau aber auch inhaltlich mehr als nur bemerkenswert ist und, nach der vorgeschlagenen Interpretation, den Boden der von der Kirche sanktionierten Lehren verlässt. Als Gipfelpunkt wird sie schließlich als Heilige angerufen.

Losgelöst von der Figur Gyburg und ihrer Gestaltung gilt es als historischen Hintergrund des Werkes die Kreuzzugsbewegung und damit verbunden die Kreuzzugsideologie zu berücksichtigen. Es ist schon angeklungen, dass gemäß der einschlägigen Kreuzzugsideologie eine Schonung von Heiden, wie sie von Gyburg gefordert und von Willehalm im Grunde nach der zweiten Schlacht praktiziert wurde, nicht in Betracht kommt, eher galt es, die Heiden zu vernichten, auszumerzen, es sei denn, dass sie sich zum Christentum bekehrten. Es gab zwar an dieser Haltung, wie überhaupt an der Kreuzzugsbewegung,

schon früh Kritik, aber diese wurde, wie die Geschichte belegt, von päpstlicher Seite nicht sonderlich ernst genommen. Schon die verheerende Niederlage des christlichen Heeres beim zweiten Kreuzzug ungefähr Mitte des 12. Jahrhunderts, aber auch der als sinnlos betrachtete Tod Friedrichs I., der zum Kreuzzug aufgebrochen war, aber das Heilige Land gar nicht erreichte, waren Auslöser die Sinnhaftigkeit der Kreuzzugsunternehmungen zu hinterfragen, besonders gilt dies auch für die geradezu programmatisch gewordene Aussage Papst Urbans II., mit der er zum ersten Kreuzzug aufrief: *Deus lo vult!* (Gott will es!)

Das Zusammenleben von Muslimen und den Christen, die im Heiligen Land bzw. den angrenzenden Grafschaften und Fürstentümern, die von Christen beherrscht wurden, blieben, bedarf keiner genaueren Betrachtung, da fraglich ist, ob dieses für das Denken im Reich eine Rolle gespielt hat. Immerhin sei erwähnt, dass es vielerorts eine friedliche Koexistenz gab, Christen und Muslime teilweise ein vertrauensvolles Miteinander pflegten.

Die Auseinandersetzungen zwischen Friedrich II. und den Päpsten Honorius III. später Gregor IX. wegen des Kreuzzugsversprechens Friedrichs II. dürften im Deutschen Reich weithin bekannt gewesen sein. Die Eskalation dieses Streits, die schließlich zur Exkommunizierung Friedrichs II. durch Papst Gregor IX. führte, kann, wie eingangs bereits ausgeführt, aus chronologischen Gründen keine Rolle spielen, denn sie fand erst 1227 statt. Es ist darüber hinaus in Erinnerung zu rufen, dass die Haltung Friedrichs II. zur Kreuzzugsbewegung schon sehr viel früher dadurch deutlich wurde, dass er das Kreuzzugsvorhaben immer wieder verschob, weil es ihm offenkundig kein wirkliches Anliegen war. Auch an Friedrichs Haltung gegenüber Muslimen, das als von Toleranz geprägt eingestuft werden darf, gilt es zu erinnern. An seinem Hof herrschte eine fruchtbringende Koexistenz von Christen und Muslimen. Dies dürfte allgemein bekannt gewesen sein. Um den Kreis zu Wolfram auch an dieser Stelle zu schließen, ist der Mäzen Wolframs, Hermann von Thüringen, zu erwähnen. Hermann von Thüringen war Parteigänger Friedrichs II., er unterstützte diesen schon 1211, indem er sich dafür entschied, dessen Wahl zum König zu fördern. Was Friedrich II. tat und dachte, dürfte am Hof Hermanns zu dem, wie erwähnt, auch Wolfram zählte, bekannt gewesen sein. Später zählte, darauf sei nur hingewiesen, um die offenkundig lebendig bleibende Verbindung der Ludowinger zu Friedrich II. zu dokumentieren, Ludwig IV., der Sohn Hermanns, zu den nicht eben zahlreichen Unterstützern des erwähnten Kreuzzuges Friedrichs II. im Deutschen Reich. Als These ließe sich formulieren, dass der geschilderte politische Hintergrund auf das literarische Schaffen Wolframs einwirkte und zu dem am Ende des Werkes greifbaren Gedanken an eine friedliche Koexistenz von Christen und Muslimen führte. Dieser Gedanke soll abschließend im Hinblick auf die Rolle Gyburgs und das Ende des Werkes ein wenig weiterverfolgt werden.

Bereits das Zwischenfazit zu Gyburg belegte, dass Gyburg die zentrale Gestalt des Werkes ist. Dies gilt trotz der das Werk umfangmäßig bestimmenden Schlachtenschilderungen. Durch das Religionsgespräch, mehr noch durch die Rede im Fürstenrat wird die Bedeutung Gyburgs auf markante, für die damalige Zeit exzeptionelle, Weise gesteigert. Gyburg erlebt eine ungeheure Aufwertung. Dass Gyburg gegen Ende des Werkes sogar als Heilige tituiert wird, erscheint fast wie eine folgerichtige Konsequenz.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang ihre Äußerung *dêswâr, ich liez ouch minne dort* (‚Wahr ist, ich ließ auch Liebe dort‘; W 310, 9). Diesem Bekenntnis zu ihrer heidnischen Vergangenheit wurde in der Forschung bisher vielleicht zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt, obwohl Gyburg hier doch ihr Heidentum nicht nur nicht verleugnet, sondern offenbar als integralen Bestandteil ihrer Persönlichkeit zu akzeptieren scheint. Dies offenbart eine reflektierte, überlegene Position, sogar gegenüber ihrer Haltung im Religionsgespräch, in dem Gyburg eine eher distanzierte Haltung einnimmt und sie ausschließlich die Überlegenheit des christlichen Glaubens aufzeigen will. Diese Position scheint überwunden. Wenn die zitierte Aussage in Verbindung mit der Aufforderung zur Schonung der Heiden gesehen wird, ließe sich formulieren, dass Gyburg das Heidentum, das sie hinter sich ließ, nun für sich toleriert und für sich Frieden damit geschlossen hat. Möglicherweise kann Gyburg als eine Art Manifestation der Möglichkeit der friedlichen Koexistenz gesehen werden. Die angesprochene Aufforderung zur Schonung der Heiden lässt sich so als Aufforderung zur friedlichen Koexistenz auch der Glaubensrichtungen werten. Ist Willehalms Verhalten am Ende des Werkes als Reflex dieses Gedankens zu interpretieren, handelt er unter dem Einfluss der Rede und der mit ihr verbundenen Intention? Fragen, die letztlich offen bleiben müssen, eine bejahende Beantwortung liegt jedoch sehr nahe.

Wolfram unterbreitet seinen Rezipienten eine – nicht nur zu seiner Lebenszeit, sondern auch aus der Sicht der Gegenwart – utopische Vorstellung der friedlichen Koexistenz von Religionen. Mit dieser Feststellung ließe sich eine Rückkoppelung zu der Tatsache verbinden, dass das Werk unvollendet blieb. Sicher ist das überlieferte Ende nicht in dem Sinne zu interpretieren, dass Wolfram an der Stelle nicht hätte weiterschreiben können, grundsätzlich aber stellt sich durchaus die Frage: Wie hätte Wolfram wohl sein Werk enden lassen. Hätte er es um 1220 wagen können, eine friedliche Koexistenz von Christen und Heiden darzustellen, eine Frage, deren Beantwortung auch den Mäzen betroffen hätte. Zu bedenken ist dabei, dass die dem Werk innewohnende, tolerante Haltung ein Spezifikum war, sie darf nicht als allgemein anzutreffende Position angesehen werden. Das zeigt schon der Blick auf die Fortsetzung, also den Text, den Ulrich von Türheim als Ergänzung und Ende zu Wolframs unvollendetem Werk hinzudichtete. In diesem Text findet sich die Haltung der Kreuzzugspropaganda, die die Heiden grundsätzlich und rigoros abwertet und negativ beurteilt. Die Heiden und mithin das Heidentum sind rücksichtslos zu behandeln, das Heidentum nach Möglichkeit auszurotten.

So hat sich, dies darf wohl mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit formuliert werden, Wolfram das Ende seines ‚Willehalm‘ bestimmt nicht vorgestellt. Dessen ungeachtet zeigt die Überlieferung, auf die noch kurz eingegangen werden wird, dass Wolfram seine Protagonistin eine Haltung formulieren lässt, die ebenso einzigartig und isoliert erscheint, wie das davon beeinflusste Handeln Willehalms am Ende des unvollendeten Werkes, denn das enorme und lang anhaltende Interesse am ‚Willehalm‘ wurde nicht durch diese uns heute faszinierenden Aspekte ausgelöst. Diese Feststellung beruht nicht nur auf der Beobachtung, dass der Fortsetzer in alte Muster verfällt, sie wird auch dadurch gestützt, dass Wolframs Text, sofern er vollständig überliefert wurde,

mit eben der Fortsetzung und der ihr innewohnenden, völlig anderen Haltung überliefert wurde. Auch sonst findet sich zu Wolframs Zeiten – gemäß der Überlieferung – kein literarischer Text, der eine ähnliche Haltung gegenüber den Heiden propagieren würde.

## Textdynamik – ein Exkurs

Es dürfte durch die bisherigen Ausführungen deutlich geworden sein, dass der Text intern eine ungeheure Dynamik entwickelt, auf die nur kurz eingegangen werden soll. Im Wesentlichen soll aber ein grober Einblick in die Dynamik, die das Werk als solches entwickelte, gegeben werden.

Der Inhalt des Werkes zeigt eine ungewöhnlich ausgeprägte Dynamik, das gilt für die Handlungsebene ebenso wie für die Gestaltung des Protagonistenpaares. Aus einer Privatfehde wird ein Krieg auf Reichsebene. Der oberste Herrscher der Heiden kämpft gegen das Reichsheer, zu dessen Führer Willehalm durch den König erklärt wurde. Es geht um die Vorherrschaft auf Erden. Aus der Konversion einer Frau wird ein Glaubenskrieg, bei dem es schlicht um die Existenz des Christentums insgesamt geht, denn Terramer will bis nach Rom vordringen und es einnehmen.

Arabel eine heidnische Königin konvertiert für Willehalm aber auch, weil sie an die Überlegenheit des christlichen Gottes glaubt, zum Christentum. Sie ändert ihren Namen und nimmt eine Reduzierung ihrer sozialen Stellung in Kauf. Gyburg wird in vielen verschiedenen Rollen vorgestellt. Nach der Taufe wird sie zur Verteidigerin des Glaubens in einem religiösen Disput. Die damit erreichte Position ist schon außergewöhnlich. Diese exponierte Stellung erfährt eine weitere Steigerung, als Gyburg am Fürstenrat teilnimmt und dort eine Rede hält. Gyburg entwirft eine neue Sicht auf die Heiden und das Verhalten ihnen gegenüber. Den Zenit erreicht Gyburg schließlich als sie am Beginn des IX. Buches sogar als Heilige bezeichnet wird.

Der noch Hass und rücksichtslose Kampfbereitschaft schürende Willehalm der Fürstenversammlung wird augenscheinlich durch die Rede seiner Frau beeinflusst. Was Willehalm seinem Schwiegervater anbietet, kann nur dahingehend gedeutet werden, dass Willehalm, auf diesen Aspekt wurde bereits hingewiesen, eine friedliche Koexistenz anstrebt, ein zukünftiger Krieg wegen des unterschiedlichen Glaubens ausgeschlossen werden soll.

Der zweite angekündigte Aspekt beschäftigt sich mit dem Werk selbst. Es soll um die Überlieferung gehen und Aspekte wie die Illustration von Willehalmhandschriften und die Zyklusbildung.

Zur Überlieferung wurden bereits Andeutungen gemacht, diese sollen nun aufgegriffen und etwas vertieft werden. Die Entstehung des Werkes kann auf das zweite Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts festgelegt werden. Am plausibelsten erscheint die Annahme, dass Wolfram seine Arbeit am ‚Willehalm‘ wohl gegen Ende des Jahrzehnts beendete, aus welchen Gründen auch immer. Der ‚Willehalm‘ weist, inklusive den bisher aufgefundenen Fragmenten, circa 80 Textzeugen auf. Die Zahlenangaben schwanken. Es soll hier nur auf

einen besonderen Aspekt hingewiesen werden, der die Zählung gerade beim ‚Willehalm‘ im Vergleich zu anderen Werken besonders schwierig macht. Der ‚Willehalm‘ wurde oft im Zusammenhang mit einer Vorgeschichte und einer Fortsetzung überliefert. Er wurde zum Mittelteil eines Zyklusses, ein Aspekt auf den noch eingegangen werden soll. Fragen, die nicht geklärt werden können, lauten etwa, kann davon ausgegangen werden, dass Fragmente der Vorgeschichte respektive der Fortsetzung auch als Zeugnis für den ‚Willehalm‘ selbst gezählt werden dürfen. Ungeachtet dieser Problematik kann festgehalten werden, dass der ‚Willehalm‘ mit Abstand zu den am besten überlieferten Werken der mittelalterlichen Erzählliteratur gehört. Darüber hinaus gibt es Exzerpte etwa in der ‚Weltchronik‘ Heinrichs von München, einer Kompilation aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts. Eine Beobachtung, die die Aussage untermauert, dass das, was im ‚Willehalm‘ geschildert wird, als historischer Bericht aufgefasst wurde.

Auch der Überlieferungszeitraum ist überaus bemerkenswert. Aus dem 13. Jahrhundert stammen 20 Fragmente. Es gibt aber aus dem 13. Jahrhundert nur eine Handschrift von der angenommen werden kann, dass sie den Text Wolframs vollständig wiedergibt. Bei der Handschrift handelt es sich um einen Codex der Stiftsbibliothek St. Gallen, cod. 857, die – unter anderem – auch den ‚Parzival‘ enthält. Der Wortlaut dieser Handschrift dient den Ausgaben als Grundlage, sie gilt als Leithandschrift. Die Überlieferung reicht bis gegen Ende des 15. Jahrhunderts. Im Jahr 1475 entstand eine frühneuhochdeutsche Prosaauflösung, die in drei Handschriften überliefert ist, die alle aus dem Ende des 15. Jahrhunderts stammen. Das bedeutet, die vorgeschlagene Datierung unterstellt, dass das Werk einen Überlieferungszeitraum von mehr als 250 Jahren aufweist. Allerdings wurde der ‚Willehalm‘ nie gedruckt, wie dies etwa bei Wolframs ‚Parzival‘ der Fall ist.

Die größte Nachwirkung ging jedoch von Wolframs Prolog des Werkes aus, der losgelöst und unabhängig von diesem eine eigene Textgeschichte begründete. Er wurde vielfach paraphrasiert, ausgeschrieben und nachgeahmt. Er wurde als Paradigma des geistlichen Prologs bezeichnet und bereits um die Mitte des 13. Jahrhunderts ins Lateinische übersetzt. Spätere Dichter haben sich durchaus intensiv mit dem Textstück auseinandergesetzt, auf dieses zurückgegriffen.

Es entstand außerdem, wie schon angedeutet, ein Zyklus, in dessen Mitte Wolframs ‚Willehalm‘ steht. Das Werk ist geradezu prädestiniert für eine solche Entwicklung. Ein Grund dafür wurde schon angesprochen: Wolfram hat seine Arbeit nicht vollendet, es fehlt das Ende der Geschichte. Dieses wurde um 1250 dazugedichtet. Der Verfasser war Ulrich von Türheim. Er benutzte zahlreiche Vorlagen. Diese Fortsetzung umfasst mehr als 36000 Verse und ist damit weit mehr als doppelt so umfangreich wie Wolframs Text! Die Lebensgeschichte von Willehalm und Rennewart wird zu Ende erzählt, dabei werden unter anderem Heidenkämpfe dargestellt. Die beiden treten in ein Kloster ein und sterben dort. Zentral ist das Schicksal Rennewarts, das am Ende von Wolframs Text offenbleibt. Diese Fortsetzung zeigt ebenfalls eine weite Verbreitung meist treten die Textzeugen allerdings im Zusammenhang mit dem ‚Willehalm‘ auf. Die allgemein übliche Bezeichnung ist ‚Rennewart‘.

Ein weiterer Grund für die Zyklusbildung ist darin zu sehen, dass Wolfram seine Rezipienten im Grunde nicht darüber informiert, wie es zu der Situation kam, die er am Beginn des ‚Willehalm‘ schildert. Es bestand also auch am Anfang des Werkes ein gewisser Erklärungsbedarf im Hinblick auf die Konstellation, mit der die Rezipienten konfrontiert wurden. Dem bereitete Ulrich von dem Türlin ein Ende, indem er eine "Vorgeschichte" verfasste. Das Werk wird als ‚Arabel‘ oder auch einfach als ‚Willehalm‘ bezeichnet. Es wird von Willehalms Jugend, seinen ersten Heidenkämpfen und der Gefangenschaft bei Tybalt erzählt. Es wird darüber hinaus von seiner Begegnung mit Arabel, der gemeinsamen, gefährlichen Flucht, von der Taufe Arabels auf den Namen Gyburg und von der Eheschließung von Willehalm und Gyburg berichtet. Dabei scheint der Autor keine Vorlage verwendet zu haben. Seine Erzählung basiert auf Andeutungen in Wolframs ‚Willehalm‘, die er ausbaut. Es entstehen circa 9600 Verse. Ulrich arbeitete wahrscheinlich im Auftrag von Ottokar II. von Böhmen, während dessen Regierungszeit, also zwischen 1253 und 1278.

Der Zyklus umfasst mehr als 60000 Verse. Die Zusammengehörigkeit der drei Teile war schon den mittelalterlichen Rezipienten bewusst, sie wurden als eine groß angelegte Geschichte von Willehalm aufgefasst. In acht der zwölf vollständigen ‚Willehalm‘-Handschriften steht Wolframs Werk zwischen der Vorgeschichte und der Fortsetzung. Bemerkenswert ist auch, dass zu neun ‚Willehalm‘-Fragmenten Fragmente aus der Vorgeschichte und der Fortsetzung aus derselben Handschrift überliefert sind. Daher der Hinweis auf besondere, werkspezifische Probleme bei der Zählung der Textzeugen des ‚Willehalm‘, denn die geschilderte Beobachtung führt zu der aufgeworfenen Frage, wie Fragmente nur der Vorgeschichte bzw. nur der Fortsetzung hinsichtlich der Überlieferung des ‚Willehalm‘ Wolframs zu bewerten sind. Es muss grundsätzlich mit der Möglichkeit gerechnet werden, dass diese Fragmente Bestandteile eines ursprünglich vollständigen Zyklusses waren, dementsprechend möglicherweise auch als Textzeugen für den ‚Willehalm‘ gewertet werden müssten, wodurch sich die Anzahl der ‚Willehalm‘-Handschriften erhöhen würde. In der Einbindung in den Zyklus fand der ‚Willehalm‘ die weiteste Verbreitung.

Inhaltlich muss unbedingt in Erinnerung gerufen werden, dass das bei Wolfram angelegte positive Heidenbild für die beiden anderen Bestandteile des Zyklusses keine Rolle spielt. Die Autoren kehren vielmehr zu der im Rahmen der Kreuzzugsideologie vertretenen absolut negativen Heidendarstellung zurück.

Der ‚Willehalm‘ ist das am häufigsten illustrierte Epos des deutschen Hochmittelalters. Da die Herstellung von illustrierten Handschriften einen noch höheren Aufwand bedeutete, als das bei einer nur schriftlichen Textwiedergabe der Fall war, verweist diese Beobachtung zum einen auf die besondere Wertschätzung, die dem Werk entgegengebracht wurde, zum anderen aber – naheliegenderweise – auch auf mögliche Auftraggeber. Als Ursache für die offenkundige Wertschätzung lässt sich anführen, dass der Stoff ins Umfeld des im Mittelalter überaus verehrten Karl des Großen führt. Damit verbunden und wahrscheinlich wichtiger ist die angedeutete Nähe zur Historiographie. Die Feststellung, dass der Inhalt des Werkes als ein historischer Bericht aufgefasst wurde, könnte auch für die erwähnte Beliebtheit des Werkes und die Überlieferungsdauer verantwortlich sein.

Eine andere, wenig plausibel erscheinende These, mit der versucht wurde, die Wertschätzung und Illustrationsfülle zu erklären, war der Hinweis darauf, dass die Darstellung des Lebens des Protagonisten als Heiligenvita aufgefasst wurde. Durch die einleitende Beurteilung dürfte verständlich sein, dass nicht weiter auf diesen Forschungsansatz eingegangen wird. Wie auch immer, der Stoff der Dichtung wurde als geschichtliches Geschehen betrachtet, er rückt dadurch in die Nähe von gereimten Chroniken, die häufiger als Epen oder Romane illustriert wurden. Einher mit der Bebilderung geht eine weitergehende buchkünstlerische Ausgestaltung durch reich geschmückte Initialen und anderen Buchdekor wie etwa Zierbänder. Es kann hier nicht ins Detail gegangen werden, festzuhalten ist aber noch, dass die Entstehung von illustrierten Handschriften des Werkes zurückreicht bis um die Mitte des 13. Jahrhunderts.

Einen besonderen Status innerhalb dieses Teils der Überlieferung des ‚Willehalm‘ nehmen die München-Nürnberger Fragmente ein, sie bilden einen Extremfall an üppiger Illustration. Sie werden deshalb auch als Große Bilderhandschrift bezeichnet. Auf der Basis der überlieferten Fragmente wurde in der Forschung errechnet, dass die vollständige Handschrift wahrscheinlich circa 500 Seiten, die mit etwa 1300 Bildern ausgestattet waren, umfasste. Diese Fragmente weisen, das dokumentieren im Grunde schon die angeführten Zahlen, auf einen außergewöhnlichen Illustrationsstil hin, der an die bebilderten ‚Sachsenspiegel‘-Handschriften erinnert, bei denen jede Seite in eine schmalere Text- und eine breitere Bildleiste unterteilt ist. Bei den München-Nürnberger Fragmenten ist der Seitenspiegel der elf, teilweise fragmentarisch überlieferten, Blätter ebenso eingeteilt, die Seiten weisen drei oder auch zwei Bilder auf. Der Text wird quasi Vers für Vers visualisiert, ein enorm aufwändiges Verfahren.

Abschließend soll noch kurz auf die angedeutete Frage nach den möglichen Auftraggebern eingegangen werden. Wer konnte derart kostspielige und kostbare Prachthandschriften, die im 13. besonders aber im 14. Jahrhundert die Überlieferung des ‚Willehalm‘ geradezu dominieren und in der Hauptsache den gesamten Zyklus wiedergeben, in Auftrag geben? Die anfallenden, exorbitanten Kosten verweisen auf einen exklusiven Kreis von Auftraggebern, wie es etwa der Landgraf Heinrich II. von Hessen war. Die repräsentativen ‚Willehalm‘-Handschriften sind prädestiniert für Fürstenbibliotheken, in hohen Adelskreisen sind mithin die Auftraggeber zu suchen. Dennoch blieb ein hoher Anteil der Bilderhandschriften unvollendet. So blieb auch die von Landgraf Heinrich II. in Auftrag gegebene Handschrift letztlich ein Torso. Das ehrgeizige Projekt kam nicht zur Vollendung. Von den offensichtlich geplanten 479 Miniaturen wurden lediglich 39 tatsächlich vollendet.

Diese wenigen Anmerkungen sollten genügen, um aufzuzeigen, wie vielfältig und weitreichend die Wirkungs- und Überlieferungsgeschichte des ‚Willehalm‘ ist.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

PFAFFE KONRAD ‚Das Rolandslied‘, Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch, herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Dieter Kartschoke, durchgesehene und bibliographisch aktualisierte Ausgabe, Stuttgart 2011 (Reclams Universal-Bibliothek; Nr. 2745).

ULRICH VON DEM TÜRRLIN ‚Arabel‘. Die ursprüngliche Fassung und ihre Bearbeitung kritisch herausgegeben von Werner Schröder, Stuttgart, Leipzig 1999.

ULRICH VON TÜRHEIM ‚Rennewart‘. Aus der Berliner und Heidelberger Handschrift herausgegeben von Alfred Hübner, Berlin 1938 (DTM 39).

WOLFRAM VON ESCHENBACH ‚Parzival‘, nach der Ausgabe Karl Lachmanns revidiert und kommentiert von Eberhard Nellmann, übertragen von Dieter Kühn, Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch, Band 7, Frankfurt a.M. 2006.

WOLFRAM VON ESCHENBACH ‚Willehalm‘, herausgegeben von Joachim Heinzle, Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch, Band 39, Frankfurt a.M. 1991. (Dieser Ausgabe sind alle Textzitate und die Übersetzungen entnommen.)

WIRNT VON GRAFENBERG ‚Wigalois‘, nach dem Text von J. M. N. Kapteyn, übersetzt, erläutert und mit einem Nachwort versehen von Sabine Seelbach und Ulrich Seelbach, Berlin, New York 2005.

### Sekundärliteratur

BECKER, PETER JÖRG: *Handschriften und Frühdrucke mittelhochdeutscher Epen. Eneide, Tristrant, Tristan, Erec, Iwein, Parzival, Willehalm, Jüngerer Titurel, Nibelungenlied und ihre Reproduktion und Rezeption im späteren Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden 1977.

BUMKE, JOACHIM: *Wolfram von Eschenbach*, 8., völlig neu bearbeitete Auflage, Stuttgart, Weimar 2004.

GERHARDT, CHRISTOPH: *Der ‚Willehalm‘-Zyklus. Stationen der Überlieferung von Wolframs ‚Original‘ bis zur Prosafassung*, Stuttgart 2010 (Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur; Beihefte; Beiheft 12).

GREENFIELD, JOHN; LYDIA MIKLAUTSCH: *Der ‚Willehalm‘ Wolframs von Eschenbach. Eine Einführung*, Berlin, New York 1998.

HEINZLE, JOACHIM (Hg.): *Wolfram von Eschenbach. Ein Handbuch – Studienausgabe*, Berlin, Boston 2014.

HIESTAND, RUDOLF: *„Gott will es!“ Will Gott es wirklich? Die Kreuzzugs-idee in der Kritik ihrer Zeit*, Stuttgart 1998.

JASPERT, NIKOLAS: *Die Kreuzzüge*, 7., bibliographisch aktualisierte Auflage, Darmstadt 2020.

KNEFELKAMP, ULRICH: *Das Mittelalter. Geschichte im Überblick*, 2., durchgesehene Auflage, Paderborn 2003.

KREFT, ANNELIE: *Perspektivenwechsel. Willehalm-Rezeption in historischem Kontext: Ulrichs von Türlin Arabel und Ulrichs von Türlin Rennewart*, Heidelberg 2014 (Diss. Göttingen 2013 / Studien zur historischen Poetik; Band 16).

MANUWALD, HENRIKE: *Medialer Dialog. Die ‚Große Bilderhandschrift‘ des Willehalm Wolframs von Eschenbach und ihre Kontexte*, Tübingen, Basel 2008 (Bibliotheca Germanica. Handbücher, Texte und Monographien aus dem Gebiete der Germanischen Philologie, 52).

RUNCIMAN, STEVEN: *Geschichte der Kreuzzüge*, deutsch von Peter de Mendelssohn, München 1968 (Neudruck 1975).

SAEBEL, BARBARA: *Toleranzdenken in mittelhochdeutscher Literatur*, Wiesbaden 2003 (Imagines medii aevi 14).



# ‚Aristoteles und Phyllis‘ – Dynamiken des Begehrens

Markus Greulich

Der mittelhochdeutschen Versnovelle ‚Aristoteles und Phyllis‘ liegt ein „in der Weltliteratur weit verbreitet[es] (AaTh1501)“ (Grubmüller 1996, S.1188) Motiv des durch Frauenlist besiegt Weisen zugrunde. Im europäischen Hochmittelalter wurde es mit der Figur Aristoteles verbunden und fand rasch vielgestaltige Verbreitung: Die Geschichte vom überlisteten Aristoteles lässt sich in unterschiedlichen bildlichen Darstellungen (u. a. Elfenbeinkästchen, Steinskulpturen, Federzeichnungen) ebenso nachweisen wie in unterschiedlichen volkssprachlichen und lateinischen literarischen Zeugnissen (vgl. Herrmann 1991; Ott 1987).

Den Dynamiken des Begehrens (und des Wissens) in der mittelhochdeutschen Versnovelle möchte ich mich über einen Aspekt nähern, der auf den ersten Blick wenig zur Klärung ihrer Relationierung beitragen kann: Den Dimensionen des Sehens und damit dem menschlichen Auge.<sup>1</sup> Doch genau das Auge – und die mit ihm verbundene Aktivität des Sehens – ist zentral für zwei unterschiedliche Wissenstraditionen im Mittelalter: Zum einen steht das Anblicken, der *visus*, am Beginn der *quinque linea amoris*, der fünf Liebestufen (vgl. Krause 2014). Zum anderen wächst dem Sehen zentrale Bedeutung für Erkenntnis- und Wissensprozesse zu. Sehen und Auge sind also sowohl für die Liebe (*amor*) als auch für die Wissensgenerierung (*scientia*) von zentraler Bedeutung.

Ich beginne jedoch zunächst (1) mit einer kurzen Einleitung, in der ich die mittelhochdeutschen Fassungen von ‚Aristoteles und Phyllis‘ vorstelle. Es folgt dann ein kleiner Exkurs (2) zum menschlichen Auge (und dem Sehen) am Schnittpunkt unterschiedlicher Wissenstraditionen. Im Anschluss (3) werde ich ein *close-reading* der jüngeren Fassung von ‚Aristoteles und Phyllis‘ vornehmen, das auf die Ausprägung und die Relationierung von Minne und Wissen fokussiert. Den Abschluss meines Beitrags (4) bilden Überlegungen, die das explorative Potential des Textes betreffen, das auf intrikate Weise mit jenen Dynamiken des Begehrens, mit jener Relationierung von Begehren und Wissen, verknüpft ist.

## Einleitung

Die mittelhochdeutsche Versnovelle ‚Aristoteles und Phyllis‘ ist in zwei Fassungen erhalten, die jeweils ohne Verfasseramen überliefert sind. Die erste Fassung wird dabei eher an den Beginn des 13. Jahrhunderts, die zweite Fassung eher an das Ende des 13. Jahrhunderts datiert (vgl. Grubmüller 2011, S. 1187).

Die frühe, sogenannte Benediktbeurer Fassung (Bayerische Staatsbibliothek München, Cgm 5249/29b) von ‚Aristoteles und Phyllis‘ aus dem 13. Jahrhundert ist unikal und nur fragmentarisch überliefert. Bei Restaurierungsarbeiten an der Orgel der Klosterkirche von Benediktbeuern wurden 1964/65 mehrere Pergamentstücke in den Orgelpfeifen gefunden (vgl. Schneider 2005, S. 66f.).<sup>2</sup> Die Fragmente sind einer Sammelhandschrift zugehörig, deren Format etwa 320 × 240 mm besaß.<sup>3</sup> Erhalten haben sich auf den Fragmenten neben ‚Aristoteles und Phyllis‘, ebenfalls nur fragmentarisch: ‚Freidank, Cato, ‚Die gute Frau‘ und ‚Der arme Heinrich‘ Hartmanns von Aue.<sup>4</sup>

Von der frühesten deutschen Fassung von ‚Aristoteles und Phyllis‘ haben sich nun in den Benediktbeurer Fragmenten zwei umfangreichere Passagen erhalten: zum einen die Verführungsszene der Phyllis und zum anderen eine Passage, die von der Auswahl des Sattels bis zum Textende reicht. Die erhaltenen Passagen erlauben es, eine grobe Handlungsführung zu rekonstruieren:

Am griechischen Hof ist Aristoteles beauftragt, den Königssohn Alexander – der später Alexander der Große genannt werden wird – zu unterrichten. Sein Schüler verliebt sich in die Kammerdame Phyllis. Der Philosoph erwirkt die Trennung der Liebenden. Die schöne Phyllis sinnt nun auf Rache und geht wohl gekleidet in die Nähe des kleinen Gartenhäuschens des Philosophen. Dort beginnt sie zu singen. Über das Ohr erreicht Phyllis die Augen des Meisters und es gelingt ihr, die Aufmerksamkeit zu gewinnen, die sie für ihr Vorhaben benötigt. Aristoteles beobachtet, wie Phyllis Blumen auf der Wiese pflückt und schließlich an einer Quelle aufreizend agiert. Nachdem Phyllis die Aufmerksamkeit des Philosophen erweckte und seinen Seh sinn aufreizend stimulierte, entschließt sie sich die Ebene des Anblickens zu verlassen und zu der des Gesprächs überzugehen. Das Geschehen verlagert sich in das Gartenhaus des Philosophen, der stark von der Schönheit der jungen Frau affiziert ist und nur zu gern mit ihr schlafen möchte. Phyllis stimmt dem zum Schein zu, äußert aber den Wunsch, zuvor mit einem Sattel auf Aristoteles reiten zu wollen. Dieser zögert jedoch, denn sollte der Ritt der Phyllis für die Öffentlichkeit sichtbar sein, so würde er sein Ansehen für immer verlieren. Aristoteles Bedenken erweisen sich als *self-fulfilling prophecy*, denn es kommt tatsächlich so, wie von ihm befürchtet: Phyllis reitet auf Aristoteles durch den Palastgarten und wird dabei von Mitgliedern des Hofes gesehen. Nach der öffentlichen Schande des Philosophen wird aus Alexander und Phyllis ein Paar – und Aristoteles ergreift beschämt die Flucht.

Für die Dynamiken des Begehrens konzentriere ich mich auf die jüngere Fassung, deren Entstehungszeit ins letzte Viertel des 13. Jahrhunderts fällt (Grubmüller 2011, S. 1186; Josephson 1934, S. 69). Wir wissen, dass sie in mindestens drei Handschriften überliefert wurde:<sup>5</sup> Die Codices aus dem 14. Jahrhundert in Regensburg und in Straßburg sind durch Brände vernichtet worden. Einzig die späte Karlsruher Handschrift aus dem 15. Jahrhundert (vgl. Schmid 1974, S. 13) ist als Überlieferungsträger vollständig auf uns gekommen.

Die dort überlieferte Fassung von ‚Aristoteles und Phyllis‘ aus dem späten 13. Jahrhundert weist wörtliche Übereinstimmungen mit der frühen Fassung auf. Diese Übereinstimmungen weisen darauf hin, dass die spätere Fassung die frühere als Vorlage verwendet haben könnte (vgl. Rosenfeld 1970, S. 331). Dies lässt die begründete Vermutung eines generischen Verhältnisses beider Texte zu. Auch die Handlungsführung der jüngeren Fassung stimmt im Wesentlichen mit dem überein, was die Benediktbeurer Pergamentfragmente von der älteren Fassung preisgeben – bis auf den Schluss des Textes, der wesentlich erweitert wurde: Am Ende der Benediktbeurer Fassung stehen lediglich die kurze Erwähnung der Flucht von Aristoteles und das Happy End der Liebenden. In der jüngeren Fassung ist der Fokus am Ende ganz auf Aristoteles gerichtet: Ausführlich wird

von seiner Abreise berichtet und davon, dass er auf der Insel Galicia ein Buch über die Frauenlist geschrieben habe. Darauf werde ich noch ausführlich zurückkommen.

Über diese Veränderung am Textende hinaus trägt zur erheblichen Erweiterung des Textumfanges der jüngeren Fassung die Inkorporation von vier Textpassagen aus dem ‚Tristan‘ Gottfrieds von Straßburg bei. Dem forschungsgeschichtlich breit ausgearbeiteten Aspekt der sog. ‚Tristan‘-Rezeption widme ich mich in diesem Beitrag jedoch nicht. Ich verweise lediglich auf die Beiträge von Burkhard Wachinger (vgl. Wachinger 1970) und Hedda Ragotzky (vgl. Ragotzky 1996) zum Thema.

### Exkurs: Das Sehen, die Liebe und die menschliche Wahrnehmung

Seit der Antike fällt unter den menschlichen Sinnesorganen dem Auge – und damit dem Sehen – eine besondere, eine privilegierte Stellung zu. Dies zeigt sich u. a. an den Debatten, die beginnend in der Antike über die Funktionsweise des Sehens geführt wurden (vgl. Park 1997, S. 3–50; Lindberg 1976, S. 1–17). Das Hochmittelalter ist dabei von einem Übergang geprägt:

Bis etwa 1200 war die platonische Sehtheorie dominant. [...] Es handelt sich um eine Extramissionstheorie, die davon ausgeht, daß dem Auge Licht oder Feuer eignet, das beim Sehen als Strahlung aus dem Auge austritt und sich mit dem Tageslicht zu einem Lichtkörper verbindet. (Kellner 1997, S. 42f.)

Diese Theorie (basierend auf Platons ‚Timaios‘), die u. a. auch für Augustinus Perspektive auf das Sehen zentral war, wird konfrontiert mit der Intramissionstheorie, die durch die Rezeption persischer und arabischer Gelehrter (etwa Al-Hazen, Avicenna und Averroes) Europa im 12. und 13. Jahrhundert erreichte (vgl. Lindberg 1976, S. 87–121).

Alhazen geht in seiner Intramissionstheorie von einer Strahlung von den Objekten aus. Diese erfolge jedoch nicht, wie die Atomisten angenommen hatten, als materielles simulacrum des ganzen Objektkörpers, sondern als immaterielle Strahlung, die von jedem Punkt auf der Oberfläche eines jeden farbigen, durch Licht beleuchteten Körpers ausgesandt wird und jeweils senkrecht auf die einzelnen Punkte der cornea trifft. (Kellner 1997, S. 43)

Die hohe Bedeutung, die optischen Theorien im Hochmittelalter zugesprochen wurde, lässt sich u. a. daran ablesen, welch großes Gewicht z. B. Albertus Magnus (um 1200–1280) der aktuellen Diskussion beimaß.<sup>6</sup> Albertus Magnus setzte sich u. a. in ‚De sensu et sensato‘ in der Mitte des 13. Jahrhunderts mit den tradierten Auffassungen zur menschlichen Wahrnehmung auseinander (vgl. Akdogan 1978). Die Arbeit ist von einem streng logischen Zugriff auf Fragen der visuellen Wahrnehmung geprägt. Die innerhalb des

Traktats genannten Gelehrten (u. a. Platon, Aristoteles, Demokrit, Euklid, Empedokles, Avicenna, Averroes, Al-Hazen, Al-Kindi) zeugen nicht nur von der umfassenden Kenntnis des Verfassers, sondern sie zeichnen den Wissens- und Reflexionshorizont der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts ab (vgl. Akdogan 1978, S. 5–22).

Auch das Grundprinzip menschlicher Wahrnehmung, das prägend für das 13. Jahrhundert ist, findet sich bei Albertus beschrieben. Ingrid Craemer-Ruegenberg hat es folgendermaßen zusammengefasst:

Nach Avicenna, sagt Albert in seiner Schrift *Über Gedächtnis und Erinnerung*, sind drei Teile im menschlichen Gehirn anzunehmen, die alle eine gewisse Organfunktion haben. Im vorderen Hirn sitzt das Quasi-Organ für die äußere Wahrnehmung und für die Verbindung der Einzelwahrnehmungen zu einer Gesamtwahrnehmung (*sensus communis*), für die Vorstellungskraft und die Einbildungskraft (*imaginativa* und *phantasia*); im mittleren Hirn befinden sich die physiologischen Instanzen für die animalische ‚Urteilkraft‘ (*aestimativa*), mit deren Hilfe Dinge voneinander unterschieden und auf ihren Überlebenswert hin eingeschätzt werden; im hinteren Hirn schließlich ist der Sitz des Gedächtnisses (*memoria*). Auf diese Lokalisation habe man deswegen geschlossen, weil bei unterschiedlichen Kopfverletzungen die entsprechenden Fähigkeiten ausfallen. (Craemer-Ruegenberg 2005, S.154)

Dieses Zusammenspiel ist auch in der Buchmalerei dargestellt worden, etwa im ca. 1310 entstandenen MS Gg.1.1 der Cambridge University Library (vgl. Sudhoff 1913, S. 149–205, S.184–189).<sup>7</sup> Zu sehen ist dort der Kopf eines Mannes im Dreiviertelprofil als Illustration zu einem im Mittelalter Thomas von Aquin zugeschriebenen Traktat. Der Kopf und die Gehirnregion des Mannes sind beschriftet. Zwei Sehnerven leiten hier die Sinneseindrücke zum *sensus communis vel sensatio* und zu *ymaginatio vel formalis*. Darüber befindet sich die *estimativa*. In einem Kreis im Hinterkopf ist die *vis memorativa* dargestellt.<sup>8</sup>

Dass es sich hierbei nicht um ein abseitiges, ausschließlich den Eliten vorbehaltenes Wissen handelt, zeigt der weitverbreitete mittelhochdeutsche ‚Welsche Gast‘ – ein umfassendes Wissenskompendium des Klerikers Thomasin von Zerclaere (um 1186–1238). Auch hier findet sich jenes Grundprinzip erläutert:<sup>9</sup>

Ein ieglicher vier krefte hât,  
von den er sol suoehen rât.  
die vier krefte sint sô getân,  
daz in sint undertân  
aller wîstuom und alle tugent  
beidiu an alter und an jugent.  
(V. 8789–94)  
[...]

‚Jeder hat vier Kräfte, deren  
Hilfe er in Anspruch nehmen kann.  
Die vier Kräfte sind so beschaffen,  
daß ihnen untertan sind  
alle Weisheit und alle Tugend  
im Alter wie in der Jugend.  
[...]

Einiu heizt imaginâtiô,

Eine heißt *imaginatio*,

diu ander heizet râtîô,  
diu drite memorjâ ist,  
diu phleget der kamer zaller vrist,  
die vierd ich intellectus heiz.  
(V. 8799–8803)  
[...]

*imaginâtiô* ir swester gît,  
swaz vor den ougen lît.  
*memorjâ* behalten kan  
wol, swaz ir swester ê gewan.  
*intellectus* und *râtîô*  
hânt ane *imaginâtiô*  
und an ir swester meisterschaft;  
die dienen ir nâch eigenschaft.  
Swaz *imaginâtiô* begrîft,  
ez sî anders od mit gesiht,  
ez sî wâzend ode rüerent,  
ez sî smeckend ode hoerent,  
daz sol si hin zir vrouwen bringen,  
sô mag ir niht misselingen.  
*râtîô* bescheiden sol,  
waz stê übel ode wol,  
und sol emphelhen, swaz ist guot  
der *memorjâ* ze huot.  
(V. 8813–8830)

die zweite heißt *ratio*,  
die dritte ist die *memoria*,  
die hütet stets die Vorratskammer,  
die vierte nenne ich *intellectus*.  
[...]

*imaginatio* liefert ihrer Schwester,  
was vor Augen liegt. *Memoria*  
kann aufbewahren, was ihre  
Schwester zuvor aufgenommen hat.  
*intellectus* und *ratio* haben  
die Herrschaft über *imaginatio*  
und über ihre Schwester;  
sie dienen ihr als Untergebene.  
Was *imaginatio* aufnimmt,  
sei es durch Sehen oder sonstwie,  
sei es riechend oder tastend,  
sei es schmeckend oder hörend,  
das soll sie zu ihrer Herrin bringen,  
dann kann sie nicht fehlgehen.  
*Ratio* soll unterscheiden,  
was gut und was böse ist,  
und soll, was gut ist, der *memoria*  
zur Aufbewahrung empfehlen.'

Thomasin beschreibt in dieser Passage, wie durch das Zusammenwirken von *imaginatio*, *ratio*, *memoria* und *intellectus* die menschliche Wahrnehmung erfolgt und wie alle Weisheit und alle Tugend diesem Zusammenwirken ausgeliefert sind. Die *imaginatio* ist dabei die Kraft, die Dinge (insbesondere) über den Sehsinn wahrnimmt. Auge und Sehen sind damit auf einer ersten Stufe für das Erkennen von Dingen von elementarer Bedeutung. Die *imaginatio* leitet das Erfahrene dann zur *ratio*, die als Herrin über die Sinne agiert und zwischen Gutem und Bösem unterscheiden kann und das Gute schließlich der *memoria* zur Aufbewahrung überantwortet. Hier deutet sich an, wie zentral das Auge für die menschliche Wahrnehmung und das Denken ist.

Die Bedeutung, die das menschliche Auge für die Wahrnehmung besitzt, zeigt sich aber auch darin – darauf hat Horst Wenzel hingewiesen –, dass „seit Aristoteles“ bei der „Aufzählungen der fünf Sinne“ die Augen zumeist die erste Position einnehmen (Wenzel 1995, S. 48). Diese Tradition setzt sich im Mittelalter fort. So findet sich auch bei Thomasin von Zerclaere eine Reihenfolge, in der dem *visus* die erste Position eingeräumt wird:<sup>10</sup>

*Jâ hât ieglich man und wip  
vümf tür in sinem lip:  
ein ist gesiht, diu ander gehoerde,  
diu dritte wâz, diu vierde gerüerde,  
die vümfen ich gesmac heiz.  
swaz man in der werlde weiz,  
daz muoz in uns immer vür  
ze etlicher der vümf tür.  
(V. 9449–9456)*

‚Jeder Mann und jede Frau hat bekanntlich fünf Pforten an seinem Leib: Die erste ist das Sehen, die zweite das Gehör, die dritte der Geruchs-, die vierte der Tastsinn, die fünfte nenne ich den Geschmackssinn. Was man von der Welt zur Kenntnis nimmt, das muß in unser Inneres durch eine oder mehrere der fünf Pforten.‘

Aufeinander folgen in der Aufzählung der fünf Sinnesstufen also das Sehen (*gesiht*), das Hören (*gehoerde*), der Geruchssinn (*wâz*), Tastsinn (*gerüerde*) und schließlich der Geschmackssinn (*gesmac*).<sup>11</sup>

Eine ähnliche Reihenfolge lässt sich nun aber auch bei den über die antiken Autoren ins Mittelalter überlieferten fünf Liebesstufen, den *quinque lineae amoris*, feststellen. Hier folgen ebenfalls aufeinander: *visus*, *colloquium* und *tactus* (vgl. Schnell 1985, S.26–28; Bein 2003, S.60). Auch diese Reihenfolge war wirkmächtig. Noch beim wohl wichtigsten Lautenisten des elisabethanischen Zeitalters – bei John Dowland (1563–1626) – heißt es im Lied ‚Come again‘: *To see, to heare, to touch, to kisse, to die, / With thee againe in [weetest simpathy]*.<sup>12</sup>

Die hier aufgezeigten beiden Reihenfolgen (die Aufzählung der fünf Sinne und die Liebesstufen) entstammen unterschiedlichen Traditionen – aber dem Auge wächst in beiden mit der ersten Position entscheidende Bedeutung zu.

Wie wichtig etwa der *visus* für die Liebesstufen ist, lässt sich exemplarisch am ersten Buch von ‚De amore‘ (entstanden um 1180) des Andreas Capellanus zeigen. Dort stellt er fest, dass neben zu hohem oder zu jungem Alter auch die Blindheit dazu führen kann, nicht lieben zu können:<sup>13</sup>

*Caecitas impedit amorem, quia caecus videre non potest, unde suus possit animus immoderatum suscipere cogitationem, ergo in eo amor non potest oriri [...]*

[‚Die Blindheit verhindert die Liebe, weil ein Blinder das nicht sehen kann, wovon sein Gemüt die unmäßige gedankliche Beschäftigung empfangen könnte. Daher kann in ihm die Liebe nicht entstehen.‘]

Auch in meiner Lektüre der Versnovelle von ‚Aristoteles und Phyllis‘ wird auf den *visus* zurückzukommen sein.<sup>14</sup> Doch das Sehen – so habe ich hoffentlich zeigen können – ist nicht nur für die Entstehung der Liebe zentral. Auch im Mittelalter wird es als ebenso grundlegend für den Zugriff des Menschen auf die Welt betrachtet.

**Close-Reading von ‚Aristoteles und Phyllis‘ (K 408)**

Im folgenden *close-reading* fokussiere ich insbesondere das Sehen im Kontext der Liebesstufen sowie das Sehen im Kontext der Kulturtechnik des Lesens (und Schreibens).<sup>15</sup> Beides dient dazu, den Dynamiken des Begehrens in diesem Text auf die Spur zu kommen.

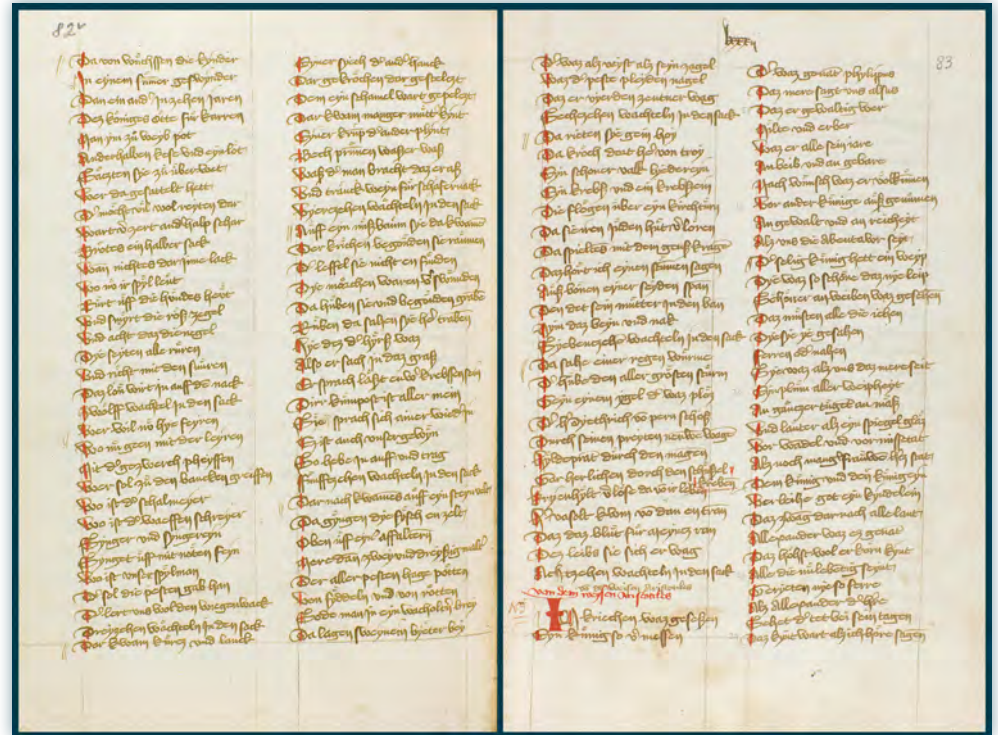


Abbildung 1: BLB Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, *Deutsche poetische Erzählungen – Cod. Karlsruhe 408*, fol. 82v und 83r. Der Beginn von ‚Aristoteles und Phyllis‘ in K 408 (rubrum: *von dem weisen aristotiles*). (<https://digital.blb-karlsruhe.de/urn/urn:nbn:de:bsz:31-1298>)

**Exposition**

Die Versnovelle setzt mit einer ausführlichen Exposition ein, in der zunächst die Eltern Alexanders eingeführt werden. König Philipp lässt Aristoteles an seinen Hof kommen, damit er seinen Sohn, den noch jungen Alexander, unterrichte. Er lässt für den Meister ein kleines Haus im Palastgarten errichten, in dem der Unterricht mit dem begabten

Schüler stattfindet. Aristoteles verpflichtet sich, Alexander zu erziehen und zu unterrichten, um ihn auf sein späteres Amt vorzubereiten. Von diesem Unterricht wird einzig das Erlernen des Alphabets im Text expliziert:<sup>16</sup>

<p><i>Der meynster nam den jüngen knaben Vnd lerte jn die püchstaben A b c d e. Daz tet ym an dem ersten we, Alz ez noch tüt den jüngen, So sye seint bezwüngen Mit schülmeynster scheffte. (V. 69–75)</i></p>	<p>‚Der Meister nahm den jungen Knaben zu sich und lehrte ihn die Buchstaben: A b c d e. Das bereitete ihm zunächst große Mühe, wie noch heute den Kindern, wenn sie bedrängt werden mit dem Unterricht der Schule.‘</p>
--	--

### Alexander und Phyllis

Das Sinnen des Prinzen richtet sich nun aber nicht ausschließlich auf den Unterricht, sondern schon bald auf die junge Phyllis. Mit topischen Formulierungen wird das Verlieben im Text artikuliert und ebenso topisch wird der junge Mann seines Verstandes durch Phyllis beraubt. Die Inbesitznahme des Prinzen durch die *strenge mynne* (also durch die ‚gewaltige‘ oder ‚unerbittliche Frau Minne‘) wird im Text mit der Schönheit der jungen Frau begründet und wiederholt mit der Tätigkeit des Anblickens verknüpft

<p><i>Doch wart er leyder gefant An wiczen vnd an synnen; Daz det die strenge mynne. Dye künigein het eyn magt, Dye waz schön, alz man sagt, An leyb vnd an varbe, Daz man sich garbe Völliglichen het ersehen. Dye schöne an weyben spehen, Sye sprach«en», daz sye were Schöne vnd lobenbere Sye waz von hohem künne, Der werlt gar eyn wünne. (V. 82–94)</i></p>	<p>‚Doch wurde er leider seines Verstandes und seiner Sinne beraubt. Das tat die unerbittliche (Frau) Minne. Die Königin hatte eine Kammerdame die war schön – wie man erzählt – an Gestalt und Aussehen, dass man sich gar völlig in ihrem Anblick verlieren konnte. Diejenigen, die Schönheit von Frauen erkennen, sie sagten, dass sie schön und untadelig wäre. Sie war von hoher Abkunft – eine Freude für die Welt.‘</p>
---	--

Wird die Verwirrung der Sinne für Alexander eingangs nur konstatiert, erklären die folgenden Verse die Ursache: Es ist die außergewöhnliche Schönheit der Phyllis, die innerhalb weniger Verse wiederholt mit Verben des Anblickens markiert wird.

Es folgt dann eine Darstellung der Minnekrankheit, gefolgt von einer nochmaligen Betonung des Blicks:

<p><i>Allexander wart en prant Jn ir mynne glüt; Ver irret an seinem gemüt Wart der jünge herre Er ge dacht ym ferre, Wye ym der sorgen pürde Eyn teil geleicht würde. Sein lern waz verirret gar, Er name der jungfraüwen war; Wenn er der nicht en sach So sach man größ vngemach An dem jüngelinge. Wen nü die mynne zwynge, Der merck wye ym were. Allexander der marterere En west wye er solt geparn. (V. 98–113)</i></p>	<p>‚Alexander wurde in glühender Liebe zu ihr entzündet. Verwirrt in seinem Gemüt wurde der junge Mann. Er dachte eifrig darüber nach, wie ihm die Last des Kummers etwas erleichtert würde. Sein Lernen war völlig blockiert. Er nahm nur noch die junge Frau wahr. Wenn er sie nicht sehen konnte, dann sah man den Jüngling in großer Unzufriedenheit. Wen nun selbst die Liebe bedrängt, der sehe, wie es ihm erging: Alexander, der Märtyrer, wusste nicht, was er machen sollte.‘</p>
---	---

Der junge Alexander wird zum Minnemärtyrer aufgrund der Qualen, die er erleiden muss. Dabei findet mit der Glut der Liebe klassische Minnetopik Verwendung. Sie führt zu einer Verwirrung der Sinne und des Verstandes, sodass auch das Lernen des Schülers beeinträchtigt ist. Explizit betont wird dabei abermals das Ansehen und Wahrnehmen: Wenn Alexander seine Geliebte nicht sehen kann, dann ist das daraus folgende große Leid an ihm ersichtlich. Sehen, Anblicken und Wahrnehmen besitzen für das Beschreiben der Liebe Alexanders somit elementare Bedeutung auf der Ebene der sprachlichen Realisierung. Die (auch) visuelle Trennung vom geliebten Objekt führt zu Minnequalen, die – auch das markiert der Text explizit – zur Störung der Lernfähigkeit des jungen Prinzen führt: *Sein lern waz verirret gar* (‚Sein Lernen war völlig blockiert‘, V. 105). Bereits hier zeigt sich damit eine Spannung zwischen *amor* und *scientia*, die für den Fortgang der Geschichte wesentlich ist. Es ist explizit die *strenge mynne* (V. 84), die am jungen Alexander wirkt und seine Sinne verwirrt. Bereits in der Ausgestaltung des Verliebenseins wird Alexander als Minnesklave inszeniert.

Zugleich findet eine erste Verschiebung von *scientia* zu *amor* statt. Beide Systeme operieren dabei mit der Optik: Das Erlernen ist gebunden an die Schrift und damit an die visuelle Wahrnehmung. Die Schönheit der Phyllis nimmt Alexander ebenfalls über den Sehensinn (*visus*) wahr.

Auffallend innerhalb der Minnedarstellung ist, dass im gesamten Text die Exklusivität und die Gegenseitigkeit der Minnebeziehung zwischen Alexander und Phyllis betont wird,

sodass *sye eyn müt gewonnen / Vnd nach einander prünnen* („sodass sie eine Gesinnung gewannen / und füreinander entbrannten“, V. 127f.). Diese Minnebindung unterläuft nun den Wunsch des Philosophen Alexander adäquat zu unterrichten. *Mit slegen vnd mit wörten* („Mit Schlägen und mit Worten/Zureden“, V. 154f.) versucht der Lehrer seinen Schüler von der Störung abzubringen – doch erfolglos. Es bleibt schließlich nur die Option, den König vom aktuellen Geschehen zu unterrichten und ihn zur Intervention zu veranlassen. Dies führt zu einer ersten längeren Rede der Phyllis, in der sie ihre ehrenhaften Absichten und ihre Treue zum Ausdruck bringt. Eigenschaften, die auch später im Text, etwa durch den Erzähler, stets präsent bleiben. Durch die Trennung vom Geliebten bricht sich auch an ihr die Minnekrankheit Bahn, sodass ihr Körper aller Kraft und Freude beraubt ist. Im unmittelbaren Anschluss werden dann die Liebesqualen Alexanders beschrieben – und, dass Aristoteles mit seiner Maßnahme nur wenig Erfolg beschieden ist. Denn sein Schüler sitzt erzürnt in seinem Unterricht und *prummend alz ein per* („brummend wie ein Bär“, V. 199).

### Phyllis' Rache

Phyllis will nicht in diesem Zustand verharren. Sie ist es, die auf Rache sinnt und die diese durchführen wird. Ausführlich berichtet der Text vom Aufputz der jungen Frau, in der abermals die optische Wahrnehmung betont wird. Aus der bereits schönen Kammerdame wird durch das Ankleiden mit edlen Stoffen und Accessoires *Filis die liecht svnne glänz* („Phyllis der leuchtende Glanz der Sonne“, V. 293). Neben dieser Formulierung, finden sich noch weitere, die wiederholt den visuellen Sinn betonen. Mit dieser Hervorhebung des Sehsinns wird nicht nur an die Verse angeschlossen, mit denen Phyllis in den Text eingeführt wurde, sondern es wird nochmals ihr besonderer visueller Reiz betont, dem auch Aristoteles nur wenige Verse später erliegen wird. Und das setzt der Text wie folgt um:

<i>Nü laßen wir diz rede stan</i>	„Nun belassen wir es damit und
<i>Vnd vahan wir daz wieder an,</i>	wenden uns wieder der Geschichte zu,
<i>Daz ez &lt;icht&gt; pleib in wan:</i>	damit nichts offenbleibt.
<i>Filis die wol getan</i>	Phyllis, die Wunderschöne,
<i>Gieng spielent vnder die plüt.</i>	ging vergnügt zwischen den Blumen.
<i>Vil stölcz waz ir gemüt.</i>	Hochgestimmt war ihr Sinn.
<i>Sye sleich her vnd hyn;</i>	Sie streifte hin und her.
<i>Daz sahe er dürlich ein vjnsterlein,</i>	Das sah er durch ein kleines Fenster,
<i>Der alt meynster vnd plickt dar</i>	der alte Lehrer, und schaute dorthin,
<i>Vnd nam ir geperde war.</i>	und nahm ihr Verhalten wahr,
<i>Die daücht jn gar wonderleich,</i>	das ihm gar sonderbar vorkam.
<i>Er sahe sie gar mynneleich.</i>	Er betrachtet sie mit Liebreiz:
<i>Wye schone vnd wie gehewür,</i>	„Was für eine schöne und reizende
<i>Wie gar schöne creatür</i>	und liebliche Gestalt

<i>Ist daz mynneleich weip;</i>	ist diese anmutige Frau.
<i>Der selig man, der seinen leip</i>	Der ist ein glücklicher Mann,
<i>Solt mit ir alten!</i>	der mit ihr alt werden kann.“
(V. 334–350)	

Aristoteles erblickt durch ein Fenster die junge Frau und ist offenbar stark von ihrer Schönheit affiziert. Auf die visuelle Wahrnehmung folgt unmittelbar die Introspektion, in der Aristoteles über den glücklichen Mann nachsinnt, der mit dieser Frau alt werden darf. Diesen Gedanken folgen topische Zeichen der Minne wie der schnelle Wechsel von Hitze und Kälte.

Gerade im richtigen Moment kommt Phyllis auf das Haus des Philosophen zu und provoziert ein Gespräch. Ihr Aufputz und ihre Performance im Garten haben offensichtlich die gewünschte Wirkung erzielt. Aristoteles bittet die junge Frau in sein Haus und bringt sein Begehren schnell auf den Punkt:

<i>Er sprach: „jch bin an wiczen</i>	„Er sagte: „Ich bin meines Verstandes
<i>Vnd an synnen gepfant.</i>	und meiner Sinne beraubt.
<i>Jch han erfahren manig lant,</i>	Ich habe viele Länder gesehen,
<i>Jch gesach nye kynt so wol getan.</i>	doch noch nie ein so schönes Kind.
<i>Laß mich dein hülde han.</i>	Schenke mir Deine Gunst!
<i>Jch gib dir göldes zwenczig marck</i>	Ich gebe Dir (dafür) zwanzig Mark Gold
<i>Vnd füre dich jn mein arck,</i>	und führe Dich zu meiner Truhe.
<i>Nym dar aüs wie vil dü wilt.“</i>	Nimm daraus, so viel Du willst!“
(V. 383–390)	

An der konkreten narrativen Ausgestaltung fällt auf, dass Aristoteles in direkter Rede mit *gepfant* („beraubt“) ein Verb verwendet, das im Text zuvor (V. 82) für das Verlieben seines Schülers verwendet wurde. Damit werden die Begehren von Alexander und Aristoteles sprachlich miteinander verbunden. Doch es zeigt sich sehr deutlich, dass es Aristoteles nicht um höfische Minne geht. Er bietet Phyllis materielle Güter, um zu einem schnellen Ziel zu kommen. Damit dient die Parallelisierung der Affizierung beider Männer (über das Sehen und die Schönheit der jungen Frau, über das gleiche Verb) der Kontrastierung der Minnekonzepte: Alexanders Liebesqualen werden mittels höfischer Minnesprache erzählt und sind am literarischen Konzept der höfischen Minne (u. a. Exklusivität, Existenzialität und Gegenseitigkeit der Liebe) geschult. Aristoteles hingegen wird zwar ebenfalls von einem Begehren affiziert, aber es ist eindeutig ein triebhaftes Begehren. Anders als bei seinem Schüler zeigt sich ökonomische Sprache bei seinem Versuch, die Gunst der Phyllis zu gewinnen. Der greise Philosoph fällt so der List anheim und muss letztlich an seiner eigenen Existenz zeigen, dass die *scientia* der Minne nicht überlegen ist. Die Kontrastierung der Minnekonzepte erfolgt zum einen über die verwendete Sprache, zum anderen über die Handlungen der Protagonisten.

Aristoteles bittet Phyllis also, mit ihm zu schlafen. Sie weist die Bitte zunächst brüsk ab, sieht dann aber einen Sattel im Raum liegen und bietet dem Philosophen einen Handel an: Lässt er sich von ihr wie ein Pferd mit einem Sattel reiten, wird sie tun, was ihm beliebt.

### Der gerittene Aristoteles

Aristoteles willigt nun in den von Phyllis vorgeschlagenen Handel ein, lässt sich satteln und trägt Phyllis in den *paimgarten* (V. 494), jenen Garten, der zuvor den heimlichen Treffen von Alexander und Phyllis diente. Die Königin und einige ihrer Damen verfolgen das Schauspiel vom topischen Ort der höfischen Dame, *von den zinnen* der Burg. Damit wird die erfolgreiche Rache der Phyllis über den Philosophen auch raumsemantisch ins Bild gesetzt, denn sowohl Phyllis als auch die Königin befinden sich in erhöhter Position gegenüber dem Philosophen, der zuvor Phyllis bezichtigte und die Königin zur Intervention veranlasste.

Nachdem die Königin und ihre Damen das merkwürdige Schauspiel betrachteten, spricht Phyllis alles offen gegenüber Aristoteles aus – und entschwindet fröhlich in die Burg – und aus der Geschichte. Ihre Rache ist erfüllt, von nun an steht allein Aristoteles im Fokus der Handlung. Wie ein Lauffeuer verbreitet sich die Nachricht über den Ritt der Phyllis am Königshof.

### Aristoteles' Flucht und Exil

Anders als in der älteren Fassung weiß der jüngere Text nichts von einem Zusammenleben von Alexander und Phyllis zu berichten. Er lässt dies offen. Stattdessen folgt eine längere, besonders reizvolle Schlusspartie: Nachdem offensichtlich geworden ist, dass Aristoteles sein eingangs formuliertes Versprechen, den Königssohn in großem Ansehen zu erziehen und ihm Orientierung in der Welt zu vermitteln, nicht halten kann, verlässt er den Königshof:

<i>Dar nach jn einer wochen</i>	‚Eine Woche darauf
<i>Nam der meynster zü hant</i>	nahm der Meister sogleich
<i>Sein pücher vnd sein gewant</i>	seine Bücher und seine Kleidung
<i>Vnd alle sein habe</i>	und seine ganze Habe
<i>Vnd schickt ez bey nacht hyn abe</i>	und sandte alles in der Nacht hinab
<i>Heymlich jn eynem schifflein.</i>	heimlich auf ein kleines Schiff.’
(V. 521–526)	

Anders als in anderen Überlieferungsträgern – wie etwa dem Straßburger Codex, in dem noch weiterer materieller Besitz des Philosophen mit *Sin golt, jin filber* [...] (S, V. 522)<sup>17</sup>

erwähnt wird – fokussiert der Karlsruher Codex vor allem auf dessen Bücher. Diese Fokussierung auf die Codices in K greift die eingangs am Erlernen des Alphabets präsente Kulturtechnik des Lesens wieder auf.

Aristoteles bricht also heimlich in der Nacht auf, verlässt mit einem Schiff den Ort und gelangt schließlich auf eine Insel. Dort lässt er sich nieder, widmet sich wieder der *scientia* und schreibt ein Buch über die Listen der Frauen und wie sie so manchen Mann beschädigten.

<i>Er kwam gevaren jn eyn stat,</i>	‚Er gelangte an einen Ort,
<i>Jn ein jnsel hieß Galicia.</i>	auf einer Insel, namens Galicia.
<i>‹Da› bleip er vnd machet da</i>	Dort blieb er und verfertigte
<i>Eyn michel püch vnd schreip daran,</i>	ein großes Buch und schrieb auf,
<i>Waz wunderliches kan</i>	zu welchen außerordentlichen Dingen
<i>Daz schön vn getrew weip</i>	die schöne, treulose Frau fähig ist;
<i>Vnd wie ir leben vnd ir leip</i>	und wie ihr Lebenswandel und ihr Körper
<i>Mangen hat verseret.</i>	vielen geschadet hat.
<i>Der sich an sie keret,</i>	Wer sich ihnen zuwendet,
<i>Der wirt von jn gevangen</i>	der wird von ihnen gefangen,
<i>Alz der fysch an dem angel,</i>	wie der Fisch an der Angel,
<i>Alz der vögel an dem strick.</i>	wie der Vogel im Netz.
<i>Jr lage, ir aügen plicke</i>	Ihr lauernder Hinterhalt, der Blick ihrer Augen,
<i>Vahen alz der augsteyn.</i>	ergreifen wie ein Magnet.
<i>Ich bin dez kümmen über eyn,</i>	Ich bin zur Einsicht gelangt,
<i>Daz da für nicht helffen kan,</i>	dass dagegen nichts zu helfen vermag,
<i>Wan daz iegklich weiß man,</i>	außer, dass jeder kluge Mann,
<i>Der gern an freyse sey,</i>	der gern ohne Schrecken leben möchte,
<i>Der sey ir geselleschafft frey</i>	ihre Gesellschaft meiden
<i>Vnd fliehe ferre von jn hin dann,</i>	und weit von ihnen fliehen solle.
<i>Anders nicht gehelffen kan.</i>	Anderes vermag nicht zu helfen.’
(V. 535–555)	

Abschließend setzt der Text den schreibenden Gelehrten ins Bild, in einer Art und Weise, in der – darauf hatte Burghart Wachinger bereits hingewiesen – „die Inhaltsangabe des Buchs, das Aristoteles schreibt, [...] nahtlos ins Epimythion gleitet“ (Wachinger 1975, S. 77): Ein nicht näher bestimmtes Ich erklärt hierin, dass ein Mann sich vor den Listen der Frau nur schützen kann, wenn er sich von ihrer Gesellschaft fernhält. Letztlich erwächst daraus sogar die Möglichkeit, dass es sich um eine *mise en abyme* handelt: Dass also das Epimythion selbst aus dem Buch des Philosophen stammen könnte.<sup>18</sup> Dasjenige, das sich im vermeintlichen Buch des Aristoteles findet, ist aus seiner Position sicherlich verständlich – aber es widerspricht doch eklatant dem, was im Text erzählt wird. Die Formulierung am Ende fügt sich damit nicht zum vorherigen Text. Die Folgerung im Epimythion, dass

man(n) sich nur schützen kann, indem man den Frauen flieht, macht im heteronormativen Verständnis mittelalterlicher Erzählliteratur keinen Sinn (vgl. Rasmussen 2015, S. 207f.). Mit diesen offensichtlichen und gezielt im Text eingesetzten Diskrepanzen am Schluss (unlogisches Epimythion und Konflikt zwischen den *ungetriuwen wiben* und Phyllis) öffnet sich das explorative Potential der Versnovelle.

### Exploration

Betrachtet man ausschließlich die Handlungslogik von ‚Aristoteles und Phyllis‘, so könnte man das zentrale Thema leicht mit *amor vincit omnia* benennen.<sup>19</sup> Der Text selbst, die Interaktion der unterschiedlichen Dimensionen des Sehens und auch die sprachliche Realisierung machen es allerdings keineswegs so einfach. Vielmehr markieren die Diskrepanzen zwischen dem Epimythion und der Geschichte ein exploratives Potential des Textes.

Ich komme hierfür zunächst nochmals auf den Schluss der Erzählung zurück. Dieses Ende ist in der Forschung ganz unterschiedlich interpretiert worden. Ich gebe nur zwei (hier stark verkürzte und dadurch) kontrastive Beispiele. Klaus Grubmüller konstatierte etwa:

Aristoteles [...] verläßt den Hof mit all seiner Habe und zieht sich auf eine Insel zurück, in ein Leben als Gelehrter, wie es ihm nach dem Versagen als öffentliche Person wohl ansteht. Dort bewältigt er die traumatische Erfahrung als Schriftsteller: Er schreibt ein Buch über die Gefährlichkeit der Frauen. Auch dieser Rückzug in eine angemessene Existenz macht die Würde der deutschen Fassung aus. (Grubmüller 2006, S.168)

Diese Lektüre ist durchaus denkbar – insbesondere wenn man etwa diese Fassung mit der Benediktbeurer Fassung oder aber mit dem ‚Lai d’Aristote‘ vergleicht. Ann Marie Rasmussen hat hingegen die Komik des Erzählausgangs betont:

Aristotle sitting alone and far from court on an island, angrily denouncing women for his own failings: surely this is intended not as tragedy but as comedy. (Rasmussen 2015, S. 208)

Beide Forschungspositionen zeigen denkbare und jeweils auch berechnete Lesarten des Textendes an. Dass sie trotz ihrer Kontrastivität je berechnete sind, ergibt sich über das explorative Potential von ‚Aristoteles und Phyllis‘, das dieser Text mit einer Reihe von Versnovellen teilt. So können durchaus gegensätzliche Lesarten des Textes entstehen: je nachdem, wessen Position man einnimmt und, ob man den Fokus für die eigene Interpretation auf Aristoteles oder aber auf Phyllis ausrichtet.<sup>20</sup>

Das explorative Potential entfaltet sich auf diese Weise über das Textende, denn der Inhalt von Aristoteles’ Buch handelt von der Schlechtigkeit der Frauen: *Waz wunderliches*

*kan / Daz schön vn getrew weip* (V. 539f.) und davon, wie sie die Männer beschädigen. Damit aktualisiert der Text am Ende einen Topos (*daz übele wip*). Irritierend bleibt jedoch, dass der Text mit Phyllis gerade nicht von einer schönen und hinterlistigen Frau erzählt (vgl. Schallenberg 2012, S.91–96). Im Text ist sie zwar diejenige, die Rache an Aristoteles übt, sie bleibt in den Zuschreibungen des Erzählers jedoch immer eine schöne und tugendhafte Frau: Er nennt sie *die reyn, die güt* (V. 119) oder *die süße reyne / Gar alles wandels eyne* (V. 356f.) und *die süße, die reyne* (V. 376f.). Der Text fordert dadurch seine wiederholte Lektüre geradezu ein.

Darüber hinaus aktualisiert das Textende nochmals den Aspekt des Sehens. Im Buch des Aristoteles finden explizit die schönen und gefährlichen Frauenaugen Erwähnung. Jene waren es, die in Aristoteles mit der ersten Liebesstufe (*visus*) die Liebe entzündeten. Nun wird diese erste Liebesstufe jedoch in Textualität überführt. Damit endet die Versnovelle mit dem Thema der *scientia*, das am Beginn mit dem königlichen Auftrag an den Philosophen stand. Das Erlernen der Kulturtechnik des Lesens wurde eingangs mit dem Erlernen des Alphabets durch Alexander explizit erwähnt.

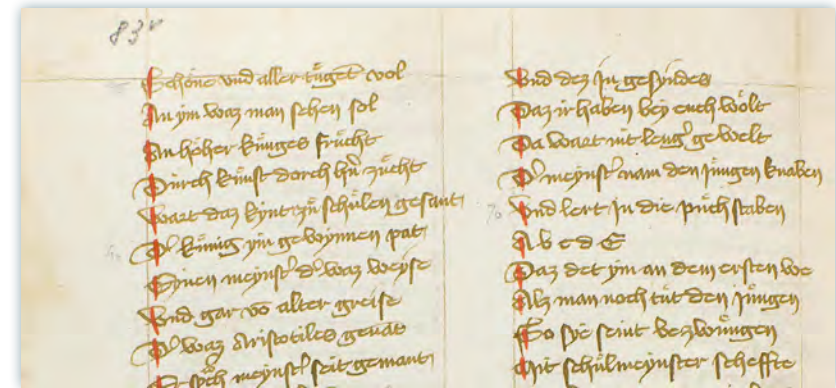


Abbildung 2: BLB Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, *Deutsche poetische Erzählungen - Cod. Karlsruhe 408, fol. 83v* (Ausschnitt). In der rechten Spalte (fol. 83vb) ist der Beginn des Alphabets gut erkennbar. (<https://digital.blb-karlsruhe.de/urn/urn:nbn:de:bsz:31-1298>)

Am Ende rückt dann das Schreiben ins Zentrum, das mit Aristoteles auf der Insel inszeniert wird. Bezogen auf die intradiegetische Niederschrift des Aristoteles artikuliert sich in diesem Ende nochmals abschließend der Konflikt von *amor* und *scientia*, der dem Text nicht nur eingeschrieben ist, sondern der ihn geradezu ausmacht.

Die Kulturtechnik des Lesens ist aber nicht nur innerhalb der Geschichte zentral, sondern sie ist auch für die Faktur des Textes selbst offensichtlich, der merkbar *textura*, Gewebe ist. Die jüngere Fassung von ‚Aristoteles und Phyllis‘ zeichnet sich insbesondere



durch die Inkorporation von vier Versatzstücken aus Gottfrieds von Straßburg ‚Tristan‘ aus und durch zahlreiche Anklänge an die literarische Sprache Konrads von Würzburg (vgl. bereits Josephson 1934, S. 51–61). Zudem verwendet sie mit dem erzähltechnischen Mittel des Exkurses gleich mehrfach Elemente genuin schriftliterarischen Erzählens: Einer von ihnen (V. 301–333) arbeitet mit den sogenannten ‚Tristan‘-Zitaten des Textes und enthält das Leimruten-Gleichnis. Ein späterer Exkurs widmet sich dann abermals den Frauenlisten. Er wurde vom Verfasser der Versnovelle selbständig gestaltet – und zeigt damit den komplexen und zugleich produktiven Umgang mit intertextuellen Referenzen in ‚Aristoteles und Phyllis‘ an.

Es offenbart sich so ein komplexes, Ebenen überspringendes Erzählen, in dem unterschiedliche Aspekte der mit dem Buch verbundenen Kulturtechnik präsent sind: der Lernprozess des Lesens (am Beispiel von Alexander), das Schreiben (im Bild des schreibenden Aristoteles), das Einfügen von intertextuellen Referenzen in den Text und das schriftliterarische Mittel der Exkurse. Zugleich wird das Lesen der Versnovelle, in welcher der Konflikt von *amor* und *scientia* zentral ist, reflektiert: Denn mittelalterliches Lesen ist ein Bildungsprivileg, das unmittelbar an *scientia* gebunden ist – und in ‚Aristoteles und Phyllis‘ an ein exploratives, lustvolles Erzählen über die Dynamiken des Begehrens und der Literatur gekoppelt wird.

<sup>1</sup> Der Beitrag ist eine geringfügig überarbeitete und um ausgewählte Literaturnachweise ergänzte Fassung meiner am 13.01.2022 im Rahmen der Germanistischen Institutspartnerschaft ‚Textdynamiken‘ (Universität Krakau / Universität Leipzig) gehaltenen Vorlesung.

<sup>2</sup> Abbildungen der Fragmente sind über die Bayerische Staatsbibliothek zugänglich: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/details/bsb00125597> (letzter Zugriff: 15.10.2022).

<sup>3</sup> Vgl. Klein 2000, S. 186 (Nr. 6). Anders als die meisten Kleinepik-Sammelhandschriften muss die Benediktbeurer Handschrift jedoch ursprünglich eine dreispaltige gewesen sein. (vgl. Klein 2000).

<sup>4</sup> Zur Überlieferung Hartmanns im Kontext der erhaltenen Fassung vgl.: Hammer / Kössinger 2012.

<sup>5</sup> Zur Überlieferung und Datierung vgl. die Angaben im Handschriftencensus und die zu den jeweiligen Überlieferungsträgern genannte weiterführende Literatur: <https://handschriftencensus.de/werke/25> (letzter Zugriff: 15.10.2022).

<sup>6</sup> Vgl. hierzu etwa Lindberg 1976, S. 105: „The problem that dominates the optical parts of Albert’s opera is vision. This occupies some sixty pages of *De homine*, nineteen of *De anima*, thirty-two of *De sensu*, and nineteen of *De animalibus* (all in Borgnet’s edition).“

<sup>7</sup> Abbildung und Codex sind online verfügbar: <https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/MS-GG-00001-00001/988> (letzter Zugriff: 15.10.2022).

<sup>8</sup> Die Miniatur ist in den Text *Qualiter caput hominis situatur eingefügt*, der sich zu Beginn auf die 78. *quaestio* der *Summa Theologica* des Thomas von Aquin bezieht: *De ista materia tractat Thomas in prima parte summae quaestione 78 articulo quarto* [...]. Zitiert nach der Transkription durch Sudhoff 1913, S. 184.

<sup>9</sup> Text und Übersetzung zitiert nach: Willms 2004, S. 106f.

<sup>10</sup> Text und Übersetzung zitiert nach: Willms 2004, S. 117.

<sup>11</sup> Katharina Philipowski hat wahrscheinlich machen können, dass Thomasin direkt auf die Alchers von Clairvaux zugeschriebene Abhandlung ‚De spiritu et anima‘ (um 1170) aufbaute. Vgl. Philipowski 2013, S. 60–66.

<sup>12</sup> Lied XVII zitiert nach dem Erstdruck von 1597: *The first booke of songes or ayres of fowre partes with tableture for the lute: so made that all the partes together, or either of them seuerally may be song to the lute, orpherian or viol de gambo. Composed by Iohn Dowland lutenist and Batcheler of musicke in both the vniversities. Also an inuention by the sayd author for two to play vpon one lute, [London]: Printed by Peter Short, dwelling on Bredstreet hill at the sign of the Starre, 1597, o.S.*

<sup>13</sup> Text und Übersetzung zitiert nach: Knapp 2006, hier S. 18–21.

<sup>14</sup> Zum begehrenden Blick in höfischer Erzählliteratur vgl. auch: Egidi 2011. Egidi betont dabei insbesondere die Asymmetrie innerhalb der Subjekt-Objekt-Relation. Vgl. ebd., S. 128.

<sup>15</sup> Zum Begriff ‚Kulturtechnik‘ vgl. Bredekamp / Krämer 2003, hier S. 18f.

<sup>16</sup> ‚Aristoteles und Phyllis‘ zitiert nach: Schmid 1974, S. 348–362. Dabei gebe ich Schrägtrema als Trema, geschwänztes z als reguläres z wieder.

<sup>17</sup> Zitiert nach Sprague 2007.

<sup>18</sup> In K 408 folgen noch einige weitere Verse. Hierauf bin ich im Rahmen der Vorlesung, die einführenden Charakter besaß, nicht eingegangen.

<sup>19</sup> Vergil: Ekloge 10, 69 eigentlich: *omnia vincit amor*. Zitiert nach: Holzberg 2016, hier S. 10. Zur weiten Verbreitung vgl. etwa die Präsenz als Teil eines Gürtelendbeschlags (ca. 1325–1350), heute Dauerausstellung Alte Synagoge Erfurt: vgl. <https://thue.museum-digital.de/object/1544> (letzter Zugriff: 15.10.2022).

<sup>20</sup> Zum Text als „Vexierbild“ vgl. auch Cieslik 2006, S. 181.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

AKDOGAN, CEMIL: *Optics in Albert the Great's De Sensu et sensato: An Edition, English Translation, and Analysis*, University of Wisconsin-Madison 1978.

Andreas aulae regiae capellanus: *De amore libri tres. Andreas königlicher Hofkapellan: Drei Bücher von der Liebe*. Text nach der Ausgabe von E. Trojel. Übersetzt und mit Anmerkungen und einem Nachwort versehen von Fritz Peter Knapp, Berlin / New York 2006 (De Gruyter Texte).

*Codex Karlsruhe 408*. Bearbeitet von Ursula Schmid, München 1974 (Deutsche Sammelhandschriften des späten Mittelalters; Bibliotheca Germanica 16).

The first booke of songes or ayres of fowre partes with tableture for the lute: so made that all the partes together, or either of them seuerally may be song to the lute, orpherian or viol de gambo. Composed by Iohn Dowland lutenist and Batcheler of musicke in both the uniuersities. Also an inuention by the sayd author for two to playe vpon one lute, [London]: Printed by Peter Short, dwelling on Bredstreet hill at the sign of the Starre, 1597, o.S.

SPRAGUE, W. MAURICE: *The Lost Strasbourg St. John's Manuscript A 94* (Strassburger Johanniter-Handschrift A 94). Reconstruction and Historical Introduction, Göppingen 2007 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 742).

THOMASIN VON ZERKLAERE: *Der Welsche Gast*. Ausgewählt, eingeleitet, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Eva Willms. Berlin: de Gruyter, 2004 (De Gruyter Texte).

VERGIL: *Hirtengedichte*, Bucolica; Landwirtschaft, Georgica. Lateinisch-deutsch. Herausgegeben und übersetzt von Niklas Holzberg, Berlin / Boston 2016 (Sammlung Tusculum).

### Sekundärliteratur

BEIN, THOMAS: *Liebe und Erotik im Mittelalter*, Graz 2003.

BREDEKAMP, HORST UND KRÄMER, SYBILLE: *Kultur, Technik, Kulturtechnik: Wider die Diskursivierung der Kultur*, in: Dies. (Hgg.): Bild, Schrift, Zahl. München 2003, S. 11–22.

CIESLIK, KARIN: *Sinnkonstitution und Wissenstradierung im spätmittelalterlichen Märe: ‚Aristoteles und Phyllis‘*, in: Marci-Boehncke, Gudrun / Riecke, Jörg (Hgg.): Von Mythen und Mären. Mittelalterliche Kulturgeschichte im Spiegel einer Wissenschaftler-Biographie (FS Otfried Ehrismann), Hildesheim 2006, S. 173–189.

EGIDI, MARGRETH: *Blick und Objekt. Die Inszenierung des Blicks im höfischen Roman*, in: Bauschke, Ricarda u.a. (Hgg.): Sehen und Sichtbarkeit in der Literatur des deutschen Mittelalters. XXI. Anglo-German Colloquium London 2009, Berlin 2011, S. 115–128.

CRAEMER-RUEGENBERG, INGRID: *Albertus Magnus*. Völlig überarbeitete, aktualisierte und mit Anmerkungen versehene Neuauflage der Originalausgabe, hg. v. Henryk Anzulewicz, Leipzig 2005 (Dominikanische Quellen und Zeugnisse 7).

GRUBMÜLLER, KLAUS: *Die Ordnung, der Witz und das Chaos. Eine Geschichte der europäischen Novellistik im Mittelalter: Fabliau – Märe – Novelle*, Tübingen 2006.

*Novellistik des Mittelalters. Märendichtung*, hg., übersetzt und kommentiert von Klaus Grubmüller, Berlin 2011 (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 47) [= *Novellistik des Mittelalters. Märendichtung*. Hg., übersetzt und kommentiert von Klaus Grubmüller, Frankfurt / M. 1996 (Bibliothek des Mittelalters 23; Bibliothek deutscher Klassiker 138)].

HAMMER, ANDREAS UND KÖSSINGER, NORBERT: *Die drei Erzählschlüsse des ‚Armen Heinrich‘ Hartmanns von Aue*, in: ZfdA 141, 2012, S. 141–163.

HERRMANN, CORNELIA: *Der „Gerittene Aristoteles“. Das Bildmotiv des „Gerittenen Aristoteles“ und seine Bedeutung für die Aufrechterhaltung der gesellschaftlichen Ordnung vom Beginn des 13. Jhs. bis um 1500*, Pfaffenweiler 1991 (Kunstgeschichte 2).

JOSEPHSON, GISELA: *Die mittelhochdeutsche Versnovelle von Aristoteles und Phyllis*, Heidelberg 1934.

KELLNER, BEATE: *Gewalt und Minne. Zu Wahrnehmung, Körperkonzept und Ich-Rolle im Liedercorpus Heinrichs von Morungen*, in: PBB 119, 1997, S. 33–66.

KLEIN, KLAUS: *Französische Mode? Dreispaltige Handschriften des deutschen Mittelalters*, in: Becker, Peter Jörg u.a. (Hgg.): *Scrinium Berolinense. Tilo Brandis zum 65. Geburtstag*, Berlin 2000 (Beiträge aus der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz 10), Bd. I, S. 180–201.

KRAUSE, MILLER: *The Quinque Lineae Amoris*, in: *Classica et Mediaevalia* 65, 2014, S. 55–85.

KRÄMER, SYBILLE UND TOTZKE, RAINER: *Was bedeutet ‚Schriftbildlichkeit‘?*, in: Krämer, Sybille u.a. (Hgg.): *Schriftbildlichkeit. Über Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*, Berlin 2012, S. 13–38.

LINDBERG, DAVID C.: *Theories of vision from al-Kindi to Kepler*, Chicago 1976.

OTT, NORBERT H.: *Minne oder amor carnalis? Zur Funktion der Minnesklavendarstellungen in mittelalterlicher Kunst*, in: Ashcroft, Jeffrey u.a. (Hgg.): *Liebe in der deutschen Literatur des Mittelalters*. St. Andrews-Colloquium 1985, Tübingen 1987, S. 107–125.

PHILIPOWSKI, KATHARINA: *Die Gestalt des Unsichtbaren. Narrative Konzeptionen des Inneren in der höfischen Literatur*, Berlin 2013 (Hermaea 131).

RAGOTZKY, HEDDA: *Der weise Aristoteles als Opfer weiblicher Verführungskunst. Zur literarischen Rezeption eines verbreiteten Exempels ‚verkehrter Welt‘*, in: Bachorski, Hans-Jürgen / Scieur, Helga (Hgg.): *Eros – Macht – Askese. Geschlechterspannungen als Dialogstruktur in Kunst und Literatur*, Trier 1996 (*Literatur, Imagination, Realität* 14), S. 279–301.

RASMUSSEN, ANN MARIE: *Problematising Medieval Misogyny: Aristotle and Phyllis in the German Tradition*, in: Meyer, Matthias / Sager, Alexander (Hgg.): *Verstellung und Betrug im Mittelalter und in der mittelalterlichen Literatur*, Göttingen 2015 (*Aventiuren* 7), S. 195–220.

ROSENFELD, HELLMUT: *Aristoteles und Phillis. Eine neu aufgedeckte Benediktbeurer Fassung um 1200*, in: ZfdPh 89, 1970, S. 321–337.

ROSENFELD, HELLMUT: Art. ‚Aristoteles und Phyllis‘, in: VL 1 (1978), Sp. 434–436.

SCHALLENBERG, ANDREA: *Spiel mit Grenzen. Zur Geschlechterdifferenz in mittelhochdeutschen Verserzählungen*, Berlin 2012 (*Deutsche Literatur – Studien und Quellen* 7).

SCHNEIDER, KARIN: *Die deutschen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München. Die mittelalterlichen Fragmente Cgm 5249–5250*, Wiesbaden 2005 (Catalogus codicum manu scriptorum Bibliothecae Monacensis V,8).

SCHNELL, RÜDIGER: *Causa amoris. Liebeskonzeption und Liebesdarstellung in der mittelalterlichen Literatur*, Bern / München 1985 (Bibliotheca Germanica 27).

SUDHOFF, WALTHER: *Die Lehre von den Hirnventrikeln in textlicher und graphischer Tradition des Altertums und Mittelalters*, in: Archiv für Geschichte der Medizin 7, 1913, S. 149–205.

WACHINGER, BURGHART: *Zur Rezeption Gottfrieds von Straßburg im 13. Jahrhundert*, in: Harms, Wolfgang / Johnson, L. Peter (Hgg.): *Deutsche Literatur des späten Mittelalters*. Hamburger Colloquium 1973, Berlin 1975, S. 56–82.

WENZEL, HORST: *Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München 1995.

#### Online-Quellen

<https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/MS-GG-00001-00001/988> (letzter Zugriff: 15.10.2022).

<https://www.digitale-sammlungen.de/de/details/bsb00125597> (letzter Zugriff: 15.10.2022).

<https://handschriftencensus.de/werke/25> (letzter Zugriff: 15.10.2022).

<https://thue.museum-digital.de/object/1544> (letzter Zugriff: 15.10.2022).

*die frau der höne-  
rei do lachet / das  
ers so hübschlich  
hett gemacht.  
Zu den Fassungen  
von Hans Rosenplüts  
Märe ‚Der fahrende  
Schüler‘*

Frank Buschmann

Deutschsprachige Dichtungen des Mittelalters sind oft in mehreren Fassungen erhalten (vgl. z. B. Henkel 1993, S. 40–42). Dabei hat sich im Rahmen von Arbeiten zu Überlieferungs- und Textgeschichten gezeigt, dass bei einzelnen Werken früh Parallelfassungen existierten, welche nicht auf eine sekundäre Bearbeitung hindeuten, sondern gleichberechtigt nebeneinanderstehen (vgl. Henkel 1993, S. 41f.; vgl. Bumke 1996). Ein solcher Fall liegt auch bei Hans Rosenplüts ‚Fahrendem Schüler‘ vor. Rosenplüt lebte im 15. Jahrhundert in Nürnberg; er war ein Handwerksmeister, der neben seinem eigentlichen Beruf eine weitere Berufung fand, nämlich die Dichtung.<sup>1</sup>

Im Hinblick auf das Stichwort der ‚Textdynamiken‘ wird es in diesem Beitrag darum gehen, welche Bedeutung Abweichungen verschiedener Fassungen haben, weshalb also die Überlieferungs- und Textgeschichte auch bei einer Interpretation zu prüfen ist. Dazu werden detaillierte Hinweise präsentiert, die einzelne Fassungen oder Unterschiede zwischen den Fassungen und den jeweiligen Textzeugen betreffen. Dies dient dazu, Zugriffe und Möglichkeiten einer Lektüre zu verdeutlichen; die Beispiele reichen von der Ersetzung einzelner Wörter bis hin zur Umarbeitung größerer Passagen.

Begonnen wird mit einigen Daten zu Autor und Werk, an die ein Überblick zur Überlieferung beider Fassungen des ‚Fahrenden Schülers‘ anschließt. Breiten Raum nimmt sodann ein intensiver Durchgang durch Fassung II ein, der verschiedene interpretatorische Details umfasst und Forschungsbeiträge integriert. Danach werden verschiedene Abweichungen der I. Fassung aufgezeigt, um deren Charakteristika zu beschreiben und – sofern dies im Einzelnen möglich ist – zu bewerten. Abschließend erfolgt eine kurze Rückkopplung an die Überlieferung. Es wird sich zeigen, dass beide Fassungen Details unterschiedlich akzentuieren, am Ende aber annähernd gleichberechtigte Versionen des ‚Fahrenden Schülers‘ darstellen, da sich nur ein einziger Hinweis zu einer möglichen Abhängigkeit der I. von der II. Fassung identifizieren lässt.

### Ein Überblick zu Hans Rosenplüt

Zu Rosenplüts Biographie hat nach einem lange eher spekulativen Zustand in der jüngeren Forschung erstmals aufgrund archivalischer Quellen Hanns Fischer Neues beigetragen (vgl. Fischer <sup>2</sup>1983, S. 157). Verdienstvoll sind daran anknüpfende Monographien zu Rosenplüts Leben und Werk, die 1984 von Hansjürgen Kiepe und 1985 von Jörn Reichel vorgelegt wurden (vgl. Kiepe 1984; vgl. Reichel 1985). Beide brachten eine Vielzahl archivalischer Zeugnisse ans Licht; die bei beiden z. T. etwas verstreuten Angaben fasst in einem 2019 veröffentlichten Aufsatz zu Rosenplüt Sabine Griese konzise zusammen (vgl. Griese 2019). Dort kann man neben den einschlägigen Artikeln von Ingeborg Glier (vgl. Glier 1992a; vgl. Glier 1992b; vgl. Glier 2004) nun für weitere Studien ansetzen.

Rosenplüts Herkunft ist ungewiss, er zog von außerhalb nach Nürnberg.<sup>2</sup> Im papiernen Neubürgerverzeichnis der Stadt wird Rosenplüt 1426 als Neubürger verzeichnet. Notiert wurde dort: „*Hans Rosenplüt, t[agewerker beim Handwerk der] sarwürht*“ (zit. nach Reichel

1985, S. 262) – Rosenplüt kam also als Kettenhemd- bzw. Harnischmacher<sup>3</sup> in die Reichsstadt. Bereits 1427 erhielt er in diesem Berufszweig das Meisterrecht in Nürnberg, zu diesem Zeitpunkt muss er seine Lehr- und Gesellenzeit daher bereits absolviert haben. Anhand gängiger Zeiträume der Lehr-, Gesellen- und Wanderjahre macht Reichel plausibel, dass Rosenplüt zwischen 1396 und 1404 geboren worden sein dürfte (vgl. Reichel 1985, S. 127f.).

Ab dem Jahr 1429 gibt es eine entscheidende Neuerung in den Archivalien: Der Name ‚Rosenplüt‘ verschwindet, stattdessen wird er nun konsequent *Hans Schnepper* oder *Schnepperer* genannt (vgl. Kiepe 1984, S. 279–292<sup>4</sup>; vgl. Reichel 1985, S. 63–65). Dieser Zweitname findet sich u. a. im Kontext verschiedener Texte Rosenplüts als abschließende Autornennung, beispielsweise in Formulierung wie *Hanns Rosenplüt der schnepperer* (Reichel 1985, S. 93) oder auch *Snepperer Hans Rosenplüt* (Reichel 1985, S. 87). Der Namenswechsel wurde damit in Verbindung gebracht, dass Rosenplüt vermutlich ab 1427 dichterisch aktiv wurde (vgl. Griese 2019, S. 66; vgl. Reichel 1985, S. 70f.), Werner Williams-Krapp spricht in diesem Zusammenhang von „gehobene[r] Freizeitbeschäftigung“ (Williams-Krapp 2015, S. 17).

Der Name *Schnepperer*, kann im Sinne einer – für einen angehenden Literaten durchaus positiven – Geschwätzigkeit verstanden werden. Auf eine zweite denkbare Deutung weist Griese hin: ‚Schnepper‘ kann im Bairischen auch eine kleine Armbrust oder ein Aderlassinstrument bezeichnen (vgl. Griese 2019, S. 72, Anm. 61).

Kettenhemden wurden mit zunehmendem Gebrauch von Schusswaffen im 15. Jahrhundert immer weniger benötigt (vgl. Reichel 1985, S. 130f.); wohl aus diesem Grund wechselte Rosenplüt später seinen Beruf und wurde Rotschmied, also Messinggießer (vgl. Reichel 1985, S. 139–143). Ab 1444 ist er als einer von vielen Büchsenmeistern im Dienst der Stadt bezeugt, er kümmerte sich also um die Herstellung und Bedienung von (schwerer) Artillerie (vgl. Reichel 1985, S. 142f.). Dieses Amt bekleidete er bis 1460, da in diesem Jahr die letzte Soldauszahlung stattfand (vgl. Kiepe 1984, S. 290–292; vgl. Reichel 1985, S. 65), danach fehlen weitere Spuren des Handwerkerdichters.

Rosenplüts Werk lässt sich grob in drei literarische Bereiche untergliedern: Er dichtete Fastnachtspiele, Reimpaarsprüche und Lieder sowie Priamel (vgl. Glier 1992a, Sp. 197–210; vgl. Glier 1992b; vgl. Griese 2019, S. 66).

In der Neuedition der vorreformatorischen Fastnachtspiele Nürnbergs werden 80 Spiele Hans Rosenplüt bzw. seinem Umfeld zugewiesen (vgl. Ridder u. a. 2022), die tatsächliche Autorschaft ist aber in Ermangelung signierter Fastnachtspiele<sup>5</sup> nicht zweifelsfrei zu bestimmen, sondern v. a. aufgrund der Überlieferungskontexte zu vermuten (vgl. Ridder u. a. 2022, S. 10f.).

Die zweite Gruppe bilden die Priamel. Priamel sind kurze, üblicherweise 8 bis 14 Verse umfassende Sprüche, in denen meist Handlungen oder Begriffe nacheinander aufgezählt werden, die oberflächlich nichts miteinander zu tun haben; am Ende folgt dann eine pointierte Zuspitzung, die die Gemeinsamkeit des Vorangehenden benennt (vgl. Kiepe 1984, S. 32–44). Die Frage nach der Autorschaft ist hier ähnlich problematisch wie bei den Fastnachtspielen, da es keine signierten Priamel gibt (vgl. Kiepe 1984, S. 45f.). Rosenplüt

gilt aber mit einigem Recht als derjenige, der die Gattung im Hinblick auf ihre Literarisierung maßgeblich vorangetrieben hat (vgl. Glier 1988, S. 140). Priamel liegen vielfach in Sammlungen vor, auch hier bieten u. a. die Kontexte Hinweise auf die Autorschaft Rosenplüts (vgl. Kiepe 1984, S. 45).

Insgesamt eindeutiger ist die Lage bei den Reimpaarsprüchen und Liedern. Ingeborg Glier nennt für diesen Teil des Œuvres insgesamt 31 Dichtungen, für die die Autorschaft Rosenplüts gesichert oder wahrscheinlich ist (vgl. Glier 1992a, Sp. 198; vgl. Griese 2019, S. 67), da regelmäßig am Textende Verfassersignaturen auftreten (vgl. Reichel 1985, S. 79–99). Eine Untergruppe der Reimpaarsprüche und Lieder sind die Mären<sup>6</sup>, zu denen auch Rosenplüts ‚Fahrender Schüler‘ gehört. Hier findet sich am Schluss bei neun der elf Rosenplüt zugewiesenen Mären eine Autorsignatur (vgl. Reichel 1985, S. 93–97; vgl. Glier 1992a, Sp. 203f.; vgl. Griese 2019, S. 69): *so hat geticht Hanns Rosenplüt* (Fassung II, V. 187)<sup>7</sup> liest man dort.

### Zur Überlieferung und den Fassungen des ‚Fahrenden Schülers‘

Rosenplüts Märe ist in acht Textzeugen erhalten, es handelt sich um sechs Handschriften und zwei Drucke.<sup>8</sup> Zwei Fassungen des Textes setzt Fischer in seiner Ausgabe der Märendichtung an und ediert beide (Fischer 1966, S. 188–201), Klaus Grubmüller gab Fassung II mit einer Übersetzung heraus (Grubmüller 2011, S. 916–927). Die chronologische Einordnung der einzelnen Textzeugen zeigt das folgende Bild (s. Abb. 1)<sup>9</sup>, an das knappe Beschreibungen zu den einzelnen Handschriften und Drucken anschließen.

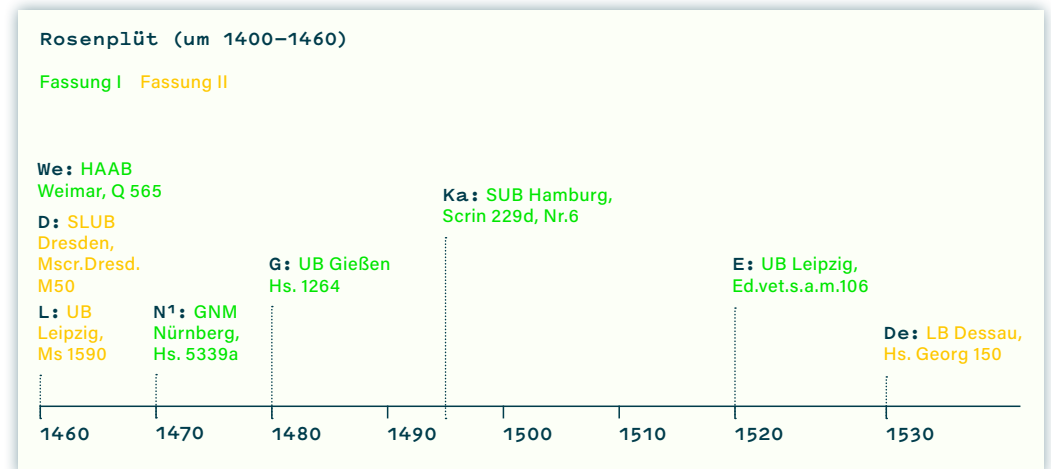


Abbildung 1: Zeitliche Verteilung der Fassungen und Textzeugen

### Fassung I

We [Hs.]: Weimar, Herzogin-Anna-Amalia-Bibliothek, Cod. Q 565 – Nürnberg(?), um 1460<sup>10</sup> – Anm.: Fragment, enthält nur V. 171–182 der I. Fassung

N<sup>1</sup> [Hs.]: Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Cod. 5339a – Nürnberg, 1471/73<sup>11</sup>

G [Hs.]: Gießen, Universitätsbibliothek, Hs. 1264 – Nürnberg(?), um 1480(?)<sup>12</sup>

Ka [Druck]: Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, Scrin. 229d, Nr. 6 – [Leipzig: Konrad Kachelofen, um 1495]<sup>13</sup>

E [Druck]: Leipzig, Universitätsbibliothek, Ed.vet.s.a.m.106 – [Augsburg: Matthäus Elchinger, nach 1520]<sup>14</sup> – Anm.: Blatt- und Textverlust im Mittelteil (vgl. Griese 2019, S. 87, Anm. 102).

### Fassung II

D [Hs.]: Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Mscr.Dresd.M.50 – Nürnberg, um 1460/62<sup>15</sup>

L [Hs.]: Leipzig, Universitätsbibliothek, Ms 1590 – Nürnberg, 1460/65<sup>16</sup>

De [Hs.]: Dessau, Stadtarchiv, Hs. Georg 150 – ostmitteldeutsch, um 1530<sup>17</sup>

Die heute bekannte Überlieferung setzt um den Tod des Autors mit den beiden Sammelhandschriften aus Dresden und Leipzig (Fassung II) und dem Fragment der I. Fassung in der Weimarer Handschrift ein. Bis auf die Ausnahme am Ende der Überlieferung (s.u.) sind die anschließenden Textzeugen der I. Fassung zuzurechnen. Es folgen zwischen 1471 und 1473 der Nürnberger Cod. 5339a und um 1480 die Gießener Handschrift, beide sind Fassung I zuzuschlagen. Ca. 1495 druckt vermutlich Konrad Kachelofen den ‚Fahrenden Schüler‘ in Leipzig, bevor eine größere Lücke in der Überlieferung vorliegt. Erst nach 1520 gibt es weitere Zeugnisse, nämlich den wahrscheinlich von Matthäus Elchinger in Augsburg hergestellten Druck mit der I. und die Dessauer Handschrift mit der II. Fassung.

Räumlich konzentriert sich die handschriftliche Überlieferung auf Nürnberg. An den Druck aus Leipzig gegen Ende des 15. Jahrhunderts schließt derjenige von um 1520 aus Augsburg an, den Schlusspunkt bildet die heute in Dessau verwahrte ostmitteldeutsche Handschrift, die einige Jahre nach dem letzten bekannten Druck entstand.

### ‚Der fahrende Schüler‘ (Fassung II): Lektüre und Deutungsaspekte

Es geht nun zuerst um diejenige Fassung, die der Ausgabe von Grubmüller zugrunde liegt; in Fischers Edition handelt es sich um Fassung II. Es werden im Rahmen einer textnahen Lektüre einerseits an verschiedenen Stellen von der Forschung vorgelegte Deutungen und Hinweise diskutiert, andererseits aber auch Abweichungen einzelner Textzeugen der Fassung.

*Nu horet einen klugen list,  
wie einest einem widerfahren ist.  
ein varender schüler ist er genant.  
hübscheit ist mir von ihm bekant. (V. 1–4)<sup>18</sup>*

Der Text beginnt mit einer knappen Bitte um Aufmerksamkeit: *Nu horet einen klugen list* (V. 1). Diese Form des Auftaktes fasst Fischer unter dem Begriff der ‚Audite-Eröffnung‘; es handle sich dabei um eine typische Form der Eröffnung eines Märenvortrages, die bereits im 13. Jahrhundert begegnet (vgl. Fischer <sup>2</sup>1983, S. 262f.). Der Rahmen ist also eine Vortragssituation, die in den schriftlichen Zeugnissen zwar fingiert ist, deswegen als denkbarer Rezeptionsszusammenhang aber nicht ausgeschlossen werden muss.

Dasjenige, was man zu hören bekomme, ist *ein[ ] kluge[r] list* (V. 1). Mittelhochdeutsch *list* bezeichnet allgemein etwa ‚Klugheit‘ oder ‚Weisheit‘ und ist selten negativ konnotiert.<sup>19</sup> Diese Bedeutung greift hier allerdings nicht, da auf etwas referiert wird, das man hört; es ist also eine Sache besonderer Qualität gemeint und nicht die Fähigkeit zu durchdachtem Handeln. In Anlehnung an das Lemma zu ‚list‘ im Deutschen Wörterbuch kann man den *klugen list* daher als ‚geschickten Kunstgriff‘ übersetzen.<sup>20</sup> Da dieser dem *schüler* (V. 2), der durch *einem* (V. 2) im Dativ referenziert wird, *widerfahren ist* (V. 3), ist der erste Vers derart zu verstehen, dass der kluge Kniff der Figur des *schüler[s]* (V. 2) geschah. Folgt man dieser Lesart, so wäre der Auftakt als selbstbewusste Anspielung auf die besondere Qualität der Erzählung, die nun folgen wird, zu deuten.

Erzählt wird sodann von einem Reisenden, einem *varende[n] schüler* (V. 2). Als *schüler* werden im 15. Jahrhundert sowohl Lernende an Pfarr- oder Stadtschulen als auch an Universitäten bezeichnet (vgl. Grubmüller 2011, S. 1316 zu V. 3). Auf die heutige Zeit übertragen könnte man aufgrund von *varender* an jemanden im Erasmus-Aufenthalt denken, da das Verb *varn* im Mittelhochdeutschen allgemein die Fortbewegung von einem Ort zu einem anderen meint.<sup>21</sup>

Die Figur des Studenten ist eine der herausragenden innerhalb des in den Mären auftretenden Personals:

In der Nähe des Pfaffen steht als der angehende Kleriker, den wir in ihm oft (aber nicht immer) sehen müssen, der Student [...]. Der *schuolære* – wegen seiner diesbezüglichen Fertigkeit auch gerne als *schrībære* bezeichnet – ist entschieden eine Lieblingsgestalt des Märes; auf keine andere werden mit gleicher Ausschließlichkeit positive Züge gehäuft. Zweimal begegnet er als Liebhaber im höfischen Märe, seine eigentliche literarische Heimat jedoch ist der Schwank, dessen Intellektualismus keine bessere Verkörperung als den ebenso witzigen wie lebensklugen Scholaren finden konnte. Dort besetzt er in typischer Weise Ehebrecher- und Verführerrollen [...], aus denen er im Falle des ‚Sperbers‘ einmal sogar den Ritter zu verdrängen vermag; ebenso wie jener wird er bei seinem Tun nur selten ertappt, niemals öffentlich bloßgestellt oder bestraft. Daneben

finden wir ihn vereinzelt noch in den Rollen des schalkhaften Überlisters [...] oder Überlistungshelfers [...], für die er auf Grund seiner geistigen Gaben ebenfalls in besonderem Maße geeignet erscheinen mußte. (Fischer 1983, S. 121f.)

Die von Fischer herausgestrichene Klugheit findet sich auch in Rosenplüts ‚Fahrendem Schüler‘: Der Erzähler erwähnt unmittelbar am Textbeginn, ihm sei *hübscheit* (V. 4) vom *schüler* (V. 3) bekannt. Der Begriff hängt mit mittelhochdeutsch *hövescheit* zusammen, also ursprünglich der richtigen Art und Weise, sich am Hof zu verhalten, dient später jedoch auch als Bezeichnung für ‚Klugheit‘, wie es hier der Fall ist (vgl. Grubmüller 2011, S. 1316 zu V. 4). In dieser Bedeutung könnte der Begriff im 16. Jahrhundert nicht mehr ge­läufig gewesen sein, wie sich bei Handschrift De zeigt:

*Nu°n horet eynen klu°gen list  
Wie es diesem widerfharen ist  
Ein farender Schülere ist ers[!] gnanth  
Behentheyt ist mir von ym bekanth* (De, fol. 161r = V. 1–4)

In der um 1530 entstandenen ostmitteldeutschen Handschrift liest man anstelle von *hübscheit* im 4. Vers von *Behentheyt*. *Behentheyt* wird im Deutschen Wörterbuch mit der Bedeutung lateinisch *habilitas, agilitas, calliditas*<sup>22</sup> angesetzt, meint also so viel wie die Fähigkeit, sich rasch an andere Bedingungen anzupassen, und zwar sowohl körperlich als auch kognitiv<sup>23</sup> – für die folgende Erzählung eine durchaus treffende Änderung.

*Zu einem pauern er eintrat.  
die frauen er umb die herberg pat,  
das sie in ließ liegen auf einer pank.  
dorumb wolt er ir sagen großen dank.  
die frau ob irem tische saß.  
der pfaff im dorf mit ir aß.  
den hett sie heimlich zu ir geheißē,  
das er in irem vorst solt peißen.  
dorumb er mit ir aß und trank.  
der schüler hett ein bösen dank  
und gedacht, was wirtschafft das mocht sein.  
(V. 5–15)*

Jener reisende Student erreicht ein Bauernhaus, dessen Hausherr abwesend ist, und möchte dort um Beherbergung bitten (V. 5–7). Er trifft auf die Ehefrau des abwesenden Bauern, welche gerade mit dem örtlichen Pfarrer zu Tisch sitzt (V. 9f.). Die Umstände und das Ziel des Treffens werden unmittelbar im Text benannt: *den hett sie heimlich zu ihr geheißē, / das er in irem vorst solt peißen* (V. 11f.). Die Zusammenkunft geschieht also

im Verborgenen, und zwar, damit der Pfarrer ‚im Wald der Ehefrau jage‘. Diese Metapher zielt auf den Koitus und speist sich aus einem von Ralph Tanner als „Landschaftspflege-Motivik“ (Tanner 2005, S. 451) bezeichneten semantischen Wortfeld. Zugleich deutet sich im Begriff *vorst* (V. 12) eine Übertretung des Rechts an, da die historische Bedeutung im Kontrast zu derjenigen des von der Allgemeinheit nutzbaren Waldes steht.<sup>24</sup> Die Nutzung des Forstes hingegen unterliegt rechtlichen Bestimmungen und ist bestimmten Personen oder Institutionen vorbehalten,<sup>25</sup> was auf die Exklusivität der ehelichen Sexualität hinweist.

Das Wort *vorst* ist nicht über die gesamte Textgeschichte hinweg stabil. Erneut zeigt die jüngere ostmitteldeutsche Handschrift De eine Änderung, hier wurde notiert: *Das er yn irem hage solt peyssen* (De, fol. 161v = V. 12). Ein *hac* ist im Mittelhochdeutschen ein eingefriedeter Wald, Park oder auch allgemeiner ein (dichtes) Gebüsch,<sup>26</sup> in der Jägersprache zudem ein zur Hege des Wildes eingezäuntes Stück Wald<sup>27</sup> – die sexuelle Semantik und die Allusion auf die Exklusivität des ehelichen Geschlechtsverkehrs bleiben von dieser kleinen Änderung also letztlich unberührt.

Noch etwas anderes ist an dieser Stelle aber auffällig: Es ist die Ehefrau, die das Treffen initiiert hat, sie lud den Pfarrer zu sich ein (V. 11f.). Dass es gerade ein Kleriker ist, der für den außerehelichen Koitus eingeladen wird, ist im Kontext der Mären nicht ungewöhnlich, wie erneut bereits Fischer bemerkt. Er hält fest, dass die Figur des Pfarrers typischerweise als Verführer und Ehebrecher auftritt (vgl. Fischer 1983, S. 120f.), diese Rolle wird ihm auch hier zuteil. In einer Studie zu Geistlichen in mittelalterlichen deutschsprachigen Mären stellt Birgit Beine zusätzlich heraus, dass man Geistlichen auch wegen ihrer intellektuellen Fähigkeiten zuschrieb, herausragende Liebhaber zu sein, da sie Zugang zu antiken Werken wie den ‚Amores‘ oder der ‚Ars amatoria‘ Ovids, in denen es um das richtige Verhalten von Männern gegenüber Frauen in Liebesdingen geht, hatten (vgl. Beine 1999, S. 123f.).

Ein zweiter Aspekt ist, dass Geistliche aufgrund ihrer recht bequemen Lebensführung dazu fähig wären, leistungsfähige Liebhaber zu sein (vgl. Fischer 1966, S. 120) – wer seine Kräfte nicht auf dem Feld verbraucht, kann sie stattdessen eben für andere Tätigkeiten nutzen. Etwas anders begründet Wolfgang Beutin in einer Monographie über die Figur des Pfarrers in Mären diese Zuschreibung: Der geistliche „Zölibatär [verfügt] infolge, gestauter‘ Leidenschaft über die größere Potenz“ (Beutin 1990, S. 437; vgl. auch Beine 1999, S. 126).

Im sowohl wörtlichen als auch übertragenen Sinne riecht der Student den Braten, wobei im Text darauf abgehoben wird, dass er sich darüber wundere, was für eine Art von Bewirtung dies wohl sei (V. 14f.). Den *pösen dank* (V. 14), den man als ‚schlimme Vermutung‘ verstehen kann,<sup>28</sup> teilt er mit den Rezipient:innen – wir wissen ja bereits, was auf die gemeinsame Mahlzeit folgen soll.<sup>29</sup>

Der unerwartete Besuch kommt für die beiden Anwesenden ungelegen. Die Bäuerin bietet zwar ein Getränk an, weist allerdings das Anliegen des Studenten zurück; sie würde ihn zwar gern aufnehmen, traue sich aber wegen ihres Ehemannes nicht (V. 18–20).

Die Reaktion des Pfarrers ist nonverbal gehalten, er schaut den Studenten lediglich schief an (V. 21).

Der Student aber *merket wol ir beider sin* (V. 25), hat die Zeichen also wahrgenommen und richtig gedeutet, und verabschiedet sich. Dies ist freilich nur fingiert, er schleicht in den Stall und versteckt sich (V. 31–33). Er wird opportunistisch gezeichnet: Aus zahllosen Einfällen (V. 32) manifestiert sich die Idee, dem Pfarrer – sofern er wirklich zur Tat schreitet – einen gehörigen Schrecken einzujagen (V. 34) und von ihm *eine gute schenk* (V. 36), eine ‚ansehnliche Belohnung‘, einzustreichen.

Das Vorgehen des vagierenden Studenten ist konsequent gestaltet, wenn man an den Beginn des Märes zurückdenkt. Abgehoben wurde in den ersten Versen auf die Klugheit des *schülers*, in der jüngsten Handschrift sogar auf seine geistige Flexibilität.

Rosenplüt lenkt den Blick gleich in den ersten Versen auf einen Einzelnen und seine besonderen Gaben, einen fahrenden Schüler dazu, also jemanden, der außerhalb fester Bindungen steht und [...] nichts weiter vertritt als sich selbst und den Anspruch losgelöster Intelligenz (Grubmüller 2006, S.198).

Eine höhere gesellschaftliche Ordnung, die durch den Ehebruch gefährdet und deswegen restitutionsbedürftig ist, gerät im ‚Fahrenden Schüler‘ also nicht in den Blick. Aus diesem Grund ist es auch nicht notwendig, von einer Rache des Studenten zu sprechen (vgl. Grubmüller 2006, S.198); Abschied, fingiertes Verlassen des Hauses und stilles Abwarten deuten nicht auf affektgesteuertes Verhalten, sondern kalkulierte Verzögerung zur Gewinnmaximierung.

Während der Student also auf eine günstige Gelegenheit wartet, erscheint unerwartet der Hausherr. Er klopft von außen an, seine Frau und der Pfarrer verriegeln den Eingang, bis sich der Pfarrer auf dem Dachboden versteckt hat (V. 38–43). Die Bäuerin verbirgt rasch Speis und Trank: Eine vom Pfarrer mitgebrachte Weinflasche landet gemeinsam mit einem Brathähnchen am Spieß in einem Futterkorb (V. 45–50),<sup>30</sup> eine Henne, die eben noch auf dem Herd köchelte, wird fortgeschoben oder getragen<sup>31</sup> und verdeckt (V. 51–53). Danach eilt die Bäuerin zur Haustür und öffnet. Mit einer fadenscheinigen Ausrede besänftigt sie ihren Mann, der ungehalten ist, da er warten musste – sie habe eben geruht, daher habe es gedauert (V. 56–62).

Der Student schleicht aus dem Haus und wartet ein Weilchen, bevor er erneut anklopft (V. 58–60). Er spricht nun mit dem Bauern, der aus dem Fenster herausguckt. Erneut bittet er um eine Beherbergung, wobei er durch den Zusatz *umb gotes er* (V. 68) auf die christlich gebotene Nächstenliebe und Gastfreundschaft verweist. Der Bauer nimmt ihn daraufhin gern auf, wobei er frei heraus gesteht, die christlichen Gebote öfter einmal zu übertreten (V. 69f.).

Am Hals des Reisenden erkennt der Hausherr ein *garn* (V. 72), bei dem es sich um ein Erkennungszeichen reisender Scholaren handeln dürfte (vgl. Grubmüller 2011, S. 1317, Anm. zu V. 72)<sup>32</sup>. Der Bauer erkennt und bewertet dieses *garn* richtig, wie sich an seiner

verbalen Reaktion zeigt: *solch gesellen die erfarn vil / und seint all gern klug und subtil* (V.75f.). Er schätzt den Studenten also als in vielen Dingen bewandert und verständig ein, wie dies auch bei anderen Vertretern seiner (natürlich nicht im engen Sinne zu verstehenden) Zunft der Fall sei. Die Doppelform *klug und subtil* (V. 76) deutet an, dass es nicht nur um harmlose ‚Klugheit‘ geht, sondern im Sinne von *subtil* bzw. lateinisch *subtilis* um ‚Scharfsinnigkeit‘.<sup>33</sup> Die anschließende Frage des Bauern, ob der Gast nicht einen *schimpf* (V. 77) machen könne, ist daher nicht ungefährlich. *schimpf* bedeutet mittelhochdeutsch ‚Scherz, (ritterliches Kampf-)Spiel, Zeitvertreib‘, kann aber auch negativ eine Folge bezeichnen, wenn es ‚Spott, Verhöhnung, Schmach‘<sup>34</sup> meint; auf diese Mehrdeutigkeit dürfte angespielt sein.

Gefragt wird vom Bauern nach einem vermeintlich harmlosen Zeitvertreib, den der Student als scharfsinniger Mensch machen kann. Das Ziel sei, *das du uns die frauen machest lachen* (V. 78). Der Student stimmt zu, das könne er gern tun, er werde sie alle fröhlich stimmen (V. 81f.) und kündigt Ungewöhnliches an: Den Teufel *panne[]* er zur Unterhaltung (V. 83f.). Das Verb *pannen* überträgt Grubmüller unmittelbar als „bannen“ (Grubmüller 2011, S. 921, V. 83), wobei es hier eigentlich nicht um die Abwehr einer Gefahr, sondern eher das Herbeizitieren des Teufels geht. Mittelhochdeutsch *bannen* entstammt dem juristischen Kontext<sup>35</sup> und meint neben ‚gebieten, unter Strafe androhen‘ etc. auch das (magische) Beschwören etwa des Teufels<sup>36</sup>.

Man trifft nun einige Vorbereitungen: Der Bauer trägt auf Geheiß des Studenten ein Schwert herein (V. 85f.), ein Bannkreis wird gezogen (V. 87f.), hinein stellen sich Bauer und Student, letzterer spricht sodann auf Latein für den Bauern Unverständliches. Der Student beschwichtigt den Bauern, der Teufel könne nichts ausrichten, sofern er nach seinen Anweisungen handle (V. 89–93). Nun werden die Verstecke des Essens und Trinkens offenbart (V. 94–101).

Der *schüler* erläutert im Anschluss, woher die Lebensmittel kommen. Diese wären durch den Teufel aus der Ferne herangeschafft worden und stammten von einem Pfarrer, der *solt bei einem weib sein gelegen* (V. 105). Grubmüllers Übersetzung „Der hatte vor, mit einer Frau zu schlafen“ (Grubmüller 2011, S.923, V. 105) hebt den sexuellen Wunsch des Pfarrers hervor, übersetzen kann man hier allerdings auch: ‚Der einer Frau beiwohnen sollte‘ (und zwar auf ihren Wunsch hin), was die Libido der Frau stärker herausstellt. Diese Nuance ist im Hinblick auf den Ausgang des Textes wichtig, da in der hier verhandelten Fassung die Figur der Ehefrau stärker akzentuiert wird (s.u.). Deutlich wird anhand der Äußerung des reisenden Gastes jedenfalls, dass sein Ziel sich verschoben hat, nämlich durch die Anspielung auf sein Wissen über den vereitelten Ehebruch hin zur Vorführung des beinahe betrogenen und nach wie vor völlig ahnungslosen Bauern.

Jener findet die verschiedenen Lebensmittel (V.107–109), ist aber durch seine Neugier angestachelt: Ob man denn nicht auch den Teufel selbst herbeizitieren könne, da dessen Aussehen ihn interessiere (V.112–114). Diese neuerliche Gelegenheit lässt der Student nicht ungenutzt verstreichen. Sofern der Bauer mutig genug sei (V. 115), *so wolt ich* [d. i. der Student, F.B.] *in zwingen mit wortes kraft* (V. 116). Mittelhochdeutsch *zwingen* kann



u. a. ‚beherrschen, bändigen‘ oder auch ‚den Zaum anlegen‘ bedeuten,<sup>37</sup> diese Semantik lässt sich sowohl auf den vermeintlichen Teufel selbst als auch auf den versteckten Pfarrer übertragen: Ihn werde er mit der Macht seiner Worte dazu bringen, sich zu zeigen.

Der Bauer kündigt an, tapfer zu sein (V. 118). Er und der Scholar gehen zur Tenne, also in einen großen Raum, auf dessen Boden man das Getreide drosch (V. 121).<sup>38</sup> Hier wird erneut ein Bannkreis gezogen und vorsorglich vom Studenten schon einmal die Haustür geöffnet (V. 121–127), bevor dieser nun den versteckten Geistlichen aufsucht und seine Hilfe anbietet: Er könne den Pfarrer derart davonkommen lassen, *das euch* [den Pfarrer, F.B.] *niemant innen wird, / wann euch noch niemant hat gespürt* (V. 135f.), also derart, dass niemand euch erkennt, da noch keiner von eurer Anwesenheit weiß. Die Bedingung dafür ist, dass der Geistliche sich entkleide (V. 132). Der Pfarrer willigt ein, nennt aber ebenfalls zwei Bedingungen: er will *mit eren* (V. 138) und *on schaden* (V. 139) davonkommen, also ohne Verlust seines öffentlichen Ansehens und körperlich unversehrt. Als Bezahlung überreicht er dem Studenten wie verlangt seine Kleidung (V. 140f.).

Diese Entkleidung lässt sich historisch kontextualisieren: Bernhard Schimmelpfennig weist in einem Aufsatz zur Degradation von Geistlichen im Spätmittelalter, also ihrer höchsten Bestrafung durch Ausstoßung aus dem geistlichen Stand für schwere Vergehen wie etwa Häresie oder Hexerei (vgl. Schimmelpfennig 1982, S. 307), darauf hin, dass dieser Akt gegenläufig gespiegelt zur Priesterweihe vorgenommen wurde. Statt der Erhebung in das Amt durch Handauflegen des Bischofs und Überreichung der Gewänder wird bei Degradationen zunächst die Kasel (das oberste Gewand) abgezogen, danach dann der Knauf des Bischofsstabes auf den Kopf des Bestraften gelegt (vgl. Schimmelpfennig 1982, S. 310f.).

Auf die Rechtsgeste der Amtsenthebung durch Entkleidung dürfte hier angespielt sein, auch wenn ein Bruch des Zölibates theoretisch milder durch Deposition (den Verlust von Ämtern und Pfründen) bestraft worden wäre (vgl. Schimmelpfennig 1982, S. 307). Der Pfarrer unterwirft sich, wenn man diesen Kontext einbezieht, im ‚Fahrenden Schüler‘ symbolisch dem eigentlich rangniederen Studenten, indem er der Forderung nach der Entkleidung nachkommt, was neben dem gegenständlichen Wert als Zahlungsmittel bzw. Tauschobjekt für das Davonkommen als Eingeständnis der eigenen Schuld gewertet werden kann. Die so herausgestrichene Unterwerfung wird dann auf die Spitze getrieben. Seine Unterhose behält der Geistliche zunächst an, dem Studenten ist dies aber nicht genug: *Er sprach: „die bruch [d.i. die Unterhose, F.B.] muss auch herab [...]“* (V. 142).

Nun kommt eine äußerliche Transformation ins Spiel: Mit Ruß wird der Pfarrer vollständig schwarz eingefärbt (V. 143f.). Das Einfärben wird durch das Verb *bescheiß* (V. 143) ausgedrückt, was zeitgenössisch allgemeiner das Beschmutzen von etwas oder jemandem oder häufig auch wörtlich das Beschmutzen mit Kot meint; derart sind auch Formulierung im Kontext des Betrügens der Menschen durch den Teufel zu verstehen.<sup>39</sup>

Der Betrügende ist hier der Student, der Betrogene der Geistliche, der dann *swarcz als ie kein rab* (V. 145) ist, also schwärzer als es jemals ein Rabe gewesen sei. Man kann dies als Anspielung auf Genesis 8,6f. lesen,<sup>40</sup> wo Noah von der Arche einen Raben

fliegen lässt, welcher immer wieder zurückkehrt, da er kein rettendes Land findet. In der Allegorese werden der Rabe und seine Färbung üblicherweise negativ ausgelegt (vgl. Meier / Suntrup 2011, S. 770). Doch auch im Hinblick auf die folgende Rolle ist die Farbe prägnant:

Mit dem Schwarz und dem Dunkel verbindet sich im weitesten Sinn die Vorstellung vom Teufel und seinem Bereich, von Sünde, Versuchung und Leid sowie den daraus resultierenden Verhaltensweisen des Menschen. (Meier / Suntrup 2011, S. 512)

Es ist daher plausibel, dass der Bauer kurz darauf den Teufel zu erkennen glaubt, wenn der Pfarrer sein Versteck verlässt. Bedrohlich rumpelt der derart unkenntlich gemachte Geistliche eine Leiter nach unten (V. 146), begleitet von einer kleinen schauspielerischen Einlage, bei der er den verängstigten Bauern anfaucht: *und pfuchzet gein dem bauern auß* (V. 147).

Eine leichte Variation des Dargestellten findet sich in Handschrift De: Dort fehlt *pfuchzet*, stattdessen liest man *platzett* (Fischer 1966, S. 199, Anm. zu V. 147), was so viel wie ‚plötzlich auf etwas hinstürmen, hervorbrechen, hastig stürzen‘<sup>41</sup> bedeutet; hier ist die Bewegung des Pfarrers also tendenziell unkontrollierter. Im Folgevers ist noch ein *be-henth* (‚schnell‘)<sup>42</sup> ergänzt, wodurch die rasante Flucht unterstrichen wird. Diese minimale Variation in der späten Überlieferung plausibilisiert einerseits das Nichterkennen des vermeintlichen Teufels durch den Hausherrn, hat aber auch eine Auswirkung darauf, wie das Verhalten des Pfarrers bei der Flucht zu werten ist. Statt mit einer selbstbewussten Schauspielerrolle stolpert er hier nämlich unsicher aus dem Mäe.

Der Bauer erleicht und stürzt vor Schreck (V. 149–151), was der Student mit einigem Spott ob seiner Ängstlichkeit quittiert: Er habe doch gesagt, dass der Teufel ihm nichts antun könne (V. 152–154). Die Angst des Bauern rührt allerdings nicht nur vom Anblick und Verhalten des vermeintlichen Teufels her, sondern auch von einem besonders herausgestrichenen körperlichen Merkmal: Einen *großen stecken* (V. 156) habe er bei sich gehabt, an dem hinten *ein gesleuder* (V. 157) hing; um dieses Wort wird es später noch einmal gehen (s. u.). In dem *gesleuder* transportiere der vermeintliche Teufel zwei große Steine (V. 159), die ihm an die Beine schlugen (V. 160). Der Bauer fürchtet, der *stecken* (V. 156) solle dazu dienen, auf ihn zu zielen und ihn zu töten (161f.), sei also eine furchterregende Waffe. Der Schüler beschwichtigt: Bei diesem Teufel würde er sich sehr wohl trauen, den Bauern zu schützen, da er die Gewalt über ihn habe (V. 164–166).

Eigentümlicherweise fehlt sowohl bei Fischer als auch Grubmüller ein Zusatzvers im eigentlichen Abdruck, der in allen drei Textzeugen der II. Fassung auftritt. Nach *der pauer sprach: „solt ich nicht erschrecken? / er trug an im ein großen stecken* (V. 155f.) folgt in minimaler Variation: *Recht als ein cleine zuber stangen* (Fischer 1966, S. 199, Anm. nach V. 156), *woran daran sach ich ein gesleuder hangen, / das glenckert hinden an der stangen* (V. 157f.) anschließt. Die bedrohliche „Waffe“ wird hier als ‚Zuberstange‘ beschrieben. Ein Zuber ist ein großes hölzernes Gefäß, das man zum Transport von Wasser oder auch als

Badewanne nutzte.<sup>43</sup> Unter ‚Zuberstange‘ findet sich im Deutschen Wörterbuch der Hinweis, dass es sich dabei um einen ‚schweren Hebebaum‘ handelt, also eine sehr lange hölzerne Stange, die neben ihrer Funktion als Hilfsmittel für den Transport der Zuber<sup>44</sup> durch zwei Personen auch als Waffe von Bauern verwendet worden sei.<sup>45</sup>

Dieses Detail ist aus zwei Gründen relevant: Formal liegt ein auffälliger Dreierreim vor, der aufgrund der Doppelung von *stangen* (Reimwörter: *stangen* – *hangen* – *stangen*) zwar nicht sonderlich elegant ist, die besondere Bedeutung aber betont. Andererseits wird spätestens durch diesen Vergleich klar, dass die Beschreibung der Genitalien des Pfarrers weiter über die Grenze des Realistischen hinausgeht, was einen komischen Effekt hervorruft. Die Zuschreibung eines übermäßig opulenten Geschlechtsorgans an den Pfarrer ist keine genuine Besonderheit von Rosenplüts ‚Fahrendem Schüler‘, sondern begegnet auch in anderen Mären:

Die Monstrosität der freigesetzten Libido der Geistlichen, die alle Grenzen und Naturgesetze zu sprengen scheinen, bringen die Märendichter auch in der Beschreibung [der, F.B.] körperlichen Beschaffenheit der klerikalen Kraftprotze zum Ausdruck. Der Schwankpaffe ist nicht nur ein unermüdlicher, sondern auch ein von der Natur besonders großzügig ausgestatteter Liebhaber[.] [...] Der riesige Pfaffenpenis im Märe ist die Inkarnation der Gefahr, die der geistliche Nebenbuhler darstellt, und evoziert gleichzeitig eine komische und damit von der Furcht befreiende Wirkung. Denn bei aller Bedrohung, die vom geistlichen Rivalen ausgeht, verdeutlicht der große Phallus auch, wie sehr sein Träger Sklave seiner Geschlechtlichkeit ist. (Beine 1999, S.128)

Den von Beine konstatierten Aspekt der Gefahr des Nebenbuhlers klammere ich aus, da psychologisierende Übertragungen von an literarischen Texten erarbeiteten Beobachtungen auf die historische Lebenswelt in dieser allgemeingültigen Formulierung kritisch zu bewerten sind. Zu unterstreichen ist aber der komische Effekt, der sich durch die kaum zu übersehende Übertreibung einstellt, sowie die Engführung von übertriebener Ausstattung und sexueller Begierde für den Typus des Geistlichen innerhalb der Märendichtung.

Intendiert ist also, dass sich aufgrund der körperlichen Beschreibung des Pfarrers ein Lachen bei den Rezipient:innen einstellt. Dies ist aber nicht nur deswegen der Fall, weil ein absurdes körperliches Merkmal geschildert wird, sondern auch, da der Bauer das Gesehene völlig falsch deutet: Die von ihm gefürchtete Bedrohung seines Lebens ist eigentlich eine für die Exklusivität ehelicher Sexualität und das Ansehen in der Gesellschaft.

Im Text kommt nun auch die Ehefrau wieder ins Spiel, die die meiste Zeit über im Hintergrund verschwunden war:

*die frau der hönerei do lachet,  
das ers so hübschlich hett gemachet,  
das er dem pfaffen half davon,  
das sein nicht kennen kond ir man,*

*und sprach zu im: „du bist ein gesell.  
sweig still und laß in varn in die hell.  
du bist in guter schul gewesen  
und hast die rechten bücher gelesen.  
wir wollen uns hinein in die stuben setzen  
und wollen uns unsers leids ergetzen.“  
(V. 169–178)*

Sie steht nun also als lachende Dritte bzw. eigentlich lachende Vierte plötzlich wieder im Mittelpunkt, ihr Lachen bezieht sich auf die *hönerei* (V. 169). Das Wort bedeutet so viel wie lat. *cavillatio, ludibrium*,<sup>46</sup> also entweder eine Art ‚Neckerei‘ oder ‚Spitzfindigkeit‘ oder in stärker negativer Semantik ‚Verhöhnung, Spott‘, was die vorsätzliche Täuschung stärker herausstellt. Allerdings steht nur in Handschrift De tatsächlich *hönerey*, in den älteren Textzeugen aus Dresden und Leipziger wurde *humerey* und *pwbererey* (Fischer 1966, S.201, Anm. zu V. 169) notiert. Ersterer Begriff ist bisher nicht nachgewiesen, seine genaue Bedeutung bleibt daher vorerst im Dunklen. *pwbererey* ist im Frühneuhochdeutschen Wörterbuch belegt und ausschließlich negativ konnotiert: ‚Schurkerei, Betrugerei, Schandtat, Verbrechen‘<sup>47</sup>. Diese Bedeutung erzeugt eine zusätzliche Spannung in Kombination mit dem Folgevers *das ers so hübschlich hett gemachet* (V. 170);<sup>48</sup> wie der Betrug funktionierte, ist für die Bäuerin also völlig durchsichtig.

Der Scholar löst am Ende des Märes sein Versprechen ein. Er brachte die Frau zum Lachen, wie es sich der Bauer ja anfangs gewünscht hatte; das Lachen der Ehefrau resultiert aus dem Durchschauen der vom *schüler* gelungen eingesetzten Inszenierung (vgl. Grubmüller 2005, S.117 und S. 120). Dabei, so Grubmüller, habe der gewitzte Gast Ehemann und Pfarrer in Angst und Schrecken versetzt (vgl. Grubmüller 2005, S.117). Ergänzen kann man: Den Mann durch die Pseudo-Beschwörung, den Pfarrer durch das (bedrohliche) Aufdecken der Speisen, das Wissen um das Versteck und die gewagte Art der Rettung.<sup>49</sup>

Die kurze Ansprache der Bäuerin an den Studenten greift Philipp Reich auf; er argumentiert, dass die Sinnpluralität der entworfenen Welt und die Rolle des Studenten in jenen abschließenden Worten der Bäuerin hervortreten:

Dieser Sprechakt ist doppelt gerichtet. Primär bezieht sich die Aussage auf die Situation, dass der Student im Beisein ihres Ehemannes den vermeintlichen Teufel ausgetrieben hat: Die Bäuerin lobt die Kenntnisse des Studenten in schwarzer Magie. Sekundär aber erkennt sie auch die listige Klugheit des Studenten an, da er den Pfaffen so geschickt befreit hat. [...] Zugleich unterwirft sie sich dem Intellekt des Studenten und bewirtet ihn fürstlich. (Reich 2021, S.426f.)

Reichs Beobachtung zur Mehrdeutigkeit der Aussage der Bäuerin ist plausibel, von einer Unterwerfung muss man in diesem Zusammenhang aber nicht sprechen. Ihre

doppelsinnige Aussage zur Ausbildung des Gastes deutet nicht nur an, dass sie das Geschehen richtig zu deuten versteht, sondern auch, dass sie selbst in der Lage ist, sich in kluger Weise in das Spiel mit der (Um-)Deutung der Ereignisse einzubringen. Dies zeigt sich auch im Anschluss bei ihrer Äußerung *und wollen uns unsers leids ergetzen* (V. 178). Auf den ersten Blick geht es um den Schrecken, den sich der Bauer beim Anblick des vermeintlichen Teufels holte, welchen man vergessen machen (*ergetzen*)<sup>50</sup> möchte. Das erfahrene *leid* gilt dabei zugleich der Hausherrin, da ihr Plan, sich mit dem Pfarrer zu vergnügen, nicht aufging; *leid* meint dann die verpasste Freude des Koitus’.

Es schließt eine harmonisch-idyllische Szenerie an:

*die nacht sie bei einander saßen.  
die frau die trug in dar das pest,  
was sie von essen und trinken west,  
und lebten wol die ganzen nacht.  
vil kurzweil er dem pauern macht.*  
(V. 180–185)

Alle drei werden letztlich in gewisser Weise entschädigt: Der Student erhält eine Unterkunft und (wie auch das Ehepaar) reiche Verpflegung. Die Bäuerin kommt ohne den Hauch eines Verdachtes als gute Gastgeberin davon, der Bauer wird hervorragend unterhalten.<sup>51</sup>

Mit einem Dank für das Ehepaar verabschiedet sich der Student am Morgen (V. 186f.). Der Schlusspunkt des Märes ist die Verfassersignatur im letzten Vers: *so hat geticht Hanns Rosenplüt* (V. 183).

### Vergleichende Analyse mit den Varianten von Fassung I

Nach dem intensiven Durchgang durch die II.Fassung des Märes widmet sich dieses Kapitel einer vergleichenden Lektüre, bei der verschiedene Abweichungen angesprochen werden. Das sind einerseits Umarbeitungen einzelner Verse, Verspaare oder kleinerer Abschnitte, andererseits aber auch Kürzungen der I. Fassung bzw. Erweiterungen der II.Fassung, die sich erst im direkten Vergleich offenbaren.<sup>52</sup> Es wird sich zeigen, dass insbesondere bei der Darstellung der Bäuerin und ihres Liebhabers Unterschiede feststellbar sind, die im Hinblick auf die übergreifende Interpretation zu einer Straffung des Dargestellten führen.

Einige allgemeine Beobachtungen zu den Unterschieden zwischen beiden Fassungen des ‚Fahrenden Schülers‘ formuliert Fischer (vgl. Fischer 1966, S. 540, Nr. 21a und 21b), Grubmüller greift diese im Kommentar seiner Ausgabe auf (vgl. Grubmüller 2011, S. 1313). Neben einigen geringfügigen Unterschieden gäbe es verschiedene Plus- und Minusverse<sup>53</sup> in beiden Fassungen sowie eine stark differierende Passage am Textbeginn.

Für den Abdruck von Fassung II entschied sich Grubmüller, da diese nach seiner Ansicht „die in den zeitlich und örtlich autornahen Handschriften d\* und l\* besser überlieferte [ist, F.B.], die insgesamt – vor allem im Schlussabschnitt – auch den pointierteren Text bietet“ (Grubmüller 2011, S. 1314).

Beginnt man den Vergleich bei dem jeweiligen Titel, so lässt sich bereits ein erster Unterschied feststellen (s. Tabelle 1: *Die Titel der Fassungen im Vergleich*).<sup>54</sup>

<b>Titel</b>	<b>Titel</b>
<b>Fassung II</b>	<b>Fassung I</b>
D, fol. 106v: <i>Von eynem farenden Schuler</i>	G, fol. 18v: <i>Ain schoner sprach Von ainem farenden schuler</i>
L, fol. 50v: <i>Vom farenden schuller</i>	N <sup>1</sup> , fol. 31v: <i>Ein spruch vom varnnden schuler</i>
De, fol. 161r: <i>Von eynem farenden Schuler</i>	Ka, fol. 1: <i>Von Einem Varnden Schuler</i>
	[+Holzschnitt]
	E, Titelblatt: <i>Ain hübscher spruch ainem paurn vnd von seinem weib und von ainem farenden schüler vnd von ainem pfafen gar kurtzweilig zuo lesen</i>
	[+Holzschnitt]
	[We: fehlt, da nur das Textende erhalten ist]

Tabelle 1: Die Titel der Fassungen im Vergleich.

Bei Fassung II sind die Titel fast identisch und decken sich mit jenem des Drucks von Kachelofen (Ka). In den übrigen Überlieferungszeugen der I.Fassung wird zusätzlich darauf abgehoben, dass es sich bei dem Folgenden um einen *spruch* handle, also einen potentiell für den sprechenden Vortrag gedachten Text.<sup>55</sup> Der ausführliche Titel und der Holzschnitt des Elchinger-Drucks aus Augsburg entsprechen der Tendenz im Druckwesen, Titelblätter zunehmend mit Illustrationen und (variablen) Angaben zu Drucker und Herstellungsort oder auch dem Inhalt auszustatten (vgl. Rautenberg 2004, S. 32f.; vgl. Rautenberg 2008; vgl. Schmitz 2018, S. 220–228).

Auch am Textbeginn lassen sich Unterschiede feststellen (s. Tabelle 2: *Fassungsunterschiede bei V. 1–4*):

<b>Fassung II, V. 1–4</b>	<b>Fassung I, G, fol. 18v = V. 1–4</b>
<i>Nu horet einen klugen list, wie einest einem widerfahren ist. ein varender schüler ist er genant. hübscheit ist mir von ihm bekant.</i>	<i>Hort hie ain clugen list Wye ainsten aim geschehen ist Ain farender schuler was er genant Hubsch abentewr wurden Jm bekant</i>

<b>Fassung I, N<sup>1</sup>, fol. 31v = V. 1-4</b>	<b>Fassung I, Ka, fol. 2 (und minimal abweichend: E, fol. 1) = V. 1-4</b>
<i>Hört einen clugen list</i>	<i>[N]Un horet hie einen clugen list</i>
<i>Wie einest einem geschehen jst</i>	<i>Wie einest einem geschehen ist</i>
—	—
<i>Hübsch abenteür würden jm bekant</i>	<i>Hubsch abentheur wurden im bekant</i>
—	<i>AiB ir hernach werdt horen zuhant</i>

Tabelle 2: Fassungsunterschiede bei V. 1-4.

Alle vier Verse der II. Fassung begegnen bei Fassung I mit kleineren Varianten so nur in Handschrift G. Die ältere Handschrift N<sup>1</sup> sowie die Drucke Ka und E zeigen einen Minusvers nach dem ersten Verspaar, der aufgrund des fehlenden Reimwortes besonders auffällig ist. Dieser Ausfall von V. 3 könnte bei der oder den Vorlage(n) der Drucke bereits korrigiert worden sein, da sowohl in Kachelofens als auch Elchingers Ausgabe ein die Fehlstelle korrigierender und wahrscheinlich nachträglich hinzugefügter Vers nach V. 4 der II. Fassung folgt; dieser thematisiert erneut die hörende Rezeption (*AiB ir hernach werdt horen zuhant*). Trotz dieser kleinen Differenz stimmen die vier Zeugnisse der I. Fassung in V. 3 überein; statt *hübscheit* (Fassung II) wird hier ein *Hubsch abenteür*, ein unterhaltendes und doch ungewöhnliches Erlebnis,<sup>56</sup> versprochen.

Der eigentliche Einstieg in die Handlung ist die Ankunft des Studenten am Bauernhaus. In Fassung II wird berichtet, dass der Pfarrer geladen wurde, um metaphorisch im Wald der Frau zu jagen (s. o.). In Fassung I hingegen liest man etwas anderes (s. Tabelle 3: *Vergleich der V. 5-16 in beiden Fassungen*):

<b>Fassung II, V. 5-16</b>	<b>Fassung I, V. 5-16</b>
<i>Zu einem pauern er eintrat.</i>	<i>Zu einem paurn er eindrat.</i>
<i>die frauen er umb die herberg pat,</i>	<i>die frauen er umb die herberg pat,</i>
<i>das sie in ließ liegen auf einer pank.</i>	<i>das si in ließ ligen auf einer pank.</i>
<i>dorumb wolt er ir sagen großen dank.</i>	<i>darumb wöllt er ir sagen dank.</i>
<i>die frau ob irem tische saß.</i>	<i>die frau ob irem tisch saß.</i>
<i>der pfaff im dorf mit ir aß.</i>	<i>der pfaff im dorf da mit ir aß.</i>
<i>den hett sie heimlich zu ir geheißē,</i>	<i><u>den hett si heimlich geladen,</u></i>
<i>das er in irem vorst solt peißen.</i>	<i><u>das er sollt kumen in ir gaden</u></i>
<i>dorumb er mit ir aß und trank.</i>	<i><u>und mit ir spilen in der taschen.</u></i>
<i>der schüler hett ein bösen dank</i>	<i><u>darumb wöllt si jm waschen</u></i>
<i>und gedacht, was wirtschafft das mocht sein.</i>	<i><u>pfeyten und pruch, was er hett,</u></i>
<i>die frau die pot im dar den wein</i>	<i><u>und das er ir ein nachtdinst tet</u></i>

Übersetzung der I. Fassung: Er betrat ein Bauernhaus und bat die Hausherrin um Beherbergung. Wenn sie ihn auf einer Bank schlafen lasse, wäre er ihr dafür dankbar. Die Hausherrin

saß an ihrem Tisch und aß mit dem örtlichen Pfarrer. Diesen hatte sie heimlich eingeladen, damit er in ihr [Schlaf-]Zimmer käme, um sich mit ihr in der [gemeint ist: ihrer] „Tasche“ zu vergnügen. Wenn er ihr einen nächtlichen [Liebes-]Dienst leiste, würde sie ihm, was [auch immer] er an Hemden und Hosen hätte, waschen.

Tabelle 3: Vergleich der V. 5-16 für beide Fassungen.

Während man in Fassung II durch die Jagd-Metapher vom Plan des Ehebruchs erfährt, geht es in Fassung I direkter zu: Den Pfarrer habe die Bäuerin heimlich eingeladen, damit er in ihr (Schlaf-)Zimmer komme (V. 12),<sup>57</sup> um sich mit ihr *in der taschen* zu vergnügen. Als *tasche*, teilweise auch *untere tasche*, bezeichnete man zunächst die Geschlechtsteile weiblicher Tiere, in spätmittelalterlichen Texten werden damit aber auch unverhohlen die Geschlechtsorgane von Frauen bezeichnet.<sup>58</sup> Doch nicht nur das: Angesprochen wird eine Art pragmatischer Tauschhandel. Für den Liebesdienst, der durch die genannte Metapher der *tasche* und den *nachtdinst* (V. 16) ausgedrückt ist, würde sich die Ehefrau um die Reinigung der Kleidung des Pfarrers kümmern – ein im Kontext des Geschlechtsverkehrs, der zur sündhaften Verunreinigung des Pfarrers führen würde (vgl. Angenendt 2009, S. 404-410), pikantes Detail.

Auch hier ist ein Blick auf die anderen Textzeugen der I. Fassung sinnvoll (s. Tabelle 4: *Vergleich der Verse 13-16 in den Textzeugen von Fassung I*).

<b>Fassung I</b>	<b>Ka, fol. 2 = V. 13-16</b>
<b>N<sup>1</sup>, fol. 31v = V. 13-16</b>	<i>Und mit ir spilen in der taschen</i>
<i>Vnd mit jr spilen jn der taschen</i>	<i>Darumb so wolt sie im waschen</i>
<i>Darumb wolt sy jm waschen</i>	<i><u>Hembd</u> und pruch und was er hett</i>
<i><u>Pfeyten</u> vnd pruch was er hett</i>	<i>Und das <u>sie im</u> ein nacht dinst thet</i>
<i>Vnd das <u>er jr</u> ein nachtdinst thet</i>	
<b>G, fol. 19r = V. 13-16</b>	<b>E, fol. 1 = V. 13-16</b>
<i>Vnd mit Jr spilln in der taschen</i>	<i>Vnd mit ir spillen in der ta<sup>e</sup>schen</i>
<i>Darumb wolt sy Jm waschen</i>	<i>Darumb so wolt sy im wa<sup>e</sup>schen</i>
<i><u>Hemde</u> pruch vnd was er het</i>	<i><u>Hemet</u> und pru<sup>o</sup>ch was er het</i>
<i>Vnd das <u>er Jr</u> ain nacht dienst thet</i>	<i>Er sprach dz <u>sy im</u> ein nacht dienst det</i>

Tabelle 4: Vergleich der Verse 13-16 in den Textzeugen von Fassung I.

Eine minimale Wortersetzung findet sich in der Gießener Handschrift, dort ist der Begriff *pfeyten* (N<sup>1</sup>, V. 15) ersetzt. *Pfeid* ist ein v. a. im bairischen Sprachgebiet gebrauchtes Wort für ein Hemd;<sup>59</sup> den überregional verständlicheren Terminus sieht man hingegen in den drei anderen Textzeugen.

Ein zweiter Unterschied besteht im Wechsel von Subjekt und Objekt in V. 16: In den

Handschriften aus Nürnberg und Gießen ist es der Pfarrer, der der Bäuerin den Liebesdienst erbringen soll, dies ist als Ausgleichshandlung für die Dienstleistung des Wäschewaschens zu verstehen. In beiden Drucken hingegen erfüllt die Frau dem Mann den Gefallen, in Elchingers Druck wird dies durch die wörtliche Forderung des Geistlichen unterstrichen (‚er forderte, dass sie ihm einen nächtlichen [Liebes-]Dienst leiste‘). In den beiden Handschriften wird also das sexuelle Verlangen der Bäuerin stärker betont, in den Drucken hingegen die Lüsterheit des Geistlichen.

Diese Beobachtung lässt sich anhand eines in Fassung II nicht vorhandenen Doppelverses und durch einen variierten Folgevers stützen (s. Tabelle 5: *Vergleich von V. 18–21 in Fassung II und 18–23 in Fassung I*).

**Fassung II, V. 18–21**

*und sprach: „mein man ist nicht daheimen.  
vor im tar ich dich nicht geweren,  
sust wolt ich dich herbergen geren.“*  
—  
—  
*der pfaff der ward in krums ansehen.*

**Fassung I, V. 18–23**

*sie sprach: „mein man ist nit daheimen.  
vor im tar jch dich nit gewern,  
sust wölt jch dich behalten gern.“*  
*der pfaff in seinem mut gedacht:*  
*„hat dich der teufel hieher pracht,*  
*der für dich wider außhin schir.“*

Übersetzung der I. Fassung: Sie sagte: „Mein Ehemann ist nicht zu Hause. Seinetwegen kann ich es dir nicht gestatten, [auch wenn] ich dich sonst gern beherbergt hätte.“ Der Pfarrer dachte bei sich: „[Wenn] dich der Teufel hergeführt hat, so bringe er dich schnell wieder hinaus.“

Tabelle 5: Vergleich von V. 18–21 in Fassung II und 18–23 in Fassung I.

Als die Bäuerin den ungebetenen Besuch loszuwerden versucht, reagiert in Fassung II der Pfarrer nur mit einem schiefen Blick (Fassung II, V. 21). In Fassung I findet sich in allen Textzeugen ein kurzer innerer Monolog des Geistlichen (Fassung I, V. 21–23), in dem der Teufel, den der Pfarrer als Widersacher erfasst, thematisch eingeführt. Er droht dem Plan, mit der Bäuerin der körperlichen Liebe zu frönen, einen Strich durch die Rechnung zu machen – dies ist insofern überraschend, als der Teufel die angestrebte Sünde eher unterstützen als verhindern müsste. Sein Wunsch geht dennoch in Erfüllung: Der Student verlässt kurz darauf das Haus, zumindest vermeintlich.

Eine weitere Abweichung tritt auf, als der Scholar später die erste „Beschwörung“ des Teufels vornimmt, nachdem er den Bauern im Bannkreis platzierte (s. Tabelle 6: *Vergleich von V. 89–93 in Fassung II und 91–93 in Fassung I*).

**Fassung II, V. 89–93**

*und stund da mit dem pauern darein  
und ward nu reden in latein.*

**Fassung I, V. 91–93**

*und stellt sich und den paurn darein  
und redt lang in der lappertein.*

*„nicht vorcht dich!“, er zum pauern sprach,  
„er mag uns tun kein ungemach.  
und tu neur nach meinen worten eben*

—  
—  
*er sprach zum paurn: „merk mein wort eben*

Tabelle 6: Vergleich von V. 89–93 in Fassung II und 91–93 in Fassung I.

Hier findet sich in allen Zeugen der I. Fassung eine Variante, die exemplarisch in N<sup>1</sup> zu lesen ist: Aus *latein* (Fassung II, V. 90) wurde *lappertein* (Fassung I, V. 92). Für dieses Wort sind bisher keine Belegstellen nachgewiesen, gewertet wurde der Begriff als eine Verballhornung von ‚Latein‘ (Fischer 1966, S. 540, Anm. zu V. 92 in Fassung I), die den Aspekt der fingierten Beschwörung stärker betone. Während Fischer auf *lapp* (eine Beschimpfung als ‚dummer Mensch‘)<sup>60</sup> verweist, könnte man hier auch eine Anspielung auf *lapperei* vermuten. Das Wort ist u. a. als Terminus zur Bezeichnung von ‚Dummheiten‘ oder ‚dummen Verhaltensweisen‘ nachgewiesen.<sup>61</sup> Durch die Verballhornung wird unterstrichen, wie ungelehrt der Bauer ist, der den mit *lappertein* bezeichneten verbalen Unsinn des Studenten aufgrund der Sprachbarriere nicht als solchen entlarven kann. Für die Rezipient:innen wird an dieser Stelle in Fassung I deutlich, dass es sich nicht um eine tatsächliche Beschwörungsformel handelt.

Die in Fassung I fehlenden Verse zum Schutz vor dem Teufel (in Fassung II V. 91f.) sind im Hinblick auf das spätere Erschrecken des Bauern wichtig, da der explizite Hinweis über den Schutz sich in Fassung I sonst nicht findet, was die ängstliche Reaktion des Bauern beim Anblick des vermeintlichen Teufels plausibilisiert. Zugleich verspottet in der Folge auch hier der Student den Bauern derart, dass er doch gesagt habe, ihm könne nichts geschehen (V. 158–160). Es handelt sich daher um einen Hinweis darauf, dass Fassung I eine Bearbeitung von Fassung II darstellt, da andernfalls die inhaltliche Fehlstelle schwer zu begründen ist.

Die im Begriff *lappertein* anklingende Zurschaustellung der Naivität des beinahe betrogenen Ehemannes wird später in Fassung I weiter ausgeführt, indem in einer Äußerung des Scholaren der vereitelte Ehebruch noch einmal explizit gemacht wird (s. Tabelle 7: *Vergleich von V. 102–105 in Fassung II und V. 102–107 in Fassung I*).

**Fassung II, V. 102–105**

*mit worten ich in gepannt han,  
das er uns es ferr hat her geführt  
und hat es einem pfaffen abgespürt.*  
—  
—  
*er solt bei einem weib sein gelegen.“*

**Fassung I, V. 102–107**

*mit worten ich in pannen kann,  
das er uns das her gefurt hat,  
das es dem pfaffen ab gat.  
den hett ein weib zu ir geladen,  
das er solt sein kumen in ir gaden  
und solt pei ir da sein gelegen.“*

Übersetzung der I. Fassung: „[...] Mit Worten vermag ich ihn zwingen, dass er uns diese [die Lebensmittel] hergebracht hat, und zwar [so], dass sie dem Pfarrer [nun] fehlen. Den

hatte eine Frau zu sich eingeladen, damit er in ihr [Schlaf-]Zimmer käme und ihr beiläge.“

Tabelle 7: Vergleich von V. 102–105 in Fassung II und V. 102–107 in Fassung I.

Während der Student in Fassung II lediglich die vermeintlich ferne Herkunft des Essens nennt, fehlt eine solche Entfernungsangabe in Fassung I. Er spricht dort in den beiden zusätzlichen Versen (Fassung I, V. 105f.) die Wahrheit, wenn er erwähnt, dass ein Pfarrer von einer Frau in ihr Gemach eingeladen worden sei, um ihr sexuell zu Diensten zu sein.

Zitiert wird, vom zusätzlichen *sein* abgesehen, im Vers *das er sollt sein kumen jn jr gaden* (Fassung I, V. 106) fast wörtlich der Textbeginn (vgl. Fassung I, V. 12); kurzzeitig Verschmelzen hier Erzähler und *schüler*. Wichtig ist außerdem, dass in Fassung I die Initiative der beteiligten Frau erneut betont wird (V. 105f.).

Auch der Pfarrer wird opportunistischer gezeichnet, als dies in Fassung II der Fall ist (s. Tabelle 8: *Vergleich von V. 130–142 in Fassung II und V. 133–146 in Fassung I*).

**Fassung II, V. 130–142**

*der schüler steig auf unter das dach,*  
—  
*da er den pfaffen west und vand,*  
*und sprach: „zicht bald ab euer gewant,*  
*so hilf ich euch von diesem schimpf,*  
*das ir davon kumpt mit gelimpf*  
*und das euer niemant innen wirt,*  
*wann euch noch niemant hat gespürt.*  
*der pfaff der sprach: „ich volg deiner leren.*  
*hilfstu du mir hie darvon mit eren,*  
*das ich on schaden kum davon,*  
*so hab dir alls mein gewant zu lon.*  
*der pfaffe zog sich nacket ab.*  
*er sprach: „die bruch muß auch herab.“*

**Fassung I, V. 133–146**

*der schulder steig unter das dach*  
*(das selb der paur gar eben sach),*  
*da er den pfaffen west vnd fant,*  
*und sprach: „herr, zicht palt ab ewer gewant,*  
*so hilf ich euch von disem schimpf,*  
*das ir dauon kumbt mit gelimpf,*  
*wann euer nimant innen wirt,*  
*das euch die schant nicht angepirt.*  
*der pfaff sprach: „ich volg dir gern,*  
*hilfstu mir hinauß mit ern*  
*und hilfst mir mit dem leben davon,*  
*ich gib dir mein gewant zu lon.“*  
*der pfaff zoch sich nacket ab*  
*die pruch er im auch darzu gab.*

Übersetzung der I. Fassung: Der Student ging hinauf zum Dachboden (was der Bauer genau sah), [und zwar dorthin], wo er [vom Versteck] des Pfarrers wusste und [ihn] fand. Er sagte: „Mein Herr, zieht rasch eure Kleidung aus, dann helfe ich euch aus diesem Schlamassel, damit ihr glimpflich davonkommt, weil euch niemand erkennt; so bleibt die Schande nicht [an] euch kleben.“ Der Pfarrer sagte: „Ich höre gern auf dich, [wenn] du mir bei [Erhaltung meines] Ansehens und lebendig wegzukommen hilfst. Meine Kleidung gebe ich dir als Belohnung.“ Der Pfarrer zog sich vollständig aus, auch die Unterhose überreichte er ihm.

Tabelle 8: Vergleich von V. 130–142 in Fassung II und V. 133–146 in Fassung I.

In der Szene, in der der Student den versteckten Geistlichen aufsucht, schlägt er auch in Fassung I vor, dass der Pfarrer sich entkleiden soll. Diesmal ist die Anrede aber höflicher: Er spricht ihn als *herr* (Fassung I, V. 138), also als Höhergestellten (der er rein sachlich ja auch ist) an.

Ein alternativer Vers lässt sich dort feststellen, wo es darum geht, warum Nacktheit das Gebot der Stunde sei: Während in Fassung II darauf abgehoben wird, dass der Versteckte noch unentdeckt ist (V. 136), ist in Fassung I formuliert: *Das euch die schant nicht angepirt* (Fassung I, V. 140)<sup>62</sup>; es geht also um das Vermeiden einer öffentlichen Schmach. Der Versteckte willigt ein, anders als in Fassung II will er aber nicht völlig schadlos davorkommen, sondern lediglich am Leben bleiben (Fassung I, V. 143), die Ansprüche sind also niedriger. Auch das Entkleiden ist schnell erledigt; eine separate Aufforderung, die Unterhose abzulegen, braucht es in Fassung I nicht, das erledigt der Geistliche gleich in einem Rutsch (Fassung I, V. 145f.).

Der Abgang des Pfarrers ist in Fassung I leicht variiert, auch hier begegnen zwei zusätzliche Verse (s. Tabelle 9: *Vergleich von V. 143–148 in Fassung II und V. 147–154 in Fassung I*).

**Fassung II, V. 143–148**

*da bescheiß er den pfaffen wol mit ruß*  
*von oben herab biß auf den fuß*  
*und macht in swarz als ie kein rab.*  
*da rumpelt er die leitern herab*  
—  
—  
*und pfuchzet gein dem bauern auß*  
*und lief da zu der tür hinauß.*

**Fassung I, V. 147–154**

*er bescheiß den pfaffen wol mit ruß*  
*von dem haubt piß auf den fuß.*  
*er macht in schwarz als ie kein rab.*  
*do rumpelt er die stigen ab.*  
*er hub an grausamlich zu prumen.*  
*der schüler sprach: „er wirt schir kumen.“*  
*der pfaff sprang gen dem paurn auß*  
*und lief zu der tür aus dem haus.*

Übersetzung der I. Fassung: Er beschmierte den Pfarrer von Kopf bis Fuß völlig mit Ruß; er machte ihn schwärzer als [es] jemals ein Rabe [war]. Daraufhin polterte er [der Pfarrer] die Stiege hinunter. Er begann grässlich zu brüllen. Der Student sagte: „Er wird gleich erscheinen“. Der Pfarrer hechtete auf den Bauern zu und rannte [danach] durch die Tür nach draußen.

Tabelle 9: Vergleich von V. 143–148 in Fassung II und V. 147–154 in Fassung I.

Man sieht hier insgesamt eine ähnliche Gestaltung wie in Fassung II, wenn man die dortige Variante aus der Dessauer Handschrift, in der der Pfarrer unbeholfener dargestellt ist (s. o.), ausklammert. Seine Rolle ist dem Flüchtenden auch in Fassung I klar, sein gespieltes *prumen* (Fassung I, V. 151) entspricht freilich nicht jenem von Alexander, der missmutig und brummend wie ein Bär die erzwungene Trennung von Phyllis hinnimmt;<sup>63</sup> stattdessen geht es in diesem Fall um eine bedrohliche akustische Ankündigung des folgenden (durchaus wörtlich zu verstehenden) Auftritts. Diese Bedeutung betont das Adverb

*grausamlich* (Fassung I, V. 151) wodurch das Brummen die Bedeutung eines dem Brüllen ähnlichen Lautes<sup>64</sup> annimmt. Ein verängstigender Effekt stellt sich auch in Fassung I ein.

Ein kleines aber wichtiges Detail sei an dieser Stelle noch angesprochen (s. Tabelle 10: *Vergleich von V. 155–159 in Fassung II und V. 161–164 in Fassung I*).

**Fassung II, V. 155–159**

*der pauer sprach: „solt ich nicht erschrecken?  
er trug an im ein großen stecken.  
Recht als ein cleine zuber stangen  
daran sach ich ein gesleuder hangen,  
das glenkert hinden an der stangen.*

*gesleuder]* D; L: *schlewder*; De, fol. 165v:  
*geschleuder*

Übersetzung der I. Fassung: Der Bauer sagte: „Wie hätte ich nicht erschrecken können? Er trug einen langen Pfahl bei sich. An diesem sah ich zwei Schleudern hängen, die an seiner Stange baumelten. [...]“

**Fassung I, V. 161–164**

*der paur sprach: „solt ich nit erschrecken?  
Er trug an im ein langen stecken.  
—  
Daran sach ich zwu schleudern hangen.  
Die glunckerten an seiner stangen.*

*schleudern]* N; Ka; G, fol. 21r: *schlewdern*;  
E, fol. 5: *schlaudern*

Tabelle 10: Vergleich von V. 155–159 in Fassung II und V. 161–164 in Fassung I.

Das an dem *stecken* (Fassung II, V. 156) hängende Gefäß der Steine wird in zwei Textzeugen der II. Fassung als *geschleuder* bezeichnet (D und De), in allen übrigen Zeugnissen als *schleuder*. Dieser Unterschied ist signifikant: *gesleuder* bedeutet nicht nur „Schleuder“ (Grubmüller 2011, S. 925, V. 157), sondern kann auch eine Ableitung von ‚Schleuder‘ darstellen. Diese bezeichnet eine „schleudertasche, bildlich von dem beutelförmigen kleidungstheil, der im 15. Jahrh[undert] das gemächt bedeckte“<sup>65</sup>. Es dürfte sich bei *geschleuder* also um einen Vorläufer der später als Schamkapsel bekannten Bedeckung des männlichen Geschlechts handeln.

Der Begriff *gesleuder* ist im Nürnberger Kontext noch in einem weiteren Fall belegt, nämlich in einer Reimpaarrede von Hans Folz, von der ein Nachdruck Peter Wagners im gleichen Sammelband überliefert ist wie der Druck des ‚Fahrenden Schülers‘ von Kachelofen.<sup>66</sup> Das ist aber nicht alles: Im 15. Jahrhundert gab es in Nürnberg offenbar einen modischen Trend, der darin bestand, dieses *gesleuder* besonders großzügig zu gestalten. Das ging so weit, dass in der Nürnberger Kleiderordnung von 1481 explizit jene künstliche Vergrößerung des dort „Latz“ genannten Utensils verboten wurde, wie man in Melanie Burgemeisters Studie zu Kleiderordnungen in Nürnberg, Regensburg und Landshut erfährt (vgl. Burgemeister 2019, S. 347, fol. 93r).<sup>67</sup> Das *gesleuder* des Pfarrers könnte man daher als subtilen Verweis auf einen ausufernden Modetrend verstehen. Der Witz ging später dann vielleicht verloren, da durch das Verbot das Ziel der Anspielung aus dem Alltag verschwand.

Folgt man dieser Annahme, dann lag dem spätesten Textzeugen des ‚Fahrenden Schülers‘ (der Handschrift De) möglicherweise eine Textstufe zugrunde, die auch in der Dresdner Handschrift ihren Niederschlag fand, da beide den auffälligen Begriff überliefern; dies deckt sich mit den Beobachtungen Reichels (vgl. Reichel 1985, S. 44–51).

Nun noch einige Worte zum Ende des Märes in Fassung I (s. Tabelle 11: *Vergleich von V. 164–183 in Fassung II und V. 171–177 in Fassung I*).

**Fassung II, V. 164–183**

*„vor im getrau ich dich wol beschauern.  
vorcht dich nimmer, er ist hin,  
wann ich sein doch gewaltig bin,  
und vach ein herz und bis ein man.  
mein kunst ich wol beweret han.“  
die frau der hönerei do lachet,  
das ers so hübschlich hett gemacht,  
das er dem pfaffen half davon,  
das sein nicht kennen kond ir man,  
und sprach zu im: „du bist ein gesell.  
sweig still und laß in varn in die hell.  
du bist in guter schul gewesen  
und hast die rechten bücher gelesen.  
wir wollen uns hinein in die stuben setzen  
und wollen uns unsers leids ergetzen.“  
sie gingen all drei in die stuben und aßen.  
die nacht sie bei einander saßen.  
die frau die trug in dar das pest,  
was sie von essen und trinken west,  
und lebten wol die ganzen nacht.*

**Fassung I, V. 171–177**

*vorcht dich nicht, er ist dahin  
wann ich sein wol gewaltig pin.  
—  
—  
—  
—  
—  
—  
—  
—  
—  
wir wollen uns zutisch setzen  
und wollen uns unsers unmuts ergetzen.“  
sie gingen in die stuben vnd aßen.  
die nacht sie pei einander sassen  
—  
—  
und lebten wol die ganzen nacht.*

Übersetzung der I. Fassung: „[...] Fürchte dich nicht, er ist fort, da ich völlig die Gewalt über ihn habe. Wir sollten uns an den Tisch setzen und unseren Schrecken vergessen machen.“ Sie gingen in die Stube und aßen [gemeinsam]. Die ganze Nacht saßen sie beisammen und hatten eine wunderbare Zeit.

Tabelle 11: Vergleich von V. 164–183 in Fassung II und V. 171–177 in Fassung I.

Man erkennt unmittelbar, dass ein größeres Textstück in Fassung I fehlt. In Fassung II findet sich hier die für die Interpretation wichtige Szene, in der die Bäuerin den Studenten für sein gewieftes Vorgehen lobt und das gemeinsame Beisammensein einläutet. In Fassung I hingegen schließt die Aufforderung, das Geschehene gemeinsam ausklingen zu lassen (V. 173f.), unmittelbar an die Aussage des Studenten an, dass er die Macht über den Teufel

habe (V. 172); hier spricht also der Student, nicht wie in Fassung II die Hausherrin. Doch nicht nur das: Es fehlt auch der Doppelvers, in dem angesprochen wird, dass die Hausherrin für eine besonders gute Verpflegung sorgt (in Fassung I V. 181f.).

Diese Änderungen wirken sich auf die Gesamtdeutung beider Fassungen aus: In Fassung I liegt, wie gezeigt wurde, eine etwas andere Akzentuierung der einzelnen Figuren im Märe vor. Die Libido von Bäuerin und Pfarrer sind stärker betont, durch das am Beginn thematisierte Tauschgeschäft sogar regelrecht abgelöst vom amourösen Charakter eines Liebesverhältnisses. Dem Geistlichen fehlt selbst die in Fassung II kurz gezeigte Scham, sich ohne Weiteres völlig zu entblößen, wenn dies der Sache dienlich ist, während er zugleich die Rolle des am Beginn in seinem inneren Monolog eingeführten Teufels ohne Skrupel spielt. Während Übernachtung und Bewirtung dem Studenten in Fassung II auf Veranlassung der Hausherrin zuteilwerden, da er durch Schlaueheit die Situation für sie und sich selbst günstig zu wenden weiß, bringt er diese Form des Lohns in Fassung I selbst ins Gespräch. Die Bäuerin selbst spielt am Ende dieser Fassung eine untergeordnete Rolle, der Fokus liegt auf dem überlisteten Bauern und der Klugheit des Scholaren.<sup>68</sup>

Diese Details kann man mit dem Hinweis darauf verbinden, dass Fassung I eine Bearbeitung der II. Fassung darstellt. Das dafür herangezogene Argument war, dass der Student den Bauern ob seines Erschreckens schilt, er habe ihm doch versichert, es drohe keine Gefahr, was in Fassung I aufgrund einer Tilgung aber nicht der Fall ist. Fassung I stellt sich damit insgesamt als gestraffte Variante des ‚Fahrenden Schülers‘ dar, in der verschiedene Details zugespitzter ausgestaltet sind.

Damit gerät noch einmal die Darstellung der Bäuerin in Fassung II in den Blick: Ihr Plan, ein Stelldichein mit dem Pfarrer zu erleben, scheitert zwar, doch ist im Hinblick auf ihre Position keine Kritik daran erkennbar, der (geplante) Ehebruch wird nicht bestraft. Im Gegenteil: Lachend steht sie in dieser Fassung am Ende da, während Ehemann und Liebhaber in der ein oder anderen Weise derangiert sind. Statt einer verbotenen sexuellen Ausschweifung bleibt ihr und dem Studenten immerhin ein intellektuelles Vergnügen.

### Erneut: Zur Überlieferung von Rosenplüts ‚Fahrendem Schüler‘

Nach den beiden Lektüren von Rosenplüts ‚Fahrendem Schüler‘, die einen intensiven Einblick in die Textgeschichte geboten haben, lohnt es sich, abschließend noch einmal auf die Überlieferung zu blicken (s. oben, Abb. 1).

Hans Rosenplüts Märe ‚Der fahrende Schüler‘ ist in zwei Fassungen erhalten, die sich nicht nur im Hinblick auf ihren Versbestand unterscheiden, sondern insbesondere die Figuren der Ehefrau und des Pfarrers unterschiedlich akzentuieren. In Fassung II ist es die Bäuerin, die durch ihr Lachen als verständige Beobachterin des Geschehens neben den Studenten rückt; die von ihr veranlasste Belohnung des Gastes bedingt das versöhnliche

Ende. In Fassung I hingegen bleibt der Scholar auch am Ende derjenige, der aktiv das Geschehen beeinflusst, er fordert seinen Lohn selbst ein.

Beide Fassungen sind über einen Zeitraum von etwa 60 Jahren hinweg bezeugt. Verbreiteter war die zuletzt besprochene I. Fassung, die durch das Fragment in der Weimarer Handschrift früh nachgewiesen ist. Wie auch die II. Fassung ist diese konsequent am Textende signiert (vgl. Fischer 1966, S. 200, V. 182 inkl. der Varianten; S. 201, V. 188 inkl. der Varianten), beide Fassungen kann man daher als wahrscheinlich „echte“ Rosenplüt-Dichtungen begreifen. Dennoch konnte eine Abhängigkeit der I. von der II. Fassung im Rahmen der Lektüre und Analyse nahegelegt werden, was die Bedeutung der intensiven Arbeit an und mit den Texten verdeutlicht.

Fassung I. ist insgesamt weiter verbreitet, was man als Hinweis darauf verstehen kann, dass diese von den Rezipient:innen bevorzugt wurde. Dagegen spricht freilich, dass man schlicht mögliche Wege der Überlieferung nicht ausklammern kann – eventuell war diese Fassung stärker im Umlauf (worauf die Überlieferung deutet) und wurde daher auch öfter handschriftlich vervielfältigt, bevor sie in der Offizin Konrad Kachelofens dann auch gedruckt wurde.

Die Überlieferungslücke nach dem Kachelofen-Druck könnte darauf hindeuten, dass die handschriftliche Überlieferung mit der Verbreitung im Druck nachgelassen hat; Elchingers Druck im 16. Jahrhundert könnte man als Versuch sehen, ein früher erfolgreiches Produkt neu aufzulegen und zu vertreiben. Umso erstaunlicher ist die späte ostmitteldeutsche Handschrift, insbesondere, wenn man der These folgt, dass das kleine Wörtchen *geslauder* auf eine frühe Textstufe der Vorlage hindeuten könnte. Denkbar ist, dass man bei dieser Handschrift auf eine ältere Vorlage zugriff, die nah bei Handschrift D stand.

Die Lücke vor Elchingers Druck muss allerdings nicht zwingend als Hinweis auf ein schwindendes Interesse verstanden werden, sondern könnte schlicht durch Überlieferungsverluste entstanden sein. Denn eines verdeutlicht der Augsburgener Druck auf jeden Fall: Offenbar las man auch weiterhin das hier besprochene Märe, und zwar nicht nur für sich, sondern auch vor, wie eine nur in diesem Druck erhaltene Trinkheische (eine Aufforderung, dem Vortragenden ein Getränk zu spendieren) am Textende zeigt: *vnd also ist es auß vnd ein / Het hans von Winßheim ein / Krausen mit wein* (E, fol. 6).



- 1 Bei dem vorliegenden Beitrag handelt es sich um eine überarbeitete und um Literaturnach- und -hinweise ergänzte Fassung der am 20.01.2022 im Rahmen der Germanistischen Instituts-partnerschaft ‚Textdynamiken‘ (Universität Leipzig / Universität Krakau) gehaltenen Vorlesung.
- 2 Zum Folgenden vgl. Griese 2019, S. 64–66; Reichel 1985, S. 62–65; Reichel 1985, S. 125–153; Kiepe 1984, S. 274–292; Glier 1992a, Sp. 195–197. Einzelne Belege werden zugunsten des Leseflusses in diesem Absatz nicht separat ausgewiesen.
- 3 Vgl. „*sarwerker*, m.“, Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=S02122>, abgerufen am 01.11.2022.
- 4 Kiepe spricht sich gegen eine Identität von Hans Rosenplüt und Hans Schnepfer aus, worin ihm die Forschung aber nicht gefolgt ist.
- 5 Die Ausnahme stellt ‚Das Fest des Königs von England‘ (Ridder u. a. 2022, F 44) dar, vgl. Ridder u. a. 2022, S. 10f.
- 6 Die Gattungsbezeichnung ist in der Forschung umstritten (vgl. die umfangliche Diskussion bei Eichenberger 2015, S. 12–22, bes. S. 19–22). Im vorliegenden Beitrag geht es allerdings nicht um eine Diskussion der Gattung, sondern um ein konkretes Beispiel, weshalb diese Problematik zurückgestellt wird.
- 7 Der Text der II. Fassung wird nach der zweisprachigen Ausgabe Grubmüllers zitiert, da sich der Beitrag ursprünglich an Krakauer Studierende der Germanistik richtete. Die unten herangezogene Fassung I richtet sich nach Fischers Märenedition.
- 8 Die Datierung bezieht sich jeweils auf den Abschnitt, in dem der ‚Fahrende Schüler‘ notiert ist. Die Siglen decken sich bis auf jene von Druck E mit der Ausgabe von Fischer (Druck E war ihm unbekannt).
- 9 Die Abbildung dient lediglich einer groben zeitlichen Verortung der einzelnen Textzeugen in Schritten von fünf Jahren. Im Einzelnen sind die Datierungen jedoch nicht derart gesichert, wie anhand der nachfolgenden Übersicht deutlich wird.
- 10 Zur Handschrift vgl. die Angaben im Handschriftencensus unter <https://handschriftencensus.de/7155>, abgerufen am 01.11.2022. Zur möglichen Lokalisierung nach Nürnberg vgl. Kully 1982, S. 18, zur hier genannten Datierung vgl. Kully 1982, S. 14. Die Handschrift selbst ist zwischen ca. 1460 und 1473 entstanden (vgl. Kully 1982, S. 14); das vorn eingebundene Fragment mit dem Ende des ‚Fahrenden Schülers‘ wurde auf jenem älteren Papier geschrieben, das um 1460 in Gebrauch gewesen sein dürfte. Diese Handschrift ist teilweise auf Rosenplüt-Texte konzentrierte, teilweise „hausbuchartig“ bunt gemischt.
- 11 Zur Handschrift vgl. die Angaben im Handschriftencensus unter <https://handschriftencensus.de/3687>, abgerufen am 01.11.2022. Zur Lokalisierung nach Nürnberg vgl. Reichel 1985, S. 238 und Kiepe 1984, S. 330 und S. 332.
- 12 Zur Handschrift vgl. die Angaben im Handschriftencensus unter <https://handschriftencensus.de/3681>, abgerufen am 01.11.2022. Vgl. Seelbach 2007, Hs 1264, online unter: <http://geb.uni-gies-sen.de/geb/volltexte/2007/5002/>, abgerufen am 01.11.2022.
- 13 Der Druck ist im Gesamtkatalog der Wiegendrucke unter GW M38993 verzeichnet; s. zu diesem <https://gesamtkatalogderwiegendrucke.de/docs/M38993.htm>, abgerufen am 01.11.2022.

- Vgl. auch die Hinweise im Katalog der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg unter <https://katalogplus.sub.uni-hamburg.de/vufind/Record/266797857>, abgerufen am 01.11.2022. Datierung, Lokalisierung und Zuweisung an die Werkstatt Konrad Kachelofens aufgrund der Mitüberlieferung, vgl. Horváth/Stork 2002, S. 124, Nr. 52. Vgl. Griese 2019, S. 83 inkl. Anm. 93.
- 14 Der Druck ist im Gesamtkatalog der Wiegendrucke unter GW M38994 verzeichnet; s. zu diesem <https://gesamtkatalogderwiegendrucke.de/docs/M38994.htm>, abgerufen am 01.11.2022.
- 15 Zur Handschrift vgl. die Angaben im Handschriftencensus unter <https://handschriftencensus.de/6795>, abgerufen am 01.11.2022 und die ausführliche Beschreibung von Werner Hoffmann (Hoffmann 2022).
- 16 Zur Handschrift vgl. die Angaben im Handschriftencensus unter <https://handschriftencensus.de/5351>, abgerufen am 01.11.2022, zur Lokalisierung vgl. Reichel 1985, S. 232; Kiepe 1984, S. 351f.
- 17 Zur Handschrift vgl. die Angaben im Handschriftencensus unter <https://handschriftencensus.de/6823>, abgerufen am 01.11.2022.
- 18 Auf die Zitation der in der Ausgabe Grubmüllers vorliegenden Übersetzung wird verzichtet, da diese leicht zugänglich. Im späteren Vergleich mit Fassung I wird bei umfangreicheren Passagen eine Übersetzung notiert.
- 19 Vgl. „*LIST*, stm.“, Mittelhochdeutsches Wörterbuch von Benecke, Müller, Zarncke, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <https://www.woerterbuchnetz.de/BMZ?lemid=L01019>, abgerufen am 01.11.2022.
- 20 Vgl. „*list*, m. f.“, Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=L06279>, abgerufen am 01.11.2022.
- 21 S. „*varn*, stV. I, 4.“, Mittelhochdeutsches Handwörterbuch von Matthias Lexer, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <https://www.woerterbuchnetz.de/Lexer?lemid=V00261>, abgerufen am 01.11.2022.
- 22 Vgl. „*behendigkeit*, f.“, Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=B02780>, abgerufen am 01.11.2022.
- 23 Vgl. etwa „*agilitas*, f.“, Mittellateinisches Wörterbuch, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <https://www.woerterbuchnetz.de/MLW?lemid=A02179>, abgerufen am 01.11.2022. Vgl. das Lemma ‚agilitas‘, in: Georges 1869, Sp. 190; vgl. besonders: ‚calliditas‘, in: Georges 1869, Sp. 686f.; ‚habilitas‘, in: Georges 1869, Sp. 2183.
- 24 Vgl. „*wald*, m.“, Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=W03296>, abgerufen am 01.11.2022 (hier unter II.2); vgl. „*walt*, -des stm.“, Mittelhochdeutsches Handwörterbuch von Matthias Lexer, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <https://www.woerterbuchnetz.de/Lexer?lemid=W00357>, abgerufen am 01.11.2022.
- 25 Vgl. „*Forst*“, in: Deutsches Rechtswörterbuch III, 1935/38, Sp. 633f., Faksimile der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, [https://drw-www.adw.uni-heidelberg.de/drw-cgi/zeige?index=lemmata&term=forst&bd3\\_633=F](https://drw-www.adw.uni-heidelberg.de/drw-cgi/zeige?index=lemmata&term=forst&bd3_633=F), abgerufen am 01.11.2022.

<sup>26</sup> Vgl. „*hac*, -ges stmn.“, Mittelhochdeutsches Handwörterbuch von Matthias Lexer, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <https://www.woerterbuchnetz.de/Lexer?lemid=H00073>, abgerufen am 01.11.2022.

<sup>27</sup> Vgl. „*hag*, m.“, Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=H00675>, abgerufen am 01.11.2022

(s. unter II.2b).

<sup>28</sup> Vgl. zum Adjektiv „*bæse*, adj.“, Mittelhochdeutsches Handwörterbuch von Matthias Lexer, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <https://www.woerterbuchnetz.de/Lexer?lemid=B03525>, abgerufen am 01.11.2022.; zum Substantiv „*dank*, m.“, Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=D00459>, abgerufen am 01.11.2022.

<sup>29</sup> Die Verbindung von Mahlzeiten und Sexualität dürfte auch zeitgenössischen Rezipient:innen geläufig gewesen sein, da z. B. in einem der Fastnachtspiele Rosenplüts auf diätische Regeln verwiesen wird, die zu einer Verminderung der Libido führen sollen. Im Spiel ‚Die Unersättlichen‘ (K 29; Edition bei Ridder u. a. 2022, F 70) wird einer Ehefrau, die sich über zu häufige sexuelle Begierden ihres Mannes beklagt, geraten, bei der Verpflegung des Gatten auf Eier und Fleisch (V. 50) sowie Wein (V. 57) zu verzichten, da diese Lebensmittel eine Steigerung der Lust bewirken. Vgl. dazu auch Grafetstätter 2013, S. 64f.

<sup>30</sup> Zur Symbolik des mit Spieß durchbohrten Geflügels als Zeichen für den Ehebruch vgl. Reichlin 2009, S. 152 inkl. Anm. 15 und Anm. 16 mit weiteren Verweisen.

<sup>31</sup> Vgl. „*rücken*, swv.“, Mittelhochdeutsches Handwörterbuch von Matthias Lexer, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <https://www.woerterbuchnetz.de/Lexer?lemid=R02236>, abgerufen am 01.11.2022.

<sup>32</sup> Im von Grubmüller referenzierten Handwörterbuch des Germanischen Aberglaubens erwähnt Lily Weiser-Aall genauer gelbe Bänder oder Mützen, die von dieser Personengruppe als Erkennungszeichen verwendet worden seien, vgl. Weiser-Aall 1929f., Sp. 1123.

<sup>33</sup> Derart übersetzt auch Grubmüller 2011, S. 921, V. 76. Vgl. auch „*subtil*, adj.“, Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=S55798>, abgerufen am 01.11.2022.

<sup>34</sup> Vgl. „*schimph*, stm.“, Mittelhochdeutsches Handwörterbuch von Matthias Lexer, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <https://www.woerterbuchnetz.de/Lexer?lemid=S01996>, abgerufen am 01.11.2022.

<sup>35</sup> Vgl. „*bannen*, stV“, Mittelhochdeutsches Wörterbuch Online unter <http://www.mhdwb-online.de/wb/11217000>, abgerufen am 01.11.2022; „*BANNE*“, Mittelhochdeutsches Wörterbuch von Benecke, Müller, Zarncke, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <https://www.woerterbuchnetz.de/BMZ?lemid=B00145>, abgerufen am 01.11.2022.

<sup>36</sup> S. „*BANNEN*, vb.“, Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm / Neubearbeitung (A–F), digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB2?lemid=B00524>, abgerufen am 01.11.2022, hier unter 2.a.

<sup>37</sup> Vgl. „*twingen*, stV. I, 3.“, Mittelhochdeutsches Handwörterbuch von Matthias Lexer, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <https://www.woerterbuchnetz.de/Lexer?lemid=T02891>, abgerufen am 01.11.2022.

<sup>38</sup> Vgl. „*tenne*, f.“, Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=T02160>, abgerufen am 01.11.2022.

<sup>39</sup> Vgl. „*bescheizen*“, Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=B04985>, abgerufen am 01.11.2022.

<sup>40</sup> Herangezogen wurde der Text der Vulgata, s. den ersten Eintrag in der Primärliteratur.

<sup>41</sup> Vgl. „*platzen*, verb.“, Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=P05566>, abgerufen am 01.11.2022.

<sup>42</sup> Vgl. „*behende*, adv.“, Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=B02775>, abgerufen am 01.11.2022.

<sup>43</sup> Vgl. „*zuber*, m.“, Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=Z08593>, abgerufen am 01.11.2022.

<sup>44</sup> S. dazu den zuletzt genannten Verweis auf „*zuber*, m.“.

<sup>45</sup> Vgl. „*zuberstange*, f.“, Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=Z08606>, abgerufen am 01.11.2022.

<sup>46</sup> Vgl. „*höhnerei*, f.“, Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=H11417>, abgerufen am 01.11.2022.

<sup>47</sup> Vgl. „*büberei*, die“, Frühneuhochdeutschen Wörterbuch, [http://fwb-online.de/go/b%C3%BCberei.s.if\\_1668631112](http://fwb-online.de/go/b%C3%BCberei.s.if_1668631112), abgerufen am 01.11.2022.

<sup>48</sup> Auch an dieser Stelle sind die Ausgaben recht großzügig, da der Vers sich derart in keiner der drei Handschriften findet. Stattdessen liest man dort:

*Das ers so hofflich hett gemacht* (De, fol. 166r)

*Das erß so hubslich het wetracht* (L, fol. 54r)

*Das er es so hubschlich hette betrachtet* (D, fol. 109v)

In der jüngsten Handschrift De wird darauf abgehoben, dass er es *hofflich*, das hier ‚klug‘ bedeutet, eingerichtet hat; es wird also das Vorgehen selbst fokussiert. Bei L und D liegt als Verb jeweils *betrachten* vor, in L mit typisch bairischem Wechsel von <w> und <b> (vgl. Paul <sup>25</sup>2007, S. 36).

Dieses *betrachten* bedeutet ‚nachdenken über etwas‘, vgl. „*betrachten*“, Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=B05867>, abgerufen am 01.11.2022. Nun kann man noch das *das* einbeziehen, welches kausal übersetzt werden sollte: ‚weil er so klug darüber nachdachte‘ bzw. ‚weil er es derart klug eingerichtet hatte‘ – nämlich, dass der Liebhaber vom Ehemann unerkannt entkommen konnte (V. 171f.).

<sup>49</sup> Grubmüllers Aussage greift bei Fassung II genaugenommen nur für die heute in Dessau verwahrte Handschrift, in der der Abgang des Pfarrers, wie gezeigt wurde, holpriger gestaltet ist; für die Handschriften aus Dresden und Leipzig ließe sich diese Feststellung aufgrund der dort stärker betonten Schauspieleinlage nicht derart final formulieren.

<sup>50</sup> Vgl. „*ergetzen*“, Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=E07551>, abgerufen am 01.11.2022.

<sup>51</sup> Diese Deutung kann primär für die Handschriften aus Dresden und Dessau angeführt werden. Im Leipziger Kodex ist die besonders gute Bewirtung als Lohn des Studenten betont, da in V. 181 *jm* (Fischer 1966, S. 201, Anm. zu V. 181) statt *in*, also ‚ihm‘ statt ‚ihnen‘, notiert wurde. Die Entschädigung des Gastes ist in diesem Fall entsprechend stärker gewichtet.

<sup>52</sup> Zu einer These bezüglich der Abhängigkeiten beider Fassungen s. u.

<sup>53</sup> Damit sind Verse gemeint, die im Vergleich zu anderen Fassungen zusätzlich auftreten (Plusvers) oder fehlen (Minusvers).

<sup>54</sup> Fassung II wird weiterhin nach Grubmüllers Ausgabe zitiert, Fassung I nach derjenigen Fischers. In den Fällen, bei denen mehrere Textzeugen der Fassung I zitiert werden, erfolgt die Wiedergabe jeweils nach den Textzeugen unter Angabe der Blätter und mit Verweis auf die Verse in Fischers Ausgabe nach einem ‚=‘. Die Transkriptionen sind diplomatisch angelegt. Abkürzungen sind stillschweigend aufgelöst; Superskripte werden auf den überschriebenen Buchstaben folgend hochgestellt abgebildet; fehlende Buchstaben in eckigen Klammern ergänzt.

<sup>55</sup> Vgl. „*spruch*, m.“, Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=S37531>, abgerufen am 01.11.2022, hier unter 2; vgl. „*sprechen*, verb.“, Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=S36780>, abgerufen am 01.11.2022, hier unter 12.

<sup>56</sup> Vgl. „*abenteuer*“, Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=A00327>, abgerufen am 01.11.2022.

<sup>57</sup> Vgl. „*gadem*, n. m.“, Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=G00124>, abgerufen am 01.11.2022.

<sup>58</sup> Vgl. „*tasche*, f.“, Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=T01162>, abgerufen am 01.11.2022.

<sup>59</sup> Vgl. „*pfeid*, f.“, Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=P02967>, abgerufen am 01.11.2022.

<sup>60</sup> Vgl. „*lappe*, m.“, Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=L01631>, abgerufen am 01.11.2022.

<sup>61</sup> Vgl. „*lapperei*, f.“, Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=L01655>, abgerufen am 01.11.2022.

<sup>62</sup> Vgl. zu *angebirt* das Lemma zu ‚angebären‘ im Frühneuhochdeutschen Wörterbuch: [http://fwb-online.de/go/angeb%C3%A4ren.s.3vu\\_1668653503](http://fwb-online.de/go/angeb%C3%A4ren.s.3vu_1668653503), abgerufen am 01.11.2022.

<sup>63</sup> Der Hinweis bezieht sich auf die von Markus Greulich am 13.01.2022 im Rahmen dieser Veranstaltungsreihe gehaltene Vorlesung.

<sup>64</sup> Vgl. „*brummen*“, Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=B11948>, abgerufen am 01.11.2022.

<sup>65</sup> Vgl. „*geschleuder*, n.“, Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=G10418>, abgerufen am 01.11.2022.

<sup>66</sup> Es geht um den in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky verwahrten Band Scrin. 229d, in dem auch der Druck des ‚Fahrenden Schülers‘ von Konrad Kachelofen enthalten ist. Hier geht es um ‚Den Buhler‘, eine Reimpaarrede von Hans Folz, die 1488 von Folz selbst gedruckt worden ist (GW 10124, vgl. <https://gesamtkatalogderwiegendrucke.de/docs/GW10124.htm>, abgerufen am 01.11.2022). Der Druck von Wagner ist im Gesamtkatalog der Wiegendrucke unter der Nummer GW 10125 verzeichnet, s. <https://gesamtkatalogderwiegendrucke.de/docs/GW10125.htm>, abgerufen am 01.11.2022. Der Text ist abgedruckt bei Fischer 1961, S. 243–248, Nr. 28, hier S. 247, V. 158.

<sup>67</sup> In einer früheren Fassung der Nürnberger Ordnung von 1447 findet sich zwar der entsprechende Abschnitt noch nicht, die Ordnung von 1481 dürfte aber eine Fixierung verschiedener davor bereits erlassener weiterer Verbote darstellen (vgl. Burgemeister 2019, S. 254f.).

<sup>68</sup> Genaugenommen könnte man diese wahrscheinliche Schärfung und Reduktion der I. Fassung als die im wörtlichen Sinne pointiertere bezeichnen (vgl. die oben zitierte Aussage bei Grubmüller 2011, S. 1314) und damit gegen Grubmüllers Entscheidung für Fassung II argumentieren. Dass es sich bei Fassung II aber insgesamt um die – auch interpretatorisch – reizvollere handelt, soll damit nicht in Abrede gestellt werden.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

*Biblia Sacra Iuxta Vulgatam Versionem*. Hg. von Robert Weber, fünfte, verbesserte Auflage, hg. von Roger Gryson, Stuttgart 2007, online unter <https://www.die-bibel.de/bibeln/online-bibeln/lesen/VUL/> (1.11.2022).

*Die deutsche Märendichtung des 15. Jahrhunderts*. Hg. von Hanns Fischer, München 1966 (Münchener Texte und Untersuchungen 12).

*Hans Folz. Die Reimpaarsprüche*. Hg. von Hanns Fischer, München 1961 (Münchener Texte und Untersuchungen 1).

*Novellistik des Mittelalters*, hg., übersetzt und kommentiert von Klaus Grubmüller, Berlin 2011 (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 47) [= *Novellistik des Mittelalters. Märendichtung*, Hg., übersetzt und kommentiert von Klaus Grubmüller, Frankfurt / M. 1996 (Bibliothek des Mittelalters 23; Bibliothek deutscher Klassiker 138)].

*Rosenplütsche Fastnachtspiele. Edition und Kommentar von Nürnberger Spieltexen des 15. Jahrhunderts* (einschließlich der Fastnachtspiele in der Handschrift Dresden, SLUB, Mscr. Dresd.M.183). Hg. von Klaus Ridder u. a. unter Mitarbeit von Martina Bezner u. a., Konzeption der Datenverarbeitung: Paul Sappeler (†), fortgeführt von Thomas Ziegler, Berlin 2022.

### Sekundärliteratur

ANGENENDT, ARNOLD: *Geschichte der Religiosität im Mittelalter*, 4. Auflage, Darmstadt 2009.

BEINE, BIRGIT: *Der Wolf in der Kutte. Geistliche in den Mären des deutschen Mittelalters*, Bielefeld 1999 (Braunschweiger Beiträge zur deutschen Sprache und Literatur 2).

BEUTIN, WOLFGANG: *Sexualität und Obszönität. Eine literatursoziologische Studie über epische Dichtungen des Mittelalters und der Renaissance*, Würzburg 1990.

BURGEMEISTER, MELANIE: *Kleider – Kultur – Ordnung. Kulturelle Ordnungssysteme in Kleiderordnungen aus Nürnberg, Regensburg und Landshut zwischen 1470 und 1485*, Münster / New York 2019 (Regensburger Schriften zur Volkskunde/Vergleichenden Kulturwissenschaft 37).

FISCHER, HANNS: *Studien zur deutschen Märendichtung*, 2., durchgesehene und erweiterte Auflage, besorgt von Johannes Janota, Tübingen 1983.

GEORGES, KARL ERNST: *Ausführliches lateinisch-deutsches und deutsch-lateinisches Handwörterbuch. Aus den Quellen zusammengetragen und mit besonderer Bezugnahme auf Synonymik und Antiquitäten unter Berücksichtigung der besten Hilfsmittel*, Bd. 1: A–J, 6., fast gänzlich umgearbeitete und sehr vermehrte Auflage, Leipzig 1869.

GLIER, INGEBORG: *Hans Rosenplüt als Märendichter*, in: Grubmüller, Klaus u. a. (Hgg.): *Kleinere Erzählformen im Mittelalter*. Paderborner Kolloquium 1987, Paderborn u.a. 1988, (Schriften der Universität-Gesamthochschule-Paderborn, Reihe Sprach- und Literaturwissenschaft 10), S. 137–149.

GLIER, INGEBORG: Art. *„Rosenplüt, Hans“*, in: Ruh, Kurt u. a. (Hgg.): *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*. Begründet von Wolfgang Stämmler, fortgeführt von Karl Langosch, 2., völlig neu bearbeitete Auflage, Redaktion: Christine Stöllinger-Löser, Bd. 8: *„Revaler Rechtsbuch“–Sittich, Erhard*, Berlin / New York 2010 [unveränderte Neuausgabe der Originalausgabe von 1992], Sp. 195–211.

GLIER, INGEBORG: Art. *„Rosenplütsche Fastnachtspiele“*, in: Ruh, Kurt u. a. (Hgg.): *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*. Begründet von Wolfgang Stämmler, fortgeführt von Karl Langosch, 2., völlig neu bearbeitete Auflage, Redaktion: Christine Stöllinger-Löser, Bd. 8: *„Revaler Rechtsbuch“–Sittich, Erhard*, Berlin / New York 2010 [unveränderte Neuausgabe der Originalausgabe von 1992], Sp. 211–232.

GLIER, INGEBORG: Art. *„Rosenplüt, Hans [Nachtr.]“*, in: Wachinger, Burghart u. a. (Hgg.): *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*. Begründet von Wolfgang Stämmler, fortgeführt von Karl Langosch, 2., völlig neu bearbeitete Auflage, Redaktion: Christine Stöllinger-Löser, Bd. 11: *Nachträge und Korrekturen*, Berlin / New York 2010 [unveränderte Neuausgabe der Originalausgabe von 2004], Sp. 1333.

GRAFETSTÄTTER, ANDREA: *Vereitelte Mahlzeiten. Gescheiterte Ingestion in mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Texten*, in: Grafetstätter, Andrea (Hg.): *Nahrung, Notdurft und Obszönität in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Akten der Tagung Bamberg 2011, Bamberg 2013 (Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien 6), S. 57–75. DOI: [10.20378/irbo-51381](https://doi.org/10.20378/irbo-51381).

GRIESE, SABINE: *Rosenplüt im Kontext*, in: Plotke, Seraina und Seeber, Stefan (Hgg.): *Schwanksammlungen im frühneuzeitlichen Medienumbruch. Transformationen eines sequentiellen Erzählparadigmas*, Heidelberg 2019 (Germanisch-Romanische Monatsschrift, Beiheft 96), S. 61–90.

GRUBMÜLLER, KLAUS: *Wer lacht im Märe und wozu?*, in: Röcke, Werner / Velten, Hans Rudolf (Hgg.): *Lachgemeinschaften. Kulturelle Inszenierungen und soziale Wirkungen von Gelächter im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*, Berlin / New York 2005 (Trends in Medieval Philology 4), S. 111–124.

GRUBMÜLLER, KLAUS: *Die Ordnung, der Witz und das Chaos. Eine Geschichte der europäischen Novellistik im Mittelalter: Fabliau – Märe – Novelle*, Tübingen 2006.

HENKEL, NIKOLAUS: *Kurzfassungen höfischer Erzähldichtung im 13./14. Jahrhundert. Überlegungen zum Verhältnis von Textgeschichte und literarischer Interessenbildung*, in: Heinze, Joachim (Hg.): *Literarische Interessenbildung im Mittelalter*. DFG-Symposium 1991, Stuttgart / Weimar 1993 (Germanistische Symposien-Berichtsbände 14), S. 39–59.

HOFFMANN, WERNER J.: *Die Mittelalterlichen Deutschen und Niederländischen Handschriften der Sächsischen Landesbibliothek – Staats – und Universitätsbibliothek Dresden*, Frankfurt am Main 2022 (Archivum Medii Aevi Digitale – Studies: Catalogues 1). DOI: <https://doi.org/10.25716/amad-85248>.

HORVÁTH, EVA / STORK, HANS-WALTER (Hgg.): *Von Rittern, Bürgern und von Gottes Wort. Volkssprachige Literatur in Handschriften und Drucken aus dem Besitz der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg*. Ausstellungskatalog, Kiel 2002 (Schriften aus dem Antiquariat Dr. Jörn Günther, Hamburg 2).

KIEPE, HANSJÜRGEN: *Die Nürnberger Priameldichtung. Untersuchungen zu Hans Rosenplüt und zum Schreib- und Druckwesen im 15. Jahrhundert*, München / Zürich 1984 (Münchener Texte und Untersuchungen 74).

KULLY, ELISABETH: *Codex Weimar Q 565*, Bern / München 1982 (Deutsche Sammelhandschriften des späten Mittelalters).

MEIER, CHRISTEL / SUNTRUP, RUDOLF: *Handbuch der Farbenbedeutung im Mittelalter. 2. Teil: Lexikon der Farbenbedeutungen im Mittelalter*, Köln 2011 [CD-Rom].

PAUL, HERMANN: *Mittelhochdeutsche Grammatik*, 25. Auflage, neu bearbeitet von Thomas Klein u. a., mit einer Syntax von Ingeborg Schöber, neubearbeitet und erweitert von Heinz-Peter Prell, Tübingen 2007 (Sammlungen kurzer Grammatiken Germanischer Dialekte, A. Hauptreihe 2).

RAUTENBERG, URSULA: *Das Titelblatt. Die Entstehung eines typographischen Dispositivs im frühen Buchdruck* (Alles Buch. Studien der Erlanger Buchwissenschaft 10), Erlangen-Nürnberg 2004.

RAUTENBERG, URSULA: *Die Entstehung und Entwicklung des Buchtitelblatts in der Inkunabelzeit in Deutschland, den Niederlanden und Venedig. Quantitative und qualitative Studien*, in: *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 62, 2008, S. 1–105.

REICH, PHILIP: *Der fahrende Schüler als prekärer Typus. Zur Genese literarischer Tradition zwischen Mittelalter und Neuzeit*, Berlin / Boston 2021 (Deutsche Literatur. Studien und Quellen 39).

REICHEL, JÖRN: *Der Spruchdichter Hans Rosenplüt. Literatur und Leben im spätmittelalterlichen Nürnberg*, Stuttgart 1985.

REICHLIN, SUSANNE: *Ökonomien des Begehrens, Ökonomien des Erzählens. Zur poetologischen Dimension des Tauschens in Mären*, Göttingen 2009 (Historische Semantik 12).

SCHIMMELPFENNIG, BERNHARD: *Die Degradation von Klerikern im späten Mittelalter*, in: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 34, 1982, S. 305–323.

SCHMITZ, WOLFGANG: *Grundriss der Inkunabelkunde. Das gedruckte Buch im Zeitalter des Medienwechsels*, Stuttgart 2018 (Bibliothek des Buchwesens 27).

SEELBACH, ULRICH: *Katalog der deutschsprachigen mittelalterlichen Handschriften der Universitätsbibliothek Gießen*, vorläufiger Abdruck (Stand: 30. August 2007), URN: [urn:nbn:de:hebis:26-opus-48693](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hebis:26-opus-48693).

TANNER, RALPH: *Sex, Sünde, Seelenheil. Die Figur des Pfaffen in der Märenliteratur und ihr historischer Hintergrund (1200–1600)*, Würzburg 2005.

WEISER-AALL, LILY, Art. ‚fahrende Schüler‘, in: Hoffmann-Krayer, E[duard] / Bächtold-Stäubli, Hanns (Hgg.): *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Bd. 2: C–Frautragen, Berlin/Leipzig 1929f. (Handwörterbücher zur deutschen Volkskunde, Abteilung 1: Aberglaube), Sp. 1123f.

WILLIAMS-KRAPP, WERNER: *Literatur und Standesgefüge in der Stadt. Nürnberg im 15. und frühen 16. Jahrhundert*, in: Sahn, Heike / Schausten, Monika (Hgg.): *Nürnberg. Zur Diversifikation städtischen Lebens in Texten und Bildern des 15. und 16. Jahrhunderts*, Berlin 2015 (*Zeitschrift für deutsche Philologie* 134, 2015, Sonderheft), S. 9–23.

Dieses Werk ist zu allen Teilen urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung ohne Zustimmung des Instituts für Germanistik der  
Universität Leipzig ist unzulässig.

Die Rechte für die reproduzierten Abbildungen liegen bei den bildgebenden  
Institutionen und sind am jeweiligen Bild ausgewiesen.

© 2023 Institut für Germanistik der Universität Leipzig

ISSN 2750-4220

## Redaktion

Sabine Griese und Anna Luise Klemm

## Kontakt

Institut für Germanistik, Universität Leipzig  
Beethovenstraße 15  
04107 Leipzig

## Website

[textdynamiken.eu](http://textdynamiken.eu)

## Konzeption und Gestaltung

GRUETZNER TRIEBE  
[gruetzner-triebe.de](http://gruetzner-triebe.de)

# IMPRESSUM