

Regina Toepfer (Hg.)
Klassiker des Mittelalters

Spolia Berolinensia
Beiträge
zur Literatur- und Kulturgeschichte
des Mittelalters und der Neuzeit

Herausgegeben von
Dorothea Klein und Udo Kühne

Band 38
Klassiker des Mittelalters

Herausgegeben
von Regina Toepfer



Weidmann

Klassiker des Mittelalters

Herausgegeben
von Regina Toepfer



Weidmann

Umschlagmotiv:
Ausschnitt aus dem Codex Manesse, Heidelberg UB: Cod. Pal. germ. 848,
fol. 11v (<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0018/image>),
bearbeitet von Wiebke Ohlendorf

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen
des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und
die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

 ISO 9706

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
Umschlaggestaltung: Anna Braungart, Tübingen
Herstellung: Hubert & Co., 37079 Göttingen
Printed in Germany

© Weidmannsche Verlagsbuchhandlung GmbH, Hildesheim 2019
www.olms.de

Alle Rechte vorbehalten

ISSN 0931-4040

ISBN 978-3-615-00437-3

Danksagung

Der Sammelband geht zurück auf eine Ringvorlesung des Instituts für Germanistik, die im Sommersemester 2017 an der Technischen Universität Braunschweig stattfand. Die Veranstaltungsreihe verfolgte ein doppeltes Ziel: Zum einen sollten wichtige Werke des Mittelalters vorgestellt werden, die zum impliziten Kanon gehören. Zum anderen lud die Vorlesung dazu ein, grundsätzlich über den Klassikerbegriff nachzudenken und literarische Wertungskriterien offenzulegen.

Mein erster Dank gilt allen Autorinnen und Autoren, die sich auf dieses Thema eingelassen haben, in ihren Aufsätzen mittelalterliche Werke zur Lektüre empfehlen und Gründe nennen, warum diese Texte heute noch gelesen werden sollen. Dass Felicitas Hoppe die wissenschaftlichen Beiträge durch eine poetische Perspektive ergänzt und von ihrer literarischen Faszination wie produktiven Rezeption des ‚Nibelungenlieds‘ erzählt, ist eine große Freude.

Danken möchte ich allen Besucherinnen und Besuchern der Ringvorlesung, an erster Stelle der Präsidentin der TU Braunschweig, Prof. Dr.-Ing. Anke Kaysser-Pyzalla, für ihr Grußwort bei der Abschlussveranstaltung, aber auch allen Studierenden, Kollegen und Kolleginnen, Bürgerinnen und Bürgern, an die sich der vorliegende Sammelband in gleicher Weise richtet. Der

Verein der Freunde der Weltliteratur, dessen Mitglieder der Braunschweiger Ringvorlesung schon lange treu verbunden sind, hat die Drucklegung des Bandes finanziell gefördert, wofür ich namentlich der ersten Vorsitzenden, Dr. Hilde Gahl, herzlich danke.

Dank der freundlichen Vermittlung der beiden Reihenherausgeber der ‚Spolia Berolinensia‘, Prof. Dr. Dorothea Klein und Prof. Dr. Udo Kühne, kam die rundum erfreuliche Zusammenarbeit mit dem Verlag Weidmann zustande. Für die freundliche Betreuung und das hilfreiche Lektorat danke ich Dr. Paul Heinemann, für die zuverlässige Erstellung des Satzes einmal mehr Dr. Klara Vanek und für die engagierte redaktionelle Mitarbeit Nadine Lordick, M.A. Ohne ihre tatkräftige Unterstützung könnte der vorliegende Sammelband kaum im Kontext der aktuellen Braunschweiger Ringvorlesung zu ‚Klassikern der Frühen Neuzeit‘ erscheinen.

Braunschweig, Mai 2019

Regina Toepfer

Inhalt

Regina Toepfer	
Wie wird ein Werk zum Klassiker?	
Kriterien, Probleme und Chancen mediävistischer Kanonbildung.	1
Thomas Scharff	
Ein Klassiker mittelalterlicher Geschichtsschreibung	
Einhard's ‚Vita Karls des Großen‘.	35
Christa Bertelsmeier-Kierst	
Eike von Repgow: ‚Sachsenspiegel‘	59
Manuel Hoder	
Kanonische Adaptation. Beschreibungen von Ding und Figur	
in Heinrichs von Veldeke ‚Eneasroman‘	83
Elisabeth Lienert	
‚Klassische‘ Antikenromane in ‚nachklassischer‘ Zeit? Rudolfs von Ems	
‚Alexander‘ und Konrads von Würzburg ‚Trojanerkrieg‘	117

Andreas Kraß

Die Erfindung des Artusromans

Von der ‚Historia Brittonum‘ zum ‚Erec‘ Hartmanns von Aue. 147

Wiebke Ohlendorf

ein mære wil ich iu niuwen

Wolframs von Eschenbach ‚Parzival‘ und seine Rezeption. 177

Albrecht Hausmann

Gottfried von Straßburg: ‚Tristan‘ 215

Dorothea Klein

Walther von der Vogelweide 233

Florian Kragl

Dietrichepik als kanonische Heldendichtung 269

Felicitas Hoppe

Alte Schätze, Paare, Klagen. Neues von den Nibelungen 301

Regina Toepfer

Wie wird ein Werk zum Klassiker?

Kriterien, Probleme und Chancen mediävistischer Kanonbildung

Der Titel dieses Sammelbandes weckt bestimmte Erwartungen. Die Bezeichnung ‚Klassiker‘ ist keine neutrale Charakterisierung, sondern kommt einer Ehrung gleich. Bei diesem Begriff denkt man an die wichtigsten Werke der Literaturgeschichte, die alle Literaturinteressierten kennen und am besten auch lesen sollten. Einen Klassiker umgibt die Aura von Anciennität, er gilt als traditionell bedeutungsvoll und zugleich als unverändert aktuell. In seinem Essay ‚Warum Klassiker lesen?‘ definierte Italo Calvino den Begriff 1991 unter anderem folgendermaßen:

Klassiker sind jene Bücher, die beladen mit den Spuren aller Leseerfahrungen daberkommen, die unserer vorausgegangen sind, und die hinter sich die Spur herziehen, die sie in der Kultur oder den Kulturen (oder einfach in der Sprache oder in den Bräuchen) hinterlassen haben, durch die sie gegangen sind.¹ [Kursivierung im Original]

¹ Vgl. Italo Calvino: Warum Klassiker lesen? Aus dem Italienischen v. Barbara Kleiner u. Susanne Schoop. München 2003 (Edition Akzente), S. 9.

Eine epochen- und kulturübergreifende Spur hinterlassen haben die Werke, nicht aber der Begriff. Anders als man erwarten könnte, ist der Terminus ‚Klassik‘ recht jung. Erst in der Neuzeit wird er herausragenden Autoren als Gütesiegel zugesprochen. In Deutschland ist seit der Mitte des 18. Jahrhunderts von ‚klassischen‘ Autoren die Rede, wobei der Begriff zuerst auf die Kunstwerke der Antike, dann auf die deutsche Literatur um 1800 bezogen wurde.² Ist der Titel ‚Klassiker des Mittelalters‘ damit anachronistisch? Sollte die Bezeichnung besser anderen Epochen vorbehalten bleiben, statt sie auf die Vormoderne zu übertragen? Der Titel des Bandes, in dem der Begriff ‚Klassiker‘ absichtlich nicht in Anführungszeichen gesetzt ist, beinhaltet ein Statement: Ich gehe wie selbstverständlich davon aus, dass Werke des Mittelalters zum Literaturkanon gehören.

Diese Entscheidung lässt sich gut begründen: Sowohl in der gelehrten lateinischen Literatur als auch in den volkssprachigen Werken des Mittelalters finden sich immer wieder literarische Wertungen. Autoren beziehen sich auf Autoren, sie rühmen manche Kollegen als vorbildlich und kritisieren andere für ihre Erzählweise. Daraus lässt sich schließen, dass die mittelhochdeutschen Autoren ein Bewusstsein von poetischer Qualität hatten. Schon im Mittelalter gab es ein Bedürfnis, zwischen guter und schlechter Literatur zu unterscheiden. Durch ihre Auf- und Abwertungen leiteten die höfischen Dichter einen Prozess ein, aus dem sich ein Kanon deutscher Literatur herausbildete.³ Neben historischen Urteilsverfahren ist auch die kultur- und literaturgeschichtliche Bedeutung mittelalterlicher Texte zu berücksichtigen. Manche Werke wurden über Jahrhunderte intensiv gelesen, boten Anregungen zu zahlreichen Adaptionen und ziehen somit eine kultur- und epochenübergreifende Rezeptionsspur hinter sich her. Viele Werke, die hier behandelt werden, sind in diesem

² Vgl. Horst Thomé: *Klassik*, In: RLW, Bd. 2 (2000), S. 266–270. Vgl. auch Pascal Weitmann: *Die Problematik des Klassischen als Norm und Stilbegriff*. In: *Antike und Abendland* 35 (1989), S. 150–186.

³ Zu kanonischen Tendenzen im Mittelalter vgl. auch Andrea Schindler: *Was man gelesen haben muss – und was gelesen wird. Mittelhochdeutsche Literatur gestern und heute*. In: Ina Karg u. Barbara Jessen (Hgg.): *Kanon und Literaturgeschichte. Facetten einer Diskussion*. Bern u. a. 2014 (*Germanistik – Didaktik – Unterricht* 12), S. 207–228, hier S. 208–215. – Zur Kanonbildung in der Frühen Neuzeit vgl. Barbara Sasse: *Ansätze literarischer Kanonbildung in der deutschen Literatur des 15./16. Jahrhunderts*. In: Simonetta Sanna (Hg.): *Der Kanon in der deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft*. Bern u. a. 2009, S. 211–220.

rezeptionsgeschichtlichen Sinne Klassiker: Die Lieder Walthers von der Vogelweide, der ‚Parzival‘ Wolframs von Eschenbach und das ‚Nibelungenlied‘ sind auch nach 800 Jahren noch höchst lesenswert.⁴ Jeder Studierende sollte diese Werke im Verlauf eines Germanistik-Studiums kennengelernt haben.

Wie aber wird ein Werk zum Klassiker? Die Antwort hängt meines Erachtens entscheidend mit Fragen der Kanonbildung und Wertung von Literatur zusammen. Daher werde ich im Folgenden zunächst Kriterien der Kanonbildung bestimmen, die am Beispiel mittelalterlicher Literatur – insbesondere am Literaturkatalog Gottfrieds von Straßburg – erläutert werden.⁵ Anschließend setze ich mich aus mediävistischer Perspektive mit den Problemen und Chancen auseinander, die mit Kanonbildung verbunden sind.

1. Kriterien der Kanonbildung

Die Frage, welche Voraussetzungen ein Werk erfüllen muss, um zum Klassiker zu werden, ist nicht einfach zu beantworten. Es mag zwar Empfehlungen dafür geben, wie ein erfolgreiches Werk ‚gestrickt‘ sein muss; ein Patentrezept für Autoren, wie man einen Klassiker schreibt, ist jedoch noch nicht gefunden und wird es wohl auch niemals geben. Unterscheiden lassen sich jedoch drei Kategorien, die dazu beitragen, dass ein Werk in den literarischen Kanon aufgenommen wird: nämlich werkbezogene, rezeptionsbezogene und instanzbezogene Kriterien. So muss ein Text erstens bestimmte ästhetisch-poetische Qualitäten aufweisen, um als Klassiker anerkannt zu werden. Diskussionen über die literarische Qualität finden sich schon im Mittelalter. Autoren werden miteinander verglichen, um ihre Werke zu würdigen. Ein schönes Beispiel für ein solches Ranking ist der sogenannte Literaturkatalog Gottfrieds von

⁴ Ein Indiz dafür liefert auch die Aufnahme des ‚Nibelungenliedes‘ in das Programm ‚Memory of the World‘ der UNESCO im Jahr 2010. Vgl. Elke Brüggem: Die Konstruktion kulturellen Erbes. Zur Aufnahme des ‚Nibelungenliedes‘ in das Weltokumentenerbe der UNESCO. In: Manfred Eikelmann u. Udo Friedrich (Hgg.): Praktiken europäischer Traditionsbildung im Mittelalter. Wissen – Literatur – Mythos. Berlin 2013, S. 303–323.

⁵ Schindler: Was man gelesen haben muss (Anm. 3), S. 208, stellt fest, dass die intensive Debatte um den literarischen Kanon der letzten Jahrzehnte weitgehend ohne die ältere deutsche Literaturwissenschaft stattfand. Mittelalterliche Texte seien in der Gegenwart „nicht allzu kanonverdächtig“.

Straßburg.⁶ Gottfried äußert sich in seinem ‚Tristan‘ ausführlich über andere höfische Dichter und lobt beispielsweise Hartmann von Aue auf folgende Weise für seine Dichtkunst:

*âhi, wie der diu maere
beide ûzen unde innen
mit worten und mit sinnen
durchverwet und durchzieret!
wie er mit rede figieret
der âventiure meine!
wie lûter und wie reine
siniu cristallinen wortelin
beidiu sint und iemer mûezen sin!*

ja, wie der seine Geschichten sowohl formal wie inhaltlich mit Worten und Gedanken völlig ausschmückt und verziert! Wie er mit seiner Sprache den Sinn der Erzählung ausformt! Wie klar und wie durchsichtig rein seine kristallinen Worte sind und immer sein werden!⁷

Gottfrieds Lob bezieht sich auf das Äußere und das Innere der Hartmann'schen Geschichten. Form und Gehalt sind so kunstvoll verknüpft, dass Gottfried von einer durchgehenden Färbung und Verzierung spricht. Mehrfach betont er den engen Zusammenhang von Wort und Sinn, etwa dass Hartmann die Bedeutung der *âventiure* ausgestalte. Jedes einzelne Wort, auch die kleinsten Formulierungen, die *wortelin*, sind an jeder Textstelle (*iemer*) kristallklar und damit transparent für die eigentliche Aussage. Gottfried nennt Hartmann nicht nur an erster Stelle, sondern spricht ihm auch den Siegerkranz zu. Jeder, der sich auf gute Literatur verstehe, müsse Hartmann für den besten Dichter halten.

⁶ Vgl. Gottfried von Straßburg: Tristan. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Nach dem Text v. Friedrich Ranke hg., übers. u. mit Stellenkommentar u. Nachwort versehen v. Rüdiger Krohn. 3 Bde. Stuttgart ²1981 (RUB 4472), V. 4589–4820. Zum Literaturrekurs vgl. auch Christoph Huber: Gottfried von Straßburg. Tristan. Berlin ²2001 (Klassiker-Lektüren 3), S. 61–65.

⁷ Vgl. Gottfried: Tristan (Anm. 6), V. 4622–4630, Übers. v. Krohn.

Andere Autoren kommen im mittelhochdeutschen Literaturkatalog weniger gut weg. Einen zweiten Poeten kritisiert Gottfried scharf, freilich ohne seinen Namen zu nennen. Wer wie ein Hase auf dem Feld der Dichtung, der *worthaide*, umherspringe, verdiene kein Lob.⁸ In der Forschung wurde dieser sprunghafte Dichter mit Wolfram von Eschenbach identifiziert.⁹ Schließlich erklärt der Erzähler des ‚Parzival‘ selbst, dass seine Geschichte wie ein haken-schlagender Hase verlaufe.¹⁰ Wenn diese Schlussfolgerung richtig ist, dann war Gottfrieds Verurteilung vergeblich. Zwar verschweigt er den Namen seines Konkurrenten und will ihn dem Vergessen anheimstellen, doch kann er ihn nicht übergehen. Das ist bis heute so geblieben; Wolfram zählt zu den größten Autoren – nicht nur des deutschen Mittelalters.

Gottfried erwähnt im Literaturkatalog noch andere Kollegen. Anerkennend äußert er sich auch über Heinrich von Veldeke, der mit dem ‚Eneasroman‘ den ersten höfischen Roman in deutscher Sprache verfasste.¹¹ Ihn rühmt Gottfried als Minnesänger wie als Epiker, weil er *ûz vollen sinnen* (V. 4727) gedichtet habe. Besonders hebt Gottfried bei Heinrich von Veldeke hervor, dass dieser die volkssprachige Literatur begründete: *er inpfete daz erste ris / in tiutischer zungen* (V. 4738f.). Gottfried bedient sich der Pflanzmetaphorik, um das Werk seines Vorgängers zu würdigen. Innovation ist ein zentrales Kriterium positiver Wertung. Interessant an der Bildsprache ist aber auch ein weiterer Aspekt: Gottfried spricht nicht vom Säen oder Pflanzen, sondern vom Aufpfropfen. Die mittelalterlichen Literaten vergaßen nie, dass sie nicht die ersten Autoren waren, vielmehr ordneten sie sich in die literarische Tradition ein.¹² Sie formten die deutsche Sprache und Literatur, indem sie diese an

⁸ Vgl. Gottfried: Tristan (Anm. 6), V. 4639–4644.

⁹ Vgl. Rüdiger Krohn: Tristan (Anm. 6), Bd. 3: Kommentar, Nachwort und Register. Stuttgart 1981, S. 62 (zu V. 4638).

¹⁰ Vgl. Wolfram von Eschenbach: Parzival. Nach der Ausgabe Karl Lachmanns, rev. u. kommentiert v. Eberhard Nellmann, übers. v. Dieter Kühn. 2 Tl.-Bde. Frankfurt a.M. 2006 (Deutscher Klassikerverlag im Taschenbuch 7), 1,15–19.

¹¹ Vgl. auch Elisabeth Lienert: Deutsche Antikenromane des Mittelalters. Berlin 2001 (Grundlagen der Germanistik 39), S. 76–102.

¹² Vgl. z.B. Weitmann: Problematik (Anm. 2), S. 154f.; Walter Haug: Die Zwerge auf den Schultern der Riesen. Epochales und typologisches Geschichtsdenken und das Problem der Interferenzen. In: ders.: Strukturen als Schlüssel zur Welt. Kleine Schriften zur Erzählliteratur des Mittelalters. Studienausgabe. Tübingen 1990, S. 86–109.

antiken Werken ausrichteten.¹³ Ihr literarischer Zweig sollte durch klassische Vorbilder veredelt werden und wachsen können.

Ästhetische Qualität bemisst Gottfried zudem an Metrik, Melodie und Rhythmus, wie sein Lob Walthers für die variationsreiche Modulation seiner Lieder zeigt.¹⁴ Insgesamt nennt Gottfried folgende werkbezogene Kriterien, die eine Aufnahme in den Kanon rechtfertigen: Ein Text muss rhetorisch, poetisch und metrisch ansprechend gestaltet sein, Inhalt und Form sollen auf originelle Weise verbunden werden. Des Weiteren spricht sich Gottfried für eine klare und transparente Erzählstruktur aus, was keineswegs mit mangelnder Komplexität gleichzusetzen ist.¹⁵

Zur Kanonbildung tragen zweitens rezeptionsbezogene Kriterien bei. Damit richtet sich der Blick von der Qualität eines Werks auf jene, die es lesen. Natürlich hängt die Wirkung eines Werks untrennbar mit seiner Gestaltung zusammen.¹⁶ Dennoch setzt dieses Kriterium bei den Leserinnen und Lesern an und nimmt deren Wertschätzung zum Indikator für Qualität. Eine Lektüreerfahrung ist zunächst sehr subjektiv, da jeder Rezipient und jede Rezipientin in einem persönlichen Verhältnis zu einem Werk steht. Er oder sie

¹³ Zum mittelalterlichen Autorschaftverständnis vgl. z.B. Rüdiger Schnell: ‚Autor‘ und ‚Werk‘ im deutschen Mittelalter. Forschungskritik und Forschungsperspektiven. In: Joachim Heinzle, L. Peter Johnson u. Gisela Vollmann-Profe (Hgg.): *Neue Wege der Mittelalter Philologie*. Landshuter Kolloquium 1996. Berlin 1998 (Wolfram-Studien 15), S. 12–73; Jan-Dirk Müller: *Auctor – Actor – Author*. Einige Anmerkungen zum Verständnis vom Autor in lateinischen Schriften des frühen und hohen Mittelalters. In: Felix Philipp Ingold u. Werner Wunderlich (Hgg.): *Der Autor im Dialog*. Beiträge zu Autorität und Autorschaft. St.Gallen 1995, S. 17–31.

¹⁴ Vgl. Gottfried: *Tristan* (Anm. 6), V. 4795–4820.

¹⁵ Wolfgang Braungart geht von folgendem Zusammenhang aus: „Gute Texte sind in der Regel ästhetisch komplexe Texte; schlechte Texte sind in der Regel banale Texte (was nicht identisch ist mit ‚nicht-komplex‘)“. Zwar räumt er ein, dass das Kriterium ästhetischer Komplexität weiterer Differenzierungen bedarf, doch hält er es insgesamt für unverzichtbar. Braungart unterscheidet ausdrücklich zwischen Banalität und fehlender Komplexität, weil es auch Texte gebe, die „ihren Reiz gerade in ihrer förmlich ausgestellten, inszenierten Einfachheit“ hätten. Wolfgang Braungart: *Gute Texte, schlechte Texte*. In: *Mitteilungen des Germanistenverbandes* 51 (2004), S. 292–303, hier S. 294 u. 301.

¹⁶ Wie eng werkbezogene und rezipientenzentrierte Ansätze miteinander verknüpft sind, zeigt Jan Philipp Reemtsmas Definition von schlechten Texten. Darunter fasst er jene „Texte, die durch Interpretationen *lege artis* nicht als interessant erwiesen werden können“ und somit die Aufnahme in einen Kanon verfehlen. Vgl. Jan Philipp Reemtsma: *Deduktion der Geschmacksurteile*. In: *Mitteilungen des Germanistenverbandes* 51 (2004), S. 242–249, hier S. 248.

nimmt Literatur auf spezifische Weise wahr, lässt sich in unterschiedlicher Weise darauf ein und verknüpft das Gelesene mit erworbenen Kenntnissen und eigenen Erfahrungen. Literatur besitzt gleichsam eine Spiegelfunktion, in der ein Rezipient sein imaginäres Selbst und sein Umfeld wiedererkennen muss. Für die individuelle Beschäftigung ist entscheidend, dass die Lektüre als erhellend, ansprechend und anregend wahrgenommen wird: Was hat mir dieses Werk zu sagen?

Auch diese rezeptionsorientierte Perspektive spielt in Gottfrieds Literaturkatalog eine Rolle. In seiner Lobrede auf Hartmann von Aue erwähnt er, wie dessen Worte auf das Publikum wirken: *si koment den man mit siten an, / sie tuont sich nâhen zuo dem man / und liebent rehtem muote.* (V. 4631–4633) Die Worte treten mit Anstand an den Rezipienten heran, sie gehen ihm nahe und erfreuen jene mit richtiger Einstellung.¹⁷ Ein herausragendes Werk, so kann man von Gottfried lernen, berührt seine Leser. Kurz: Ein Klassiker betrifft uns. Gottfrieds Wirkungsästhetik enthält freilich noch einen weiteren Aspekt, den der Rezeptionsvoraussetzungen: Ein bedeutendes Werk benötigt Leserinnen, die für seine Aussage empfänglich sind.

Ein begeisterter Rezipient allein macht ein Werk nicht zum Klassiker. Wenn jeder einen anderen Text bevorzugt, kann keine Kanonbildung erfolgen. Vor diesem Problem steht der Spruchdichter Marner, der die Uneinigkeit seines Publikums beklagt. Wenn er seine Lieder vortrage, wolle der erste Rezipient etwas von Dietrich von Bern hören, der zweite von König Rother, der dritte vom Reußen-Kampf, der vierte von Eckharts Bedrängnis, der fünfte von Kriemhilds Verrat, der sechste vom Verbleib Wilzens, der siebte vom Kampf Heimes oder Wittichs, vom Tod Siegfrieds oder Eckes. Noch komplizierter wird die Situation dadurch, dass sich der achte nichts Heldenepisches, sondern nur höfischen Minnesang wünscht, der neunte dagegen sich bei jedem Thema langweilt und der zehnte sich nicht entscheiden kann. Der mittelhochdeutsche Spruchdichter soll also völlig heterogene Publikumswünsche

¹⁷ Besonders anschaulich schildert Gottfried: Tristan (Anm. 6), V. 4751–4777, die Wirkung von Liebesliedern. Der süße Gesang der Minnesänger erinnere jeden, der je geliebt habe, immer wieder an das Gefühl der Liebe und des Guten. Jeder edle Mensch werde besänftigt, das Herz erfreut und eine positive Stimmung geweckt.

befriedigen.¹⁸ Von den divergierenden Ansprüchen fühlt er sich geradezu aufgerieben: *nû sust nû sô, nû dann û dar, nû hin nû her, nû dort nû hie.*¹⁹

Eine rezeptionsbezogene Kanonbildung kann erst beginnen, wenn sich das subjektive Urteil eines Einzelnen mit der Wertung anderer deckt. Ergeht es vielen Lesern bei der Lektüre ähnlich, liegt eine überindividuelle Wirkung vor, die objektiviert werden kann. Auf der synchronen Ebene schlägt sich diese kollektive Wertschätzung etwa in Bestseller-Listen nieder. Als Klassiker wird man aktuelle Bestseller aber sicher nicht bezeichnen wollen,²⁰ fehlt ihnen doch ein wichtiges Kriterium der Kanonbildung: die nachhaltige Wirkung eines Werks, die an der Rezeptionsgeschichte abzulesen ist. Erst die diachrone Perspektive liefert einen verlässlichen Maßstab, ob ein Werk dauerhaft im kulturellen Gedächtnis verankert ist.²¹ Von einem Klassiker darf man erwarten, dass er über mehrere Generationen hinweg eine besondere Wirkung auf Leser ausübt und gleichsam überzeitliche Gültigkeit besitzt.²² Selbst nach Jahrzeh-

¹⁸ Vgl. Der Marner: Lieder und Sangsprüche aus dem 13. Jahrhundert und ihr Weiterleben im Meistersang. Hg., eingeleitet, erläutert u. übersetzt v. Eva Willms. Berlin, New York 2008, S. 250–253: *Sing ich den liuten miniu liet, / sô wil der êrste daz, / wie Dieterich von Berne schiet, / der ander, wâ kûnc Ruother saz, / der dritte wil der Riuzen sturm, sô wil der vierde Ekhartes nôt, Der fünfte wen Kriembilt verriet, / dem sebesten taete baz / war komen si der Wilzen diet. / der sibende wolde eteswaz / Heimen ald hern Witchen sturm, Sigfrides ald hern Eggen tôt. / Sô wil der abtode niht wan hübschen minnesanc. / dem niunden ist diu wile bi den allen lanc. / der zehend enweiz wie/.*

¹⁹ Ebd., S. 253.

²⁰ Daher unterscheidet die Kanonforschung zwischen einem postulierten oder idealen Kanon und einem aktiven oder realen, also zwischen Texten, die gelesen werden sollen, und Texten, die tatsächlich gelesen werden. Vgl. Robert Zymner: Anspielung und Kanon. In: Renate von Heydebrand (Hg.): Kanon, Macht, Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildung. Stuttgart, Weimar 1998 (Germanistische Symposien Berichtsbände 19), S. 30–46, hier S. 38; Karl Eibel: Textkörper und Textbedeutung. Über die Aggregatzustände von Literatur, mit einigen Beispielen aus der Geschichte des Faust-Stoffes. In: Renate von Heydebrand (Hg.): Kanon, Macht, Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildung. Stuttgart, Weimar 1998 (Germanistische Symposien Berichtsbände 19), S. 60–77.

²¹ Vgl. Heinz Schlaffer: Die kurze Geschichte der deutschen Literatur. München 2007, S. 153: „Über das, was Gegenstand einer Literaturgeschichte ist, entscheidet also nicht die Mitwelt, sondern die Nachwelt, nicht die Zeit, sondern das Gedächtnis.“

²² Calvino: Warum Klassiker lesen? (Anm. 1), S. 8 u. 10, beschreibt die kollektive Dimension literarischer Erinnerungskultur, die den kanonischen Rang eines Werks dokumentiert: „Klassiker sind Bücher, die einen besonderen Einfluß ausüben – sowohl wenn sie sich als unvergänglich behaupten, als auch wenn sie sich in den Falten der Erinnerung verstecken und sich als kollektiv oder individuell Unbewusstes tarnen. [...] Klassiker sind Bücher, die, je mehr man sie vom Hörensagen zu kennen glaubt, umso neuer, unerwarteter und unbekannter findet, wenn man sie zum

ten oder gar Jahrhunderten löst ein Klassiker noch positive Reaktionen aus und hat seinen Lesern etwas zu sagen.

Bezogen auf das Mittelalter kann die handschriftliche Überlieferung ein wichtiger Indikator für die Beliebtheit eines Werks sein. Dies gilt jedenfalls für Wolframs ‚Parzival‘, von dem 87 Textzeugen überliefert sind,²³ die eine Zeitspanne vom späten 13. bis ins 15. Jahrhundert umfassen. Der ‚Parzival‘ ist damit eines der bestüberlieferten hochmittelalterlichen Werke und scheint schon für die Zeitgenossen ein ‚Klassiker‘ gewesen zu sein; jahrhundertlang wollte man den Roman besitzen und lesen. Deutlich weniger aussagekräftig ist die mittelalterliche Überlieferung dagegen im Fall von Hartmanns ‚Erec‘: Der erste deutsche Artusroman zählt heute zu den meistbehandelten Werken mediävistischer Lehre, wohingegen man im Mittelalter vergeblich nach vergleichbaren Rezeptionsspuren sucht. Der ‚Erec‘ ist nur in einer einzigen Handschrift vom Beginn des 16. Jahrhunderts und in drei Fragmenten überliefert.²⁴ Nicht in allen Kanonfragen ist die handschriftliche Überlieferung also eine zuverlässige Quelle, vielmehr ist auch mit historischen Kontingenzen bei der Tradierung und materiellen Verlusten von Codices zu rechnen.

Neben der primären lässt auch die sekundäre Rezeption auf literarische Wertschätzung schließen. Intertextuelle Verweise, Anspielungen und Adaptionen zeugen von der Bekanntheit und Bedeutung eines Werks, wie sich erneut an Gottfrieds Reflexionen über gute Literatur veranschaulichen lässt. Die Bedeutung Heinrichs von Veldeke macht Gottfried daran fest, dass seine Sprachkunst von allen späteren deutschen Dichtern nachgeahmt worden sei. Bei seiner Würdigung bleibt Gottfried im Bildbereich des Blühens und Gedeihens. Nachdem Heinrich die deutsche Literatur als erster durch Aufpfropfen veredelt habe, wüchsen überall Blumen von jenen Ästen. Alle, die heute

ersten Mal richtig liest.“ Zur Zeitlosigkeit von Klassikern vgl. auch Weitmann: Problematik (Anm. 2), S. 184.

²³ Übertroffen wird der ‚Parzival‘ nur durch den ‚Willehalm‘, vgl. Joachim Bumke: Wolfram von Eschenbach. Stuttgart, Weimar 2004 (Sammlung Metzler 36), S. 249. – Zur Überlieferung des ‚Parzival‘ vgl. ebd., S. 249–253; <http://www.handschriftencensus.de/werke/437> (Zugriff: 06.04.2017).

²⁴ Vgl. <http://www.handschriftencensus.de/werke/148> (Zugriff: 06.04.2017). Vgl. auch Andreas Hammer, Victor Millet u. Timo Reuvekamp-Felber: Überlieferung. In: Hartmann von Aue: Erec. Textgeschichtliche Ausgabe mit Abdruck sämtlicher Fragmente und der Bruchstücke des mitteldeutschen ‚Erek‘, hg. v. dens. Berlin, Boston 2017, S. XXIX–XXXIII.

dichteten, orientierten sich an seinem Vorbild; sie bedienten sich bei ihm mit den herrlichsten Blumen und Zweigen, Worten und Melodien.²⁵ Von der Beliebtheit eines Werks zeugen können auch materielle Objekte. Zwar ist Hartmanns erster Artusroman nur in einer Handschrift (fast) vollständig überliefert, doch ist Erecs Geschichte im Krakauer Kronenkreuz aus dem 2. Viertel des 13. Jahrhunderts bildlich dargestellt.²⁶ Subsumieren lassen sich diese rezeptionsbezogenen Kriterien unter dem Schlagwort: ‚aktivierende Langzeitwirkung‘. Die Lektüre eines Klassikers geht mit persönlichem Getroffen-Sein, kollektivem Interesse, produktiver Imitation und generationenübergreifender Dauer einher.

Die dritte Kategorie der Kanonbildung besteht aus instanzenbezogenen Kriterien. Ob ein Werk zum Klassiker wird, hängt nicht nur mit seiner ästhetischen Qualität und der Intensität der Rezeption zusammen, sondern auch mit übergreifenden Deutungs-, Normierungs- und Selektionsprozessen. Kanonisierungsvorgänge sind komplex.²⁷ An der literarischen Wertung sind neben einzelnen Rezipienten auch übergeordnete Instanzen und Institutionen beteiligt, wozu alle normativen Richtlinien aus dem Schul- und Bildungsbereich gehören. Curricula geben vor, was im Unterricht gelesen werden soll und somit zum Lektürekanon der Gebildeten gehört. Werke, die heute für das

²⁵ Vgl. Gottfried: Tristan (Anm. 6), V. 4740–4750: *dā von sit este ersprungen, / von den die bluomen kâmen, / dā si die spaechē üz nâmen / der meisterlichen vûnde. / und ist diu selbe kûnde / sô wîten gebreitet, / sô manege wis zeleitet, / daz alle, die nu sprechent, / daz die den wunsch dā brechent / von bluomen und von rîsen / an worten unde an wîsen.*

²⁶ Vgl. Joanna Mühlemann: Die ‚Erec‘-Rezeption auf dem Kakauer Kronenkreuz. In: PBB 122 (2000), S. 76–102. – Weit zahlreicher sind die Rezeptionsspuren des ‚Iwein‘ in der bildenden Kunst. Vgl. Jürgen Wolf: Einführung in das Werk Hartmanns von Aue. Darmstadt 2007, S. 15–20.

²⁷ Beilein, Stockinger und Winko charakterisieren Kanones folgendermaßen: Es sind „historisch und kulturell variable Ergebnisse komplexer Selektions- und Deutungsprozesse [...], die Kanonisierungsinstanzen – z.B. Schule und Universität – zuzuschreiben sind und in denen inner- und außerliterarische Faktoren – von Textqualitäten über literarische Normen bis zu sozialen und kulturellen Bedingungen der Entstehungs- und Rezeptionszeit – zusammenwirken.“ Vgl. Matthias Beilein, Claudia Stockinger u. Simone Winko: Einleitung. Kanonbildung und Literaturvermittlung in der Wissensgesellschaft. In: dies. (Hgg.): Kanon, Wertung und Vermittlung. Literatur in der Wissensgesellschaft. Berlin, Boston 2012 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 129), S. 1–15, hier S. 2f. – Braungart: Gute Texte (Anm. 15), S. 294, argumentiert, dass sich die Literaturgeschichte nicht maßlos irre und sich Kanonisierungsprozesse nicht zufälligerweise vollzögen, sondern immer auch mit der literarischen Qualität zusammenhängen.

Zentralabitur gelesen werden müssen oder für das bayerische Staatsexamen relevant sind, können als kanonisch gelten.

Die Argumentationsstruktur ist in gewisser Weise zirkulär. Einerseits werden Werke in den Kanon aufgenommen, weil sie als Klassiker anerkannt sind. Andererseits führt ihre Aufnahme in den Kanon dazu, dass sie als Klassiker gelten. Zwar müssen für die Kanonbildung ursprünglich qualitative Gründe ausschlaggebend gewesen sein, die sich in der Lektürepraxis bestätigen sollten. Dennoch ist die Bezeichnung ‚Klassiker‘ ein Gütesiegel, die einem Werk Wertschätzung sichert, ohne dass es seine Qualität immer neu unter Beweis stellen muss. Einen kanonischen Status zu halten ist leichter, als ihn zu erringen. Dieser Kreislauf von Zuschreibung und Selbstbestätigung trifft bereits auf die mittelalterliche Kanonbildung im akademischen Milieu zu. Antike Autoren, die einmal in den Schulkanon aufgenommen waren, wurden vom frühen Mittelalter bis in die Neuzeit rezipiert.²⁸

Nicht alle instanzengestützten Vorgaben besitzen denselben Verbindlichkeitsgrad wie curriculare Richtlinien. Die von Reclam publizierte ‚Leseliste‘ oder Wulf Segebrechts Standardwerk ‚Was sollen Germanisten lesen?‘ haben nur empfehlenden Charakter,²⁹ wenngleich deskriptive und normative Verfahren bei der instanzenbezogenen Kanonbildung ineinandergreifen. So werden in literaturgeschichtlichen Grundlagenwerken wichtige Werke zwar deskriptiv erschlossen, doch zugleich Lektüreeinweisungen vorbereitet. Die Schwerpunktsetzung, die jeder Verfasser einer Literaturgeschichte notwendigerweise vornehmen muss, leitet den Normierungs- und Selektionsprozess ein, der in Leselisten und Curricula kulminiert. Während die schulischen Vorgaben ihren Anspruch auf Gültigkeit ministeriell herleiten, gründen andere Formen der Literaturauswahl auf der Expertenmeinung einzelner. Der Literaturkritiker Marcel Reich-Ranicki gab 2002 bis 2006 eine fünfzigbändige

²⁸ Zu den mittelalterlichen Schulautoren vgl. Günter Glauche: *Schullektüre im Mittelalter. Entstehung und Wandlungen des Lektürekansons bis 1200 nach den Quellen dargestellt*. München 1970 (Münchener Beiträge zur Mediävistik und Renaissance-Forschung 5).

²⁹ Vgl. *Die Leseliste. Kommentierte Empfehlungen*. Zusammengestellt v. Sabine Griese, Hubert Kerscher, Albert Meier u. Claudia Stockinger. Stuttgart ²2010; Wulf Segebrecht: *Was sollen Germanisten lesen? Ein Vorschlag*. Berlin ³2006.

Sammlung deutscher Literatur unter dem Titel ‚Der Kanon‘ heraus.³⁰ Obwohl die Auswahl von einer Einzelperson stammt, durfte sie kanonische Geltung beanspruchen. Literarischen Autoritäten, zu denen ein Literaturpapst fraglos zählt, wird die Fähigkeit zugetraut, die Qualität von Werken zu beurteilen und das Gütesigel eines Klassikers verleihen zu können.³¹

Auch diese autoritätengestützte Würdigung von Autoren ist kein neues Phänomen. So beruft sich Gottfried im Literaturkatalog auf namenlose *meister* (V. 4736), um sein Lob Hartmanns von Aue zu bestätigen. Er habe gehört, wie Hartmann von den besten Autoren gerühmt worden sei: *die selben gebent im einen pris* (V. 4737). Der Innovationscharakter von Hartmanns Werken wird von seinen Dichterkollegen und seinen Nachfahren bezeugt. An Gottfrieds Argumentation lässt sich also erkennen, dass der Status eines Klassikers durch eine höhere Instanz, seien es literarische Autoritäten oder Bildungsinstitutionen, anerkannt und bestätigt werden muss.

2. Probleme der Kanonbildung

Prozesse der Kanonbildung sind mit diversen Problemen verbunden, wie bei der zirkulären Argumentationsstruktur bereits anklang. Aus mediävistischer Sicht stellt sich die aktuelle Situation als wenig befriedigend dar. Zwar ist in den letzten Jahren intensiv über Kanon und Wertung diskutiert worden, doch hat sich die Mediävistik kaum daran beteiligt. Noch gravierender freilich ist, dass die literarischen Werke des Mittelalters im aktuellen Kanon kaum noch eine Rolle spielen, weshalb die Gefahr besteht, dass sie ganz aus dem kulturellen Gedächtnis verschwinden. In Reich-Ranickis ‚Kanon‘ findet sich unter den Dramen, Erzählungen und Essays kein einziges mittelalterliches Werk; nur in den Gedichtbänden sind auch Texte aus Mittelalter und Früher Neuzeit enthalten.³² Der Neugermanist Heinz Schlaffer plädiert sogar für einen

³⁰ Vgl. Marcel Reich-Ranicki (Hg.): Der Kanon. Die deutsche Literatur. Frankfurt a.M., Leipzig 2002–2006.

³¹ Auffälliger Weise stimmen die verschiedenen Kanones jedoch in manchen Angaben überein, sodass sich eine Art Kanon im Kanon oder engerer Kanon herauskristallisiert.

³² Vgl. Reich-Ranicki: Der Kanon (Anm. 30). Vgl. auch Schindler: Was man gelesen haben muss (Anm. 3), S. 222f.

völligen Verzicht auf mittelalterliche Literatur. Er hält die deutsche Literaturgeschichte des Mittelalters für eine moderne Erfindung, spricht von einer „Serie verlorener Anfänge“ und würde die deutschen Werke des Mittelalters am liebsten ganz aus dem Bildungskanon verbannen.³³

Der deutlichste Beweis für die schlechte Präsenz mittelalterlicher Literatur sind freilich die schulischen Curricula. In den Rahmenrichtlinien für den Deutschunterricht in der gymnasialen Oberstufe beispielsweise des Landes Niedersachsen tauchen mittelalterliche Werke kaum mehr auf.³⁴ Die einheitlichen Bildungsstandards für das Fach Deutsch verlangen von den heutigen Abiturientinnen und Abiturienten nur noch, dass sie die literarischen Entwicklungen und Gattungen der deutschen Literatur seit 1800 kennen sollen.³⁵ Tausend Jahre deutscher Literaturgeschichte werden ohne Rücksicht auf kulturelle Verluste ausgeblendet. Damit verabschiedet sich die Kultusministerkonferenz von einer Unterrichtstradition, die von den Anfängen der Germanistik als wissenschaftlicher Disziplin im 19. Jahrhundert bis in das 21. Jahrhundert reicht. Natürlich rufen solche Entwicklungstendenzen bei einer Mediävistin größtes Unbehagen hervor. Daher interessieren mich die Gründe,

³³ Vgl. Schlaffer: *Kurze Geschichte* (Anm. 21), S. 19. Obwohl der Autor die typische Modellbildung der deutschen Literaturgeschichtsschreibung kritisiert, beginnt auch er mit einem Kapitel zum Mittelalter, freilich nur um „Argumente gegen eine solche Platzierung vorzutragen.“ (ebd., S. 22) Gegen eine mediävistische Fundierung der deutschen Literaturgeschichte sprechen seines Erachtens mehrere Gründe: die geringe Bedeutung der althochdeutschen Literatur im Vergleich zur lateinischen Überlieferung, die Orientierung der mittelhochdeutschen Autoren an romanischen Vorbildern und die fehlende Kontinuität in der Rezeptionsgeschichte, die vielfach im Spätmittelalter abbricht und in der Romantik neu einsetzt.

³⁴ In den Kerncurricula für das Fach Deutsch in der gymnasialen Oberstufe wird Walther als einziger mittelalterlicher Autor namentlich erwähnt. Seine Lieder können bei dem Rahmenthema 4 „Vielfalt lyrischen Sprechens“ im Kontext des Wahlpflichtmoduls 1 „Liebesauffassungen und Liebeserfahrungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart“ behandelt werden. Vgl. Niedersächsisches Kultusministerium: *Kerncurriculum für das Gymnasium – gymnasiale Oberstufe [...]. Deutsch*. Hannover 2009, S. 34. Elektronisch abrufbar unter: http://db2.nibis.de/1db/cuvo/datei/kc_deutsch_go_i_2009.pdf (Zugriff: 15.09.2017).

³⁵ Die Angaben der Kultusministerkonferenz sind nicht ganz einheitlich. Die Schülerinnen und Schüler sollen über gattungspoetische und literaturgeschichtliche Kenntnisse von der Aufklärung bis in die Gegenwart verfügen, aber auch relevante Themen, Motive und Strukturen literarischer Schriften, die auch über Mittelalter und Barock bis in die Antike zurückreichen, vergleichen können, vgl. den Beschluss vom 18.10.2012, https://www.kmk.org/fileadmin/Dateien/veroeffentlichungen_beschluesse/2012/2012_10_18-Bildungsstandards-Deutsch-Abi.pdf (Zugriff: 06.04.2017).

weshalb die Werke des Mittelalters überhaupt in den Verdacht geraten konnten, irrelevant zu sein?

Erneut gibt es werkbezogene Gründe, die der mittelalterlichen Literatur die Aufnahme in den Kanon erschweren. Vergleicht man die ersten deutschsprachigen Werke – etwa das ‚Hildebrandslied‘ oder das ‚Evangelienbuch‘ Otfrids von Weissenburg – mit der deutschen Literatur der Gegenwart, fallen sofort gravierende sprachliche Unterschiede auf: Die deutsche Sprache hat sich in den vergangenen 1200 Jahren merklich verändert. Phonetische, morphologische und grammatische Besonderheiten erschweren das Verständnis alt- und mittelhochdeutscher Texte.³⁶ Klassiker des Mittelalters setzen bei den Leserinnen und Lesern einige Kompetenzen voraus: Sie müssen Mittelhochdeutsch lesen, verstehen und im Idealfall auch übersetzen können, wodurch der Rezipientenkreis von vornherein eingeschränkt wird. Nur ein akademisch gebildetes oder noch konkreter: ein germanistisch geschultes Publikum ist in der Lage, mittelhochdeutsche Texte im Original zu lesen. Trotz dieser sprachlichen Hürde gibt es jedoch keinen Grund, mittelalterliche Literatur per se aus dem Kanon auszuschließen. Aus sprachhistorischer Perspektive gehören alt- und mittelhochdeutsche Werke selbstverständlich zur deutschen Literaturgeschichte. Das Hochdeutsche gliederte sich ungefähr im 6. Jahrhundert aus dem Germanischen aus. Nach der zweiten Lautverschiebung hat sich der Konsonantenbestand im Deutschen nur unwesentlich verändert. Die Verständnisschwierigkeiten, die sich aus dem Lautwandel im Vokalismus ergeben, lassen sich notfalls durch zweisprachige Editionen oder Übersetzungen kompensieren.

Deshalb erscheinen mir hermeneutische und poetische Gründe schwerwiegender. Mittelalterliche Werke werden von modernen Kanonexperten mit Skepsis betrachtet, wenn diese von falschen Voraussetzungen ausgehen. Die Genieästhetik der Goethezeit ist dem Mittelalter – natürlicherweise – vollkommen fremd. Mittelalterliche Dichter verstehen sich weniger als Schöpfer denn als Gestalter. Sie berufen sich auf literarische Traditionen und wollen Geschichten nicht neu erfinden, sondern vorhandene Geschichten auf neue

³⁶ Den „sprachgeschichtlichen Bruch“, der die Überlieferung mittelhochdeutscher Literatur behindert, macht auch Schlaffer: *Kurze Geschichte* (Anm. 21), S. 25, geltend.

Weise erzählen.³⁷ Ihr ästhetisches Vergnügen besteht in der Adaptation und Variation geprägter Stoffe und Motive. Erst im 18. Jahrhundert zeichnet sich in der Geschichte literarischer Wertungen ein Paradigmenwechsel ab: Die Poetik ist nicht mehr Teil der Rhetorik, und Ideale der Originalität, Individualität und Authentizität lösen die Vorstellung von der Gemachtheit der Kunst ab.³⁸ Wenn man diese poetologischen Differenzen nicht reflektiert, kann man die literarische Qualität mittelalterlicher Werke schwerlich würdigen. So hat Heinz Schlaffer keinen Sinn für mittelalterliche Dichtkunst, weil er die ästhetischen Ideale um 1800 für verbindlich hält.³⁹ Das Spiel mit lyrischen Formen, emotional aufgeladenen Metaphern und literarischen Rollen des Minnesangs ist ihm ebenso fremd wie die komplexe Poetik frühneuzeitlicher Prosaromane, die er mit dem wissenschaftsgeschichtlich längst überholten Begriff als ‚Volksbücher‘ bezeichnet.⁴⁰

Moderne und Mittelalter unterscheiden sich auch in der Beurteilung dessen, was gute Literatur leisten kann und leisten soll. Heute wird erwartet, dass gute Literatur für sich selbst steht und keine moralischen, religiösen, politischen oder propagandistischen Ziele verfolgt werden. Diese Auffassung von einer Zweckfreiheit der Literatur gibt es im Mittelalter nicht. Schon Horaz betonte in seiner antiken Dichtungstheorie, dass Literatur zwei wesentliche Aufgaben habe: Sie soll zum einen unterhalten (*delectare*) und zum anderen nützen (*prodesse*).⁴¹ Diese Doppelfunktion ist für das Literaturverständnis der Vormoderne wesentlich. Deshalb heben mittelhochdeutsche Autoren in ih-

³⁷ Vgl. Franz Josef Worstbrock: Wiedererzählen und Übersetzen. In: Walter Haug (Hg.): Mittelalter und Frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze. Tübingen 1999 (Fortuna vitrea 16), S. 128–142; Regina Toepfer, Johannes Klaus Kipf u. Jörg Robert: Einleitung: Humanistische Antikenübersetzung und frühneuzeitliche Poetik in Deutschland (1450–1620). In: dies. (Hgg.): Humanistische Antikenübersetzung und frühneuzeitliche Poetik in Deutschland (1450–1620). Berlin, Boston 2017 (Frühe Neuzeit 211), S. 1–24.

³⁸ Schlaffer: Kurze Geschichte (Anm. 21), S. 31, polemisiert: Nichts von den leitenden Ideen der Literatur des 18. Jahrhunderts, „nichts von Natur, Leben, Wahrheit, Ernst, Volk, Genie, Ausdruck“, sei in der „gekünstelten höfischen Dichtung des wirklichen Mittelalters“ zu finden gewesen.

³⁹ Schlaffer: Kurze Geschichte (Anm. 21), S. 154, begeht damit genau den Fehler, den er anderen Autoren von Literaturgeschichten zum Vorwurf macht: „Der ästhetische Maßstab ist also faktisch wirksam, bleibt aber methodisch ungeklärt.“

⁴⁰ Vgl. Schlaffer: Kurze Geschichte (Anm. 21), S. 26f.

⁴¹ Horaz: Ars poetica. Die Dichtkunst. Lateinisch/Deutsch. Übers. u. mit einem Nachwort hg. v. Eckart Schäfer. Stuttgart 2008 (RUB 9421), V. 333f.

ren poetologischen Selbstaussagen immer wieder hervor, dass ihre Werke für die Rezipienten hilfreich und nützlich sind. Auch Gottfried verspricht, mit seinem ‚Tristan‘ Freude und Trost zu spenden. Durch die passionierte Liebesgeschichte von Tristan und Isolde will er den Kummer seiner Rezipienten zumindest halbwegs lindern, indem er sie vom eigenen Leid ablenkt:

*der hân ich mîne unmüezekeit
ze kurzewîle vür geleit,
daz si mit minem maere
ir nâbe gênde swaere
ze halber senfte bringe,
ir nôt dâ mit geringe.*

All ihnen habe ich mein Werk zur Unterhaltung vorgelegt, damit sie mit meiner Erzählung ihren Kummer, der ihnen nahegeht, wenigstens halbwegs lindern und so ihre Qual mindern mögen.⁴²

Trost, Zuversicht, Erbauung und Besserung lauten die Verheißungen, mit denen vormoderne Autoren für ihre Werke werben. Vor allem hinsichtlich der moralischen Ausrichtung unterscheidet sich das mittelalterliche Literaturverständnis grundlegend von der modernen Kanonforschung. Harold Bloom, ein überzeugter Verfechter des literarischen Kanons, distanziert sich ausdrücklich von einer moralischen Fundierung: Kein Mensch werde durch die Lektüre des Kanons besser oder schlechter.⁴³ Während im Mittelalter der didaktische Nutzen ein wesentliches Bewertungskriterium ist, hält man es in der Moderne für einen „Kardinalfehler, Kanon auf Moral zu gründen“.⁴⁴ Auch die Einbettung in einen religiösen Sinnhorizont, wie ihn zahlreiche mittelalterliche Autoren vornehmen, sorgt in der säkularen Moderne für Irritationen. Einen „selbst-

⁴² Gottfried: Tristan (Anm. 6), V. 71-76, Übers. v. Krohn. – Ähnlich spricht Hartmann von Aue ‚Dem armen Heinrich‘ eine Trostfunktion zu. *dâ mite er swaere stunde / möhte senfter machen*, habe er sich mit Literatur beschäftigt. Vgl. Hartmann von Aue: Der arme Heinrich. Hg. v. Hermann Paul, 16. neu bearbeitete Auflage von Kurt Gärtner. Tübingen 1996 (ATB 3), V. 10f.

⁴³ Vgl. Harald Bloom: The Western Canon. The Books and School of the Ages. New York u. a. 1994, S. 29f.

⁴⁴ Christian Kirchmeier: Typische Texte. Überlegungen zu einem kulturwissenschaftlichen Kanonbegriff. In: Ina Karg u. Barbara Jessen (Hgg.): Kanon und Literaturgeschichte (Anm. 2), S. 33–52, hier S. 33.

zweckhaften Vollzug“, wie ihn Wolfgang Braungart zur Bedingung für gute Literatur erklärt,⁴⁵ streben mittelalterliche Autoren überhaupt nicht an. Dennoch gehen die Klassiker des Mittelalters nie in ihrer religiös-didaktischen Funktion auf, vielmehr besitzen sie stets einen ästhetischen Mehrwert.⁴⁶ Berücksichtigt man die unterschiedlichen poetologischen Ideale nicht, kann eine ganze Epoche vorschnell aus dem Kanon ausgeschlossen werden. Historisches Bewusstsein und poetologische Reflexionsfähigkeit sollten jedoch Voraussetzungen jeder Kanondiskussion sein.

Die bisherigen Ausführungen zeigen, wie eng werk- und rezeptionsbezogene Kriterien in der Kanondiskussion verknüpft sind. Mittelalterliche Werke benötigen kompetente Leserinnen und Leser, die sich von sprachlichen, poetischen und hermeneutischen Schwierigkeiten nicht abschrecken lassen.⁴⁷ Solche motivierten Rezipienten werden für ihre Anstrengungen mit facettenreichen Einblicken in die literarischen Welten des Mittelalters belohnt. Sie können wundersame alte Geschichten hören, die nichts von ihrer Aktualität eingebüßt haben: von tadellosen Helden und ihren Abenteuern, von Freuden und Festen, Weinen und Klagen, wie zu Beginn des ‚Nibelungenlieds‘ angekündigt wird.⁴⁸ Dass die Klassiker des Mittelalters eine ungebrochene Faszination ausüben, belegen die zahlreichen Anspielungen und Adaptionen in der Populärkultur wie in der sogenannten Höhenkammliteratur.⁴⁹

⁴⁵ Braungart: Gute Texte (Anm. 15), S. 300.

⁴⁶ Braungart: Gute Texte (Anm. 15), S. 301, betont, dass es auch in der Gegenwart keine Kunst gebe, die „nur ästhetisch genußreich“ sei.

⁴⁷ Schlaffers: Kurze Geschichte (Anm. 21), S. 29, Argument, die mittelalterlichen Werke seien nicht kanonfähig, da sie nur von Professoren der Germanistik gelesen würden, weist einen überraschend anti-intellektuellen Impetus auf.

⁴⁸ Vgl. Das Nibelungenlied. Nach der Ausgabe v. Karl Bartsch, hg. v. Helmut de Boor, rev. u. erg. v. Roswitha Wisniewski. Wiesbaden²²1996 (Deutsche Klassiker des Mittelalters), Str. 1: *Uns ist in alten maeren wonders vil geseit, / von helden lobebaeren, von grözer arebeit, / von fröuden höchgeziten, von weinen und von klagen, / von küener recken striten muget ir nu wunder hoeren sagen.*

⁴⁹ Kritisch anzumerken bleibt, dass das Mittelalter vielfach – etwa in historischen Romanen – nur als literarische Requisitensammlung dient oder als Kulisse genutzt wird. Moderne Geschichten, Wünsche und Erfahrungen werden ins Mittelalter rückprojiziert. – Despektierlich bemerkt Schlaffer: Kurze Geschichte (Anm. 21), S. 30: „Man liest gerne etwas *über* das Mittelalter [...], doch nicht gerne *aus* dem Mittelalter.“

Der Mittelalterkritiker Schlaffer hat zweifellos Recht, dass mittelalterliche Werke nicht kontinuierlich rezipiert wurden und zwischen ihrer Produktion und der modernen Rezeption eine zeitliche Lücke von zweihundert bis dreihundert Jahren klafft. Die meisten Klassiker des Mittelalters wurden im ausgehenden 12. und frühen 13. Jahrhundert verfasst und bis ins 15. Jahrhundert abgeschrieben, dann gerieten sie im 16. und 17. Jahrhundert weitgehend in Vergessenheit. Erst in der Epoche der Romantik wurden sie wiederentdeckt und neu erschlossen. Allerdings hält allein diese zweite Rezeptionsphase nun schon ebenso lange an wie die der Weimarer Klassik. Ob Goethes ‚Iphigenie‘ oder Schillers ‚Wallenstein‘ in dreihundert Jahren immer noch oder wieder gelesen werden, lässt sich kaum prognostizieren. Doch dass Germanisten nach Abschluss ihres Studiums die Werke der Weimarer nur allzu gerne lesen, wie Schlaffer suggeriert, ist zu bezweifeln. Wenn Deutschlehrerinnen ihre mittelhochdeutschen Textausgaben kaum mehr in die Hand nehmen, hängt dies entscheidend mit den Schulcurricula zusammen. Bei den instanzbezogenen Kriterien lässt sich also ein sich selbst verstärkender Negativ-Trend beobachten: Weil mittelalterliche Werke im schulischen Lektürekanon nicht mehr erwähnt werden, erscheinen sie weniger relevant als die neuere deutsche Literatur.⁵⁰ Der Schulkanon übt durch seine Selektion eine Steuerungsfunktion aus, die zugleich der Selbstrechtfertigung dient.

Höchst problematisch an der Kanonbildung ist, dass Selektions- und Normierungsprozesse oft im Verborgenen ablaufen. Wenn die Bewertungskriterien nicht offengelegt und kritisch diskutiert werden, kann dies zu einem strukturellen Ungleichgewicht führen. Die mittelalterliche Literatur ist gegenüber neueren deutschen Werken deutlich unterrepräsentiert, aber auch die Kinder- und Jugendbuch-Literatur oder die Migrationsliteratur wird in literaturgeschichtlichen Grundlagenwerken und Leselisten weitgehend ausgespart. Befürworter eines bestimmten Kanons argumentieren meist mit der ästhetischen Qualität von Werken. Dabei blenden sie aus, dass ihre scheinbar neutralen und objektiven Kriterien mit impliziten Wertvorstellungen verbunden sind. So basiert Schlaffers Kanon-Argumentation letztlich auf einem eigentümlich

⁵⁰ Diese Entwicklung hängt damit zusammen, dass dem Deutschunterricht in den letzten Jahrzehnten eine Vielzahl an weiteren Aufgaben übertragen worden ist. Vermittelt werden sollen sowohl Sprach- und Literaturkompetenzen als auch Medien- und Sozialkompetenzen.

nationalistischen Literaturverständnis. Er behauptet, das Mittelalter gehöre nicht in eine deutsche Literaturgeschichte, weil es gar nicht so deutsch anmutete.⁵¹ Tatsächlich orientierten sich die mittelalterlichen Autoren stets an lateinischen, aber auch französischen oder italienischen Vorbildern. Ihre Prätexte bearbeiteten, kompilierten und adaptierten sie so stark, dass neue, eigenständige Werke in der Volkssprache entstanden. Autochthon oder spezifisch deutsch ist eine solche Literatur natürlich nicht. Schlaffers Verriss erweist sich auf den zweiten Blick als Wiedergänger einer nationalistischen Literaturgeschichtsschreibung, wie sie in Deutschland längst überwunden schien. Literarische Werke des deutschen Mittelalters müssen zweifellos im europäischen Kontext betrachtet werden, doch könnten ihre raum-, kultur- und epochenübergreifenden Charakteristika auch zu einer besonderen Wertschätzung beitragen.

Verdeckte Wertungskriterien beeinflussen viele Kanon-Entscheidungen und liegen auch diesem Sammelband zugrunde. Betrachtet man die Zusammenstellung an behandelten Werken kritisch, fällt auf, was bzw. wer bei dieser Auswahl fehlt. Zu denken ist dabei weniger an einzelne Autoren wie z. B. den Pfaffen Konrad, Heinrich von Morungen oder Chrétien de Troyes. Vielmehr liegt dem Konzept ein strukturelles Defizit zugrunde, was gendersensibilisierten Rezipienten nicht verborgen bleiben dürfte: Im gesamten Band wird nicht eine einzige mittelalterliche Autorin behandelt. Fragt man nach den Ursachen für dieses Missverhältnis und den Gründen, weshalb keine gelehrten Frauen vertreten sind, zeigt sich die Problematik bestimmter Vorannahmen. In diesem Sammelband werden vor allem höfische Werke berücksichtigt, was mit der unterschiedlichen Wertschätzung geistlicher und weltlicher Literatur in der Moderne zusammenhängt. Die Romanautoren Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg und der Lyriker Walther von der Vogelweide genießen einigen Ruhm und sind auch einem außeruniversitären Publikum namentlich bekannt; religiöse Texte gelten dagegen kaum als originell, innovativ und schon gar nicht als zweckfrei, weshalb ihre ästhetische Qualität vielfach verkannt worden ist. Selbst bei Luthers Bibelübersetzung, die fraglos zum deutschen Literaturkanon gehört, ist mir der Begriff ‚Klassiker‘ nie begegnet.

⁵¹ Vgl. Schlaffer: Kurze Geschichte (Anm. 21), S. 30.

Aus mediävistischer Perspektive ist eine solche Trennung von weltlicher und geistlicher Sphäre generell unangemessen, aus der Perspektive der Gender Studies erweist sie sich nun geradezu als diskriminierend.⁵² Das Kloster war die einzige Institution, in der sich Frauen intensiv mit Wissenschaft und Literatur beschäftigen konnten. Schließt man religiöse Werke von vornherein aus dem Kanon aus, kommen die Autorinnen des deutschen Mittelalters nicht in den Blick. Während in Frankreich auch im Umfeld der Höfe berühmte Literatinnen wie Marie de France oder Christine de Pizan tätig waren, lebten alle bedeutenden Autorinnen des deutschen Sprachraums im Kloster. Dazu zählen so bekannte Literatinnen wie die Dramatikerin Hrotsvith von Gandersheim, die Naturforscherin Hildegard von Bingen oder die Mystikerinnen Mechthild von Magdeburg und Gertrud von Helfta.⁵³ An dem hier präsentierten Kanon lässt sich also beobachten, wie implizite Normen unabhängig von der ästhetischen Qualität zu einer Dominanz bestimmter Gruppen – in diesem Fall: männlicher Literaten – führen können.⁵⁴

⁵² Zu den Überschneidungen von weltlicher und geistlicher Literatur vgl. z.B. Christoph Huber, Burghart Wachinger u. Hans-Joachim Ziegeler (Hgg.): *Geistliches in weltlicher und Weltliches in geistlicher Literatur des Mittelalters*. Tübingen 2000. – Zu den Gender Studies in der Mediävistik vgl. z.B. Ingrid Bennewitz u. Helmut Tervooren (Hgg.): *Manlichiu wip, wiplich man. Zur Konstruktion der Kategorien ‚Körper‘ und ‚Geschlecht‘ in der deutschen Literatur des Mittelalters*. Berlin 1999 (Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie 9); Judith Klinger: *Gender-Theorien. Ältere deutsche Literatur*. In: Claudia Benthien u. Hans Rudolf Velten (Hgg.): *Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte*. Reinbek 2002, S. 267–297; Birgit Kochskämper: *Die germanistische Mediävistik und das Geschlechterverhältnis. Forschungen und Perspektiven*. In: Volker Honemann u. Tomas Tomasek (Hgg.): *Germanistische Mediävistik*. Münster 1999 (Münsteraner Einführungen: Germanistik 4), S. 309–352.

⁵³ Zu den Autorinnen des Mittelalters vgl. z.B. Herbert Grundmann: *Die Frauen und die Literatur im Mittelalter. Ein Beitrag zur Frage nach der Entstehung des Schrifttums in der Volkssprache*. In: *Archiv für Kulturgeschichte* 26 (1936), S. 129–161; Claudia Spanily: *Autorschaft und Geschlechterrolle. Möglichkeiten weiblichen Literatentums im Mittelalter*. Frankfurt a.M. u.a. 2002 (Tradition – Reform – Innovation 5).

⁵⁴ Zum Zusammenhang von Kanon und Gender vgl. auch Barbara Becker-Cantarino: *Ästhetik, Geschlecht und literarische Wertung, oder: warum hat Elfriede Jelinek den Nobelpreis erhalten?* In: Nicholas Saul u. Ricarda Schmidt (Hgg.): *Literarische Wertung und Kanonbildung*. Würzburg 2007, S. 125–149. Zu Macht und Gender als grundlegende Kategorien deskriptiver Kanonforschung vgl. Matthias Beilein: *Deskriptive Kanontheorien*. In: Gabriele Rippl u. Simone Winko (Hgg.): *Handbuch Kanon und Wertung*. Stuttgart 2013, S. 66–76, hier S. 67–70.

3. Chancen der Kanonbildung

Angesichts der geschilderten Probleme kann man sich fragen, ob eine Kanonbildung überhaupt sinnvoll ist. Ganz auf Wertungskriterien zu verzichten und die Literatúrauswahl jedem einzelnen zu überlassen, ist jedoch kaum die richtige Entscheidung. Ganz im Gegenteil: Gerade in einer pluralen und heterogenen Gesellschaft, in der die Flut an Geschriebenem täglich zunimmt, ist eine Orientierung wichtiger denn je.⁵⁵ Kanonbildung bietet neben den beschriebenen Problemen auch große Chancen: Durch den Kanon „kann sich eine gegenwärtige Gesellschaft über ihre Geschichte und die Geschichte ihrer Wertvorstellungen verständigen“,⁵⁶ stellt Christian Kirchmeier treffend fest.

Voraussetzung für eine Verständigung über Wertungskriterien ist, dass die Gründe einer Literatúrauswahl offengelegt und diskutiert werden müssen. Literarische Kanones erscheinen zwar relativ stabil, doch keineswegs unveränderlich. Über die Zugehörigkeit zum Kanon kann und muss gestritten werden. In diesem Kontext sind alle Rezipienten und Rezipientinnen – professionelle Akteure in Schule, Universität und Verlag wie passionierte Leser im privaten Umfeld – gefragt. Ein Werk wird dadurch zum Klassiker, dass seine überindividuelle Bedeutung anerkannt wird. Kirchmeier weist darauf hin, dass die Diskussion für das Nachleben von Werken mindestens ebenso wichtig ist wie die literarische Produktion: „Der Kanonisierungsprozess wird nicht durch einen Wettstreit der Autoren in Gang gehalten, sondern durch den Wettstreit der Interpreten.“⁵⁷

Indiz für einen Klassiker kann somit auch die Fülle an wissenschaftlichen und literarischen Texten sein, die sich mit ihm beschäftigt. Ein kanonischer Text bringt Meta-Texte hervor, die am kulturellen Gedächtnis mitarbeiten

⁵⁵ So argumentiert auch Gerhard R. Kaiser: „Kanones antworten auf die sich beschleunigende Wissensakkumulation und die wachsenden Speicherkapazitäten der Moderne im Sinne einer horizontstiftenden Reduktion.“ Vgl. Gerhard R. Kaiser: *Anthologie, Kanon, Literaturbegriff. Überlegungen zu ihrem Zusammenhang – auch in pragmatischer Hinsicht.* In: Alexander Löck u. Jan Urbich (Hgg.): *Der Begriff der Literatur. Transdisziplinäre Perspektiven.* Berlin, New York 2010 (spectrum Literaturwissenschaft 24), S. 151–169, hier S. 162.

⁵⁶ Kirchmeier: *Typische Texte* (Anm. 44), S. 50.

⁵⁷ Kirchmeier: *Typische Texte* (Anm. 44), S. 49.

und Literaturgeschichte konstruieren.⁵⁸ Durch die sogenannte Sekundärliteratur bildet sich die ‚Primärliteratur‘ überhaupt erst heraus.⁵⁹ In der Kanonforschung wird daher der Vorschlag gemacht, die Diskussion über bedeutende Werke in den Mittelpunkt literarhistorischer Betrachtung zu rücken. So spricht sich Helge Nowak dafür aus, Literaturgeschichte als eine Geschichte der literarischen Kommunikation zu konzipieren.⁶⁰ Auf diese Weise geraten nicht nur die Klassiker einer Epoche in den Blick, sondern auch Texte, die für bestimmte Kommunikationsformen typisch oder kulturgeschichtlich besonders aufschlussreich sind. Ein weiter Literaturbegriff, der den historischen Kontext wie die Medialität literarischer Werke umfasst und die vielfältigen Produktions-, Distributions- und Rezeptionsformen berücksichtigt, ist für die germanistische Mediävistik selbstverständlich. Auch diesem Sammelband liegt ein erweiterter Kanonbegriff zugrunde, so dass nicht nur poetische Werke von herausragender Qualität, sondern auch intensiv rezipierte pragmatische Texte behandelt werden.

Für die Kanondiskussion ist es unverzichtbar, neben den expliziten Wertungskriterien auch die impliziten Normen zu identifizieren und zu hinterfragen. Meine Eingangsfrage „Wie wird ein Werk zum Klassiker?“ sollte daher stets mit der Überlegung verbunden sein: Wer erklärt ein Werk aus welchen Gründen zum Klassiker? Oder kurz: Wer macht den Kanon? Kanonbildung ist, wie das gender-, epochen- und gattungsspezifische Ungleichgewicht in

⁵⁸ Vgl. Aleida Assmann: Theorien des kulturellen Gedächtnisses. In: Rippl u. Winko: Handbuch (Anm. 54), S. 76–84, hier S. 81.

⁵⁹ Dieser Zusammenhang besteht schon im Mittelalter, wie Meinolf Schumacher am Verhältnis von Text und Glosse beobachtet: „Wir müssen konstatieren, daß ‚Text‘ im späten Mittelhochdeutschen und im frühen Frühneuhochdeutschen durchweg ein relationaler Begriff ist: Bei (fast) allen Belegstellen, die ich gefunden habe, ist ‚Text‘ nur dasjenige, das gedeutet, ausgelegt, kommentiert, übersetzt oder vielleicht auch vorgetragen (‚gelesen‘ oder ‚gesagt‘) wird. [...] Erst die Glosse macht den Text zum ‚Text‘.“ Vgl. Meinolf Schumacher: *...der kann den text und och die gloß*. Zum Wortgebrauch von ‚Text‘ und ‚Glosse‘ in deutschen Dichtungen des Spätmittelalters. In: Ludolf Kuchenbuch u. Uta Kleine (Hgg.): ‚Textus‘ im Mittelalter. Komponenten und Situationen des Wortgebrauchs im schriftsemantischen Feld. Göttingen 2006 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 216), S. 207–227, hier S. 225.

⁶⁰ Vgl. Helga Nowak: Literarische Kommunikation als Leitbild einer transkulturellen und medienhistorisch orientierten Literaturgeschichtsschreibung. In: Mitteilungen des Germanistenverbandes 59 (2012), S. 333–359, hier S. 352. Zur kommunikativen Natur von Kunstwerken vgl. auch Reemtsma: Deduktion (Anm. 16), S. 246.

Literaturgeschichten und Leselisten zeigt, stets mit weiteren Interessen verbunden. Der literarische Kanon basiert nicht auf Mehrheitsentscheidungen, sondern wird durch eine Bildungselite bestimmt.⁶¹ Die Literaturproduktion, -rezeption und -distribution wird von jenen gesteuert, die über das nötige kulturelle, ökonomische und symbolische Kapital verfügen. Daher ist es entscheidend, die Akteure und ihre Motive bei der Kanonbildung in den Blick zu nehmen.

Die Klassiker des Mittelalters hätten nicht entstehen können, wenn ihre Verfasser nicht von adligen Gönnern unterstützt worden wären.⁶² Ein bekanntes Beispiel für den Einfluss von Mäzenen liefert der mittelhochdeutsche ‚Eneasroman‘. Im Epilog skizziert Heinrich von Veldeke die Entstehungsgeschichte seines Werks und erzählt von einem Handschriftenraub, durch den seine Arbeit am Text mehrere Jahre ins Stocken geraten sei. Erst am Hof des thüringischen Landgrafen habe er seinen unvollendeten Roman fertigstellen können – freilich auf andere Weise als ursprünglich intendiert.⁶³ Neben den Autoren und ihren Geldgebern tragen auch Dichterkollegen zur Ausbildung eines Kanons bei, wie Gottfrieds Literaturkatalog exemplarisch zeigt.⁶⁴ Bedeutende Werke müssen aufgezeichnet, abgeschrieben, aufbewahrt, empfohlen, kommentiert, ediert und rezipiert werden. Wichtige Akteure auf dem

⁶¹ Reemtma: Deduktion (Anm. 16), S. 242 u. 245f., hebt hervor, dass ästhetische Urteile dem Gruppenzusammenhalt dienen. Mitglieder der ästhetischen Elite nähmen für sich in Anspruch, überzeugende Urteile über die literarische Qualität eines Werks fällen zu können. Sie müssten ihre eigene Qualifikation jedoch durch eine gelungene Interpretation des Kunstwerks unter Beweis stellen. – Zur sozialen Funktion des Kanons, Zusammenhalt zu stiften und einen verbindlichen Wissensbestand zu sichern, vgl. Alois Hahn: Kanonisierungsstile. In: Aleida Assmann u. Jan Assmann (Hgg.): Kanon und Zensur. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation II. München 1987, S. 28–37.

⁶² Zum mittelalterlichen Mäzenatentum vgl. Bernd Bastert, Andreas Bihrer u. Timo Reuvekamp-Felber (Hgg.): Mäzenaten im Mittelalter aus europäischer Perspektive. Von historischen Akteuren zu literarischen Textkonzepten. Göttingen 2017 (Encomia Deutsch 4); Joachim Bumke: Mäzene im Mittelalter. Die Gönner und Auftraggeber der höfischen Literatur in Deutschland 1150–1300. München 1979; Ursula Peters: Fürstenhof und höfische Dichtung. Der Hof Hermanns von Thüringen als literarisches Zentrum. Konstanz 1981.

⁶³ Vgl. Heinrich von Veldeke: Eneasroman. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Nach dem Text v. Ludwig Ettmüller, übers. u. kommentiert v. Dieter Kartschoke. Stuttgart 1997 (RUB 8303), 352,19–353,40.

⁶⁴ Eine Zusammenstellung der Dichterkataloge und Berufungen auf literarische Vorbilder liefert Günther Schweikle (Hg.): Dichter über Dichter in mittelhochdeutscher Literatur. Tübingen 1970.

literarischen Feld sind somit auch Schreiber, Illustratoren, Bibliothekare, Gelehrte, Herausgeber, Käufer, Besitzer und Leserinnen.

Aufschlussreich für die mittelalterliche Kanonbildung sind zudem die Materialität und Medialität von Texten.⁶⁵ Durch den formalen Aufbau und das Layout von Handschriften werden literarische Werke als Klassiker inszeniert. Der Primärtext steht im Zentrum und wird von Kommentaren umklammert, in Sekundärtexte geradezu eingebettet. Schon die Schriftgröße deutet auf die unterschiedliche Wertigkeit beider Textsorten hin. Diese Form der Klassikerinszenierung findet sich vor allem im gelehrten Kontext des Schul- und Universitätsunterrichts.⁶⁶ Volkssprachige Werke werden auf diese Weise nicht kommentiert; sie sind nach dem mittelalterlichen Literaturverständnis – im Unterschied zu den antiken Autoren – keine Klassiker.⁶⁷

Erst im Humanismus ändert sich diese Auffassung, was mit den spezifischen Interessen der frühneuzeitlichen Editoren zusammenhängt. Die deutschen Humanisten suchten nach handschriftlichen Quellen, um auch in der Vergangenheit ihres eigenen Landes bedeutende Autoren ausfindig zu machen. Mittelalterliche Werke wurden wiederentdeckt und als Vertreter einer nationalen Literaturgeschichte präsentiert. So gab der Nürnberger Erzhumanist Konrad Celtis die Werke Hrotsviths von Gandersheim erstmals in den Druck, rühmte die Stiftsdame als erste deutsche Dramatikerin und erklärt ihr Dramenbuch zu einem Klassiker des deutschen Mittelalters.⁶⁸ Dass Hrotsvith

⁶⁵ Vgl. auch Martin Baisch: Textualität – Materialität – Materialität – Textualität. Zugänge zum mittelalterlichen Text. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 54 (2013), S. 9–30.

⁶⁶ Vgl. auch Nikolaus Henkel: Text – Glosse – Kommentar. Die Lektüre römischer Klassiker im frühen und hohen Mittelalter. In: Eckart Conrad Lutz, Martina Backes u. Stefan Matter (Hgg.): Lesevorgänge. Prozesse des Erkennens in mittelalterlichen Texten, Bildern und Handschriften. Zürich 2009, S. 237–262.

⁶⁷ Aufschluss über den zeitgenössischen Kanon geben die mittelalterlichen ‚Accessus ad auctores‘ und die Schulbuchkataloge. – Zwar gibt es Beispiele von Überlieferungszeugen mittelhochdeutscher Marienleben, die an den gelehrten lateinischen Diskursen und ihren materialen Inszenierungsstrategien zu partizipieren suchen, doch bleiben dies „vereinzelte Experimente“. Vgl. Christina Lechtermann: Textherstellung in den Marienleben Philipps von Seitz, Walthers von Rheinau und Wernhers des Schweizer. In: Friedrich-Emanuel Focken u. Michael R. Ott (Hgg.): Metatexte. Erzählungen von schrifttragenden Artefakten in der alttestamentlichen und mittelalterlichen Literatur. Berlin, Boston 2016 (Materiale Textkulturen 15), S. 335–365, hier S. 354.

⁶⁸ Zu Hrotsviths frühneuzeitlicher Rezeption vgl. Carmen Cardelle de Hartmann: Die Roswitha-Edition des Humanisten Conrad Celtis. In: Christiane Henkes u. a. (Hgg.): Schrift – Text – Edition. Hans Walter Gabler zum 65. Geburtstag. Tübingen 2003, S. 137–147 (Bei-

auf Latein schrieb, war für die positive Bewertung ihrer Werke kein Hindernis, vielmehr entsprach die sprachliche Form dem humanistischen Ideal. Dass Bücher durch Interpreten und Sekundärautoren zu Klassikern gemacht werden, zeigt die Edition überdeutlich. Celtis setzt sich selbst vor Hrotsvith als Urheber bildlich in Szene und signalisiert auf diese Weise, dass es ohne ihn als Herausgeber keine Rezeptionsmöglichkeit gäbe.

Neben die traditionellen Institutionen der Kanonbildung – Schule, Universität, Bibliothek – treten in der Neuzeit zunehmend weitere Instanzen: Buchhandel und Verlag, Literaturkritik und Literaturwissenschaft, Archive, Theater und Museen, Literaturhäuser und literarische Gesellschaften.⁶⁹ Zahlreiche Akteure bewegen sich auf dem literarischen Feld und tragen zur Deutung, Normierung und Kanonisierung bei. Klassiker scheinen sich einerseits gleichsam von unsichtbarer Hand⁷⁰ im Verlauf einer langen Rezeptionsgeschichte herauszukristallisieren, andererseits gibt es konkrete Einflussfaktoren, die zum Erfolg oder Misserfolg eines Werks beitragen. Im Bildungsbereich spielen heute die Verlage eine auffällig wichtige Rolle. Wie stark der literarische Markt die Rezeption bestimmt, zeigen etwa mediävistische Vorlesungskommentare. In der akademischen Lehre werden vor allem jene Werke behandelt, die in kostengünstigen zweisprachigen Textausgaben vorliegen. Somit haben die Verlage wesentlichen Anteil daran, wer in der universitären Wahrnehmung zu den Klassikern des Mittelalters gehören kann.⁷¹ Noch

hefte zu editio 19); Ruth Finckh u. Gerhard Diehl: ‚Monialis nostra‘. Hrotsvit von Gandersheim als kulturelle Leitfigur in der Frühen Neuzeit. In: Nine Miedema u. Rudolf Suntrup (Hgg.): Literatur – Geschichte – Literaturgeschichte. Beiträge zur mediävistischen Literaturwissenschaft (Festschrift für Volker Honemann zum 60. Geburtstag). Frankfurt a.M. u.a. 2003, S. 53–72.

⁶⁹ Vgl. das umfangreiche Kapitel „Instanzen der Wertung von Literatur, der Bildung und Pflege von Literaturkanones: Die Rolle des Literaturbetriebs“. In: Rippl u. Winko: Handbuch (Anm. 54), S. 120–263.

⁷⁰ Zum Modell der *invisible hand* vgl. Simone Winko: Literatur-Kanon als *invisible hand*-Phänomen. In: Heinz Ludwig Arnold u. Hermann Korte (Hgg.): Literarische Kanonbildung. München 2002 (Text + Kritik Sonderbd. 2002), S. 9–24.

⁷¹ Vgl. auch Annika Rockenberger u. Per Röcken: Ist Edition ein Kanonisierungsfaktor? Unvorgreifliche Überlegungen zur Präzisierung der Fragestellung. In: Beilein u.a. (Hgg.): Kanon (Anm. 27), S. 145–158; dies.: Editionen. In: Rippl u. Winko: Handbuch (Anm. 54), S. 167–169. – Die aktuelle Rezeption mittelalterlicher Werke könnte m.E. deutlich gesteigert werden, wenn es mehr optisch ansprechende und preisgünstige zweisprachige Textausgaben gäbe.

stärker ausgeprägt ist der Einfluss der Verlage auf den Schulunterricht, da viele Lehrerinnen und Lehrer nur solche Werke behandeln, von denen Unterrichtsmaterialien verfügbar sind. Die ministeriellen Vorgaben werden durch verlegerische Entscheidungen überformt, verstärkt oder revidiert. Bei Kanon-Diskussionen geht es nicht nur um literarische Qualität, sondern immer auch um Macht- und Interessensfragen. Wenn sich die germanistische Mediävistik diesen Kanondiskussionen entzieht und die Relevanz ihrer Klassiker nicht verteidigt, wird die deutsche Literatur des Mittelalters bald in der Bedeutungslosigkeit versinken. Kanonbildung ist eine Möglichkeit, Deutungshoheit über die Literatur zu erlangen und zu behaupten.⁷²

Jeder, der Kanonisierungstendenzen reflektiert, moderiert und kommentiert, wird zu einem Akteur auf dem literarischen Feld. Vor allem jene, die deutsche Literaturwissenschaft lehren oder das Fach Deutsch unterrichten, stehen vor der Herausforderung ihre Lektüreauswahl zu rechtfertigen. Warum sollen Schüler oder Studentinnen ein bestimmtes Werk lesen? Bei der Argumentation können die eingangs formulierten Kriterien der Kanonbildung hilfreich sein. Lehrende sollten zum einen werkbezogen argumentieren und die poetische Qualität eines Werks erläutern. Sie müssen deutlich machen, wie ein Text funktioniert, welche rhetorischen, narrativen und ästhetischen Besonderheiten er aufweist. Eine Reflexion der eigenen Wertmaßstäbe verhindert, dass die Ideale der Goethe-Zeit unkritisch auf andere Epochen übertragen werden können. Weder für die vormoderne noch für die postmoderne Literatur sind Kriterien angemessen, die auf der Grundlage der Ästhetik um 1800 entwickelt wurden.

Lehrerinnen und Literaturwissenschaftler müssen zudem erläutern, welchen literaturgeschichtlichen Stellenwert ein Werk besitzt.⁷³ Inwiefern hat ein Werk spätere Autoren beeinflusst, weshalb ist seine Kenntnis unentbehrlich, um Zusammenhänge und Entwicklungen der Literaturgeschichte zu verste-

⁷² Vgl. auch Kirchmeier: *Typische Texte* (Anm. 44), S. 43: „Der Kanon ist der Effekt eines Streits der Interpretationen im literarischen System.“

⁷³ Marja Rauch argumentiert: „Im Umgang mit Literaturgeschichte gilt es, den literarischen Text in seiner Historizität wie seiner Singularität in den Mittelpunkt zu stellen.“ Vgl. Marja Rauch: *Literaturgeschichte als Provokation des Deutschunterrichts. Probleme der Literaturgeschichtsschreibung zwischen Theorie und Empirie*. In: *Mitteilungen des Germanistenverbandes* 59 (2012), S. 360–378, hier S. 376.

hen? Vor allem Werke, die im kulturellen Gedächtnis einer Sprachgemeinschaft fest verankert sind, verdienen eine intensive Auseinandersetzung. Neben der übergreifenden historischen Bedeutung sind adressatenorientierte und zielgruppenspezifische Überlegungen einzubeziehen: Was hat das Werk beispielsweise 14-jährigen Schülerinnen heute noch zu sagen? Welchen Vorteil bietet diese Lektüre im Vergleich zu anderen Texten?⁷⁴ So besitzen mittelalterliche Werke ein besonders interkulturelles Potential, indem sie Leser mit historischen Weltbildern und Wertevorstellungen konfrontieren und ihnen Alteritätserfahrungen ermöglichen.⁷⁵ Für die Beschäftigung mit mittelalterlicher Literatur im Schulkontext sprechen auch das Verständnis für die sprach- und literaturgeschichtliche Entwicklung des Deutschen, die populäre Faszination für mittelalterliche Erzählstoffe oder die medialen Parallelen von Manuskript- und Internet-Kultur.⁷⁶

Literaturvermittler müssen sich bei ihrer Lektüreentscheidung mit den instanzenbezogenen Kriterien auseinandersetzen und zu autoritativen Vorgaben Stellung nehmen. Die schulischen und universitären Kanones haben sich in den vergangenen Jahrzehnten sehr verändert. In den Schulen ist eine Reduktion mittelalterlicher Klassiker zu beobachten, in den Universitäten eine Öffnung des mediävistischen Kanons. Obwohl mittelalterliche Literatur für den Deutschunterricht nicht mehr verbindlich ist, bestehen vielfältige Möglichkeiten ihrer erneuten Integration. Die Kompetenzorientierung ermöglicht es Lehrkräften, ihre Unterrichtswerke frei zu wählen. Ob die Analyse von Erzähltexten anhand von Romanen des 19. Jahrhunderts oder Klassikern des Mittelalters – und seien es deren Adaptionen im Kinder- und Jugendbuch – geübt wird, bleibt der Entscheidung einzelner überlassen. An den Univer-

⁷⁴ Ähnlich äußert sich Braungart: *Gute Texte* (Anm. 15), S. 296: „Man muß also, grundsätzlich, angeben können, warum man sich mit Texten, seien sie nun gut oder schlecht, befassen soll. Wer sich bei seiner institutionellen Vermittlung von Literatur davor drückt, macht seine Arbeit nicht richtig.“

⁷⁵ Braungart: *Gute Texte* (Anm. 15), S. 298, hält jene Texte für schlecht, die keine anderen Erfahrungen ermöglichen als jene, die man sowieso schon macht. – Zum interkulturellen Potential der Mediävistik vgl. Mathias Herweg: *Alterität und Kontinuität. Vom interkulturellen Potential der germanistischen Mediävistik*. In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 8 (2017), S. 11–23.

⁷⁶ Vgl. dazu auch Edith Feistner, Ina Karg u. Christiane Thim-Mabrey: *Mittelalter-Germanistik in Schule und Universität. Leistungspotenzial und Ziele eines Faches*. Göttingen 2006, bes. S. 148–151.

sitäten wiederum hat sich der Lektürekanon in den vergangenen Jahrzehnten beständig erweitert. Statt der höfischen Höhenkammliteratur wie dem Minnesang oder den Artusromanen werden auch religiöse Schriften, geistliche Spiele und historiographische Texte gelesen. Die Mediävistik hat eine kulturwissenschaftliche Wende vollzogen, so dass immer mehr typische Texte behandelt werden.⁷⁷ Auch hier ist es entscheidend, die Gründe für eine Lektüreauswahl offenzulegen, um epochen- und kulturübergreifendes Lernen zu ermöglichen. Kanones verändern sich und müssen sich verändern, wenn sie ihre Gültigkeit behalten und zur Lektüre ermutigen wollen.

4. Zusammenfassung der Beiträge

Der vorliegende Sammelband macht zehn Vorschläge, welche mittelalterlichen Werke Germanistik-Studierende, künftige Deutschlehrer und Literaturinteressierte kennen und lesen sollten. Damit beansprucht der Band natürlich keine Vollständigkeit, vielmehr lädt er dazu ein, grundsätzlich über den Klassikerbegriff und die Kriterien der Kanonbildung nachzudenken. Geordnet sind die Beiträge größtenteils nach Gattungen, Textsorten und Entstehungszeiten. Eröffnet wird der Band mit zwei Klassikern des Mittelalters, die dem Bereich der pragmatischen, nicht der poetischen Literatur zuzuordnen sind, deren kultur-, diskurs- und rezeptionsgeschichtliche Bedeutung die der höfischen Romane jedoch deutlich übertrifft.

Thomas Scharff überlegt in seinem Beitrag zu Einhards ‚Vita Karls des Großen‘, wie ein Kanon mittelalterlicher historiographischer Texte aussehen könnte. Sofern nicht nur die Originalität und Kreativität, sondern auch die stilistische Gestaltung und die zeitgenössische Rezeption als kanonrelevant gelten, lässt sich Einhards ‚Karlsvita‘ mit gutem Recht als Klassiker mittel-

⁷⁷ Kirchmeier: *Typische Texte* (Anm. 44), S. 50, versucht, den Antagonismus zwischen einer am Kanon orientierten Germanistik und den kanonkritischen Kulturwissenschaften zu überwinden, indem er den Kanonbegriff erweitert. Aus kulturwissenschaftlicher Perspektive sei ein Text dann kanonisch, wenn er als typisch für seine Zeit gelten könne. – Dagegen warnt Braungart: *Gute Texte* (Anm. 15), S. 296, vor der Gefahr, im Literaturunterricht die Individualität eines Textes zu vernachlässigen und nur seine epochentypischen Merkmale zu behandeln.

terlicher Geschichtsschreibung bezeichnen. Der ostfränkische Gelehrte, der Jahrzehnte am Hof Karls des Großen verbrachte, verfasste die erste frühmittelalterliche Herrscherbiographie und wirkte damit gattungsbildend. Im ciceronianischen Stil und mit großer sprachlicher Kunstfertigkeit stellt Einhard den Kaiser als weisen Regenten, Förderer der christlichen Religion und Wähler des Rechts dar, hebt aber auch individuelle Charakterzüge – wie Karls Hass auf Ärzte oder seine Vorliebe fürs Schwimmen – hervor. Von der Bedeutung der ‚Vita‘ zeugen weit über hundert handschriftliche Überlieferungszeugen, die Jahrhunderte währende Rezeption und die einschlägige Forschungsliteratur. Bis heute ist das Bild Karls des Großen entscheidend durch Einhard geprägt, dem es mit seiner einflussreichen Biographie gelang, die zeitgenössische Karlskritik zu überschreiben. Diesen Klassiker des Mittelalters sollte man schon deshalb lesen, argumentiert Scharff, um zu erfahren, wie erfolgreiche Geschichtsschreibung funktioniert.

In den Bereich der pragmatischen Literatur gehört auch der ‚Sachsenspiegel‘ Eikes von Regow, den Christa Bertelsmeier-Kierst im zweiten Beitrag vorstellt. Um 1230 überführte Eike zwischen Magdeburg und Halle das deutsche Gewohnheitsrecht aus der Mündlichkeit in die Schriftlichkeit und zog ergänzend lateinische Quellen heran. Bertelsmeier-Kierst ordnet den ‚Sachsenspiegel‘ in seinen literaturgeschichtlichen Kontext ein, indem sie auf das Anwachsen volkssprachiger Schriftlichkeit auf dem Gebiet des Rechts zu Beginn des 13. Jahrhunderts hinweist. Der ‚Sachsenspiegel‘ zeichnet sich dadurch aus, dass er zu den meistrezipierten deutschen Texten des Mittelalters gehört. Seine aufwändig bebilderten Handschriften und ihre Bildmotive dokumentieren, wie pragmatische, ästhetische und memoriale Zwecke, theologische, juristische und städtische Interessen ineinandergreifen. Der ‚Sachsenspiegel‘ wirkte im Spätmittelalter weit über den engeren Literaturkanon hinaus, wie sog. Gerechtigkeitsbilder in Rats- und Schöffenhäusern bezeugen. Seine neuere Forschungsgeschichte beginnt – für die mittelalterliche Literatur typisch – im 18. Jahrhundert und wandelt sich von einer romantischen Verklärung zur nationalen Vereinnahmung im Dritten Reich.

Die folgenden fünf Beiträge widmen sich höfischen Antiken- und Artusromanen, die meist als Inbegriff einer klassischen Blütezeit mittelhochdeutscher Literatur angesehen werden. Manuel Hoder legt anhand des ‚Eneasroman‘ Heinrichs von Veldeke offen, das gängige Argumentationsmuster nicht

genügen, um die Klassizität eines Werks zu begründen. Würdigt man Veldekes Werk nur aufgrund seiner besonderen literaturgeschichtlichen Position als erster höfischer Roman in deutscher Sprache, bleiben ästhetische Qualitätskriterien unbeachtet. Hoder plädiert dafür, den historischen Kontext zu beachten und deskriptive Analyseparameter statt normativer Wertmaßstäbe anzulegen. Durch eine exemplarische Analyse der Beschreibungen des Protagonisten und seiner Waffen lässt sich detailliert nachvollziehen, wie der deutsche Autor den antiken Stoff akkulturiert und ein eigenes poetisches Konzept entwickelt, das sich sowohl von Vergils ‚Aeneis‘ als auch dem altfranzösischen ‚Roman d’Eneas‘ unterscheidet. Hoder argumentiert, dass Adaptationsverfahren mittelalterlicher Bearbeiter als komplexe Verhandlungsprozesse zu verstehen sind, bei denen verschiedene rhetorische Anforderungen übereingebracht werden müssen. Gemessen an diesen produktionsästhetischen Kriterien könnten sowohl der deutsche als auch der altfranzösische ‚Eneasroman‘ als Klassiker gelten, da in beiden Adaptationen Kohärenz gestiftet werde.

Elisabeth Lienert beschäftigt sich mit den deutschen Antikenromanen des 13. Jahrhunderts und diskutiert, inwiefern Rudolfs von Ems ‚Alexander‘ und Konrads von Würzburg ‚Trojanerkrieg‘ als ‚klassische‘ Antikenromane gelten können. Sie problematisiert, dass die mittelalterlichen Antikenromane sich vielfach nicht auf die Epen der ‚Klassischen Antike‘ beziehen, sondern sekundäre Quellen verwenden, sodass sie nur bezogen auf ihre zeitbezogene Vorbildhaftigkeit und Wirkkraft als ‚klassisch‘ gelten können. Zudem stammen die Werke Konrads und Rudolfs nicht aus der Blütezeit der höfischen Literatur, der sogenannten ‚mittelhochdeutschen Klassik‘, weshalb sie in der deutschen Literaturgeschichte oft als epigonal bezeichnet wurden; auch der fragmentarische Charakter der Antikenromane scheint im Widerspruch zu dem modernen Begriff der Klassizität zu stehen. Dagegen zeigt Lienert, dass Rudolfs ‚Alexander‘ und Konrads ‚Trojanerkrieg‘ zwar in einer literarischen Reihe stehen, doch beide Autoren äußerst souverän mit ihren französischen und/oder lateinischen Quellen umgehen und so die bedeutendsten und komplexesten Antikenromane des deutschsprachigen Mittelalters erschaffen.

Andreas Kraß fragt nach den Gründen, weshalb die Artusromane Hartmanns von Aue in der deutschen Literaturgeschichte als kanonisch gelten, und lenkt den Blick auf ihre stoff- und gattungsgeschichtliche Tradition. Ausgehend von der ‚Historia Brittonum‘ des Nennius im 9. Jahrhundert zeichnet

Kraß die literarische Entwicklung der Geschichte von König Artus nach, die sich über die lateinische Chronik des Geoffrey von Monmouth über den ‚Roman de Brut‘ von Wace bis hin zu Chrétiens ‚Erec et Enide‘ und Hartmanns ‚Erec‘ erstreckt. In einem weiteren Schritt zeigt er auf, dass sich die Autoren der Artusromane nicht nur in stoffgeschichtlicher, sondern auch in formaler Hinsicht an literarischen Vorbildern orientieren konnten. Der ‚doppelte Kursus‘ lässt sich als neue Variante des Doppelwegs verstehen, der auch anderen mittelalterlichen Gattungen wie der Heldenepik, dem Legenden- und dem Antikenroman zugrunde liegt. Kraß entwirft eine Poetikgeschichte des höfischen Romans, die auf komparatistischen Strukturbeobachtungen basiert. Chrétien kommt darin die besondere Bedeutung zu, die Gattung des Artusromans neu begründet zu haben. Er übernimmt das typologische Konzept der christlichen Heilsgeschichte und macht es zum Erzählprinzip für die Äventiurefahrt des Artusritters. Hartmann trägt zur weiteren Kanonisierung bei, indem er Chrétiens Romane ins Deutsche überführt.

Die poetologische Selbstaussage Wolframs von Eschenbach, *ein maere wil ich in niurwen*, macht Wiebke Ohlendorf zum Leitmotiv ihrer ‚Parzival‘-Analyse. Zunächst setzt sie sich mit der Selbstinszenierung des Autor-Erzählers und den Wertungen seiner zeitgenössischen Dichterkollegen auseinander. Danach schlägt sie einen Bogen von der mittelalterlichen Literaturrezeption zu modernen Filmadaptationen. Ohlendorf argumentiert, dass die Aktualität und Anpassungsfähigkeit der *histoire* wesentlich zur epochenübergreifenden Attraktivität des Werks beitragen. Grundlegende Motive wie die Sehnsucht nach *âventiure* und *êre*, nach Erfüllung in der Liebe und nach dem Unerreichbaren in Gestalt des Grals sorgen dafür, dass der Parzivalstoff noch heute wieder- und weitererzählt wird. In diesem medialen Transfer- und Rezeptionsprozess verliert Wolframs Werk freilich die Sonderstellung, die ihm mittelhochdeutsche Autoren einräumten. Sein ‚Parzival‘ wird in der filmischen Rezeption zum reinen Motivspender neben anderen Bearbeitungen, allen voran Chrétiens ‚Perceval‘ und Richard Wagners ‚Parsifal‘. Die Pointe dieses stofflichen Kanonisierungsprozesses liegt für Ohlendorf darin, dass Wolfram selbst zur Interaktion und produktiven Rezeption eingeladen hat.

Gottfrieds von Straßburg ‚Tristan‘ und seiner noch immer aktuellen wie brisanten Liebestragik widmet sich Albrecht Hausmann. Ein Vergleich mit der Lebensgeschichte von Tristans Eltern verdeutlicht, dass die Liebe in Gott-

frieds Roman stets ein unverfügbares Element bleibt. Obwohl Tristan über die besten Anlagen verfügt und im Unterschied zu seinem Vater Riwalin stets planvoll und vorausschauend handelt, wird sein Schicksal durch eine Verknüpfung von Zufällen maßgeblich bestimmt, ohne dass eine göttliche Instanz die Liebeshandlung steuert. Nachdem Tristan den Minnetrank versehentlich konsumiert hat, muss er Isolde lieben, ob er will oder nicht. Inbegriff der Kontingenz ist neben der Liebe auch das Meer, auf dem sich entscheidende Handlungsereignisse vollziehen, weshalb der Verfasser Gottfrieds ‚Tristan‘ als einen Seefahrerroman charakterisiert. Die radikale Unverfügbarkeit der Liebe macht den ‚Tristan‘ nach Hausmanns Ansicht zum Klassiker, wobei er davor warnt, Gottfried zu einem zeituntypischen, die Moderne antizipierenden Autor zu erklären. Der ‚Tristanroman‘ falle nicht aus seiner Epoche heraus, sondern stelle ein typisches literarisches Phänomen in aller Konsequenz dar.

Die Gattung der Lyrik ist durch den bekanntesten Minnesänger und Spruchdichter des deutschen Mittelalters, Walther von der Vogelweide, vertreten, dessen Status als Klassiker Dorothea Klein untersucht. Walther erhielt schon zu seinen Lebzeiten besondere Wertschätzung, die jahrhundertlang erhalten blieb. Im Spätmittelalter wurde er zu den großen alten Meistern gerechnet, in der Frühen Neuzeit als Beleg einer großen literarischen Vergangenheit angeführt und im 19. Jahrhundert für nationale wie politische Zwecke vereinnahmt. In der Gegenwart wird Walther zwar nicht mehr als vaterländischer Sänger gerühmt, doch gilt seine Liebeslyrik noch immer als kanonwürdig. Klein arbeitet verschiedene Gründe für die ungebrochene Faszination von Walthers Liedern heraus, indem sie sein Autorprofil umreißt und ästhetische wie wirkungsbezogene Kriterien identifiziert. So zeichnet sich Walther durch seine Vielseitigkeit, Originalität und Kreativität aus, die ihn zu einem einzigartigen Dichter seiner Zeit machen. Er spielt mit traditionellen Elementen, überschreitet Gattungsgrenzen, setzt Ironie ein, parodiert und verleiht der mittelalterlichen Lyrik eine solche Offenheit, Komplexität und Sinnpluralität, dass sie für Rezipienten unterschiedlicher Epochen anschlussfähig ist.

Die letzten beiden Beiträge widmen sich der mittelalterlichen Heldenichtung und hätten den Sammelband eröffnen können, wäre die mündliche Erzähltradition stärker als die Chronologie der verschrifteten Texte gewichtet worden. Florian Kragl setzt sich damit auseinander, inwiefern die Dietrichepik als kanonische Heldendichtung gelten kann. Ausgehend von dem Befund,

dass Dietrich von Bern die beliebteste Figur volkssprachigen Erzählens im Mittelalter war, legt Kragl die implizite mediale Bedingung des modernen Kanonbegriffs offen: die schriftliche Fixierung eines geschlossenen Textes. Dagegen verfügen die mittelalterlichen Geschichten über Dietrich zwar über ein festes Figurenpersonal und bestimmte Erzählmuster, doch sind diese Elemente frei verfügbar und werden sehr flexibel gehandhabt. Verschiedene Versionen werden immer wieder erzählt und wachsen auf diese Weise zu einem Kanon heldenepischen Erzählens zusammen. Dass diese spezifisch mittelalterliche Form der Kanonisierung von Geschichten zu Hybridisierungen der Gattung und erzähllogischen Aporien führt, zeigt Kragl an den Beispielen der Heidelberger und der Dresdner ‚Virginal‘. Die Tendenz zur Übertreibung und Überbietung in der Dietrichepik erklärt Kragl mit der Notwendigkeit, das Bekannte immer wieder zu erneuern, sodass aus dem Erzählen im Kanon ein Erzählen gegen den Kanon erwächst.

Der Band schließt mit einem Beitrag, der keinen literaturwissenschaftlichen, sondern einen poetischen Zugriff auf das Thema wählt. Felicitas Hoppe beantwortet in ihrem literarischen Essay, was das ‚Nibelungenlied‘ aus ihrer persönlichen Perspektive zu einem Klassiker macht. In ihrer Beschäftigung mit dem berühmtesten deutschen Heldenepos ist Hoppe immer zugleich Produzentin und Rezipientin, die sich sowohl von der nibelungischen Geschichte als auch von der älteren deutschen Sprache angesprochen und fasziniert fühlt. Hoppe schneidert ein Rezeptionsgewebe, das sich vom mittelalterlichen Epos und seiner zeitgenössischen Fortsetzung, der ‚Nibelungenklage‘, bis hin zu den Wormser Festspielen und einem Bamberger Schülertheater spannt und verheißungsvolle Auszüge aus ihrer eigenen, im Entstehen begriffenen Adaptation ‚Der letzte Schatz/Ein deutscher Stummfilm‘ enthält. Der Fokus verschiebt sich in Hoppes Erzählung von der burgundischen Prinzessin Kriemhild auf den Schatz der Nibelungen, dem die Protagonistin bis zu ihrem Tod unverbrüchliche Treue hält. Der Essay zeigt auf eindrucksvolle Weise, wie der Nibelungenstoff noch in der Gegenwart weiterwirkt und epochenübergreifend Leserinnen und Leser in seinen Bann zieht.

Thomas Scharff

Ein Klassiker mittelalterlicher Geschichtsschreibung

Einhard's ,Vita Karls des Großen‘

Die Ringvorlesung, auf welche dieser Band zurückgeht, hat nach ‚Klassikern des Mittelalters‘ gefragt, nach Texten, die zum impliziten Kanon der Mediävistik gehören. Wenn man sich als Historiker an einem solchen Vorhaben mit einem Werk der Geschichtsschreibung beteiligt und dabei die freie Wahl hat, worüber man sprechen möchte, gibt es für die Kriterien, mit denen man die Kanonwürdigkeit von Historiographie beurteilen kann, mehrere Möglichkeiten. Ein wichtiges Kriterium für Klassiker besteht oftmals in der Originalität des Werkes. Ist hier etwas Neues in Angriff genommen worden, und ist der Autor selbständig und kreativ an die Arbeit gegangen? Diese Fragen haben in der Vergangenheit immer wieder Listen von Höhenkammliteratur zustande gebracht, die sicherlich nicht nutzlos sind, die aber oftmals wenig mit der historischen Verortung von Texten zu tun haben. Denn ein anderes Kriterium kann natürlich auch die unmittelbare oder spätere Wirkung eines Textes in seiner Epoche sein. Ist ein Werk überhaupt nachweislich viel gelesen und benutzt worden? Hat es eine größere handschriftliche Verbreitung gefunden? Mit diesen Fragen erreicht man die mittelalterliche Lebenswirklichkeit sehr viel eher und kommt zu Texten, die ihren Zeitgenossen wichtig waren. Damit ist auch ein weiteres Kriterium angesprochen, nämlich das der sprachlichen

Gestaltung. Ältere Darstellungen loben mittelalterliche Texte immer dann, wenn sie an die Ideale klassischer Latinität heranreichen, zumindest solange Historiographie nicht in den Volkssprachen abgefasst wurde. Dieses Kriterium sagt sicherlich mehr über die Bildungswege moderner Historiker aus als über die Bedeutung mittelalterlicher Geschichtsschreibung, aber natürlich ist es wichtig, woran sich Autoren sprachlich orientiert haben.

Man kann natürlich auch fragen, ob die Formulierung eines Kanons mittelalterlicher historiographischer Texte überhaupt sinnvoll ist oder ob man damit nicht genau das tut, was heute eigentlich überwunden sein sollte, nämlich vom Feldherrnhügel der Wissenschaft herab letztendlich gültige Urteile und Anweisungen abzugeben.

Das ist nicht der Fall, wenn man Kanonbildung, wie ich es vorschlagen möchte, nicht als autoritative professorale Orientierungshilfe begreift, sondern als Spiel. Viel wichtiger als die Antwort auf die Frage, ob man einen Kanon brauche, ist die Diskussion darüber, wie er aussehen könnte, wenn man ihn bräuchte. Nicht der Kanon ist dabei wichtig, sondern das Nachdenken und Diskutieren über ihn. Man lernt dabei viel über eigene und fremde Wissenschaftskonzepte. Welche Kriterien für ‚Wirkung‘ und ‚Bedeutsamkeit‘ hält man eigentlich für angemessen? Wie stark ist man auf die Epoche oder Region beschränkt, auf die man in seiner eigenen wissenschaftlichen Arbeit am stärksten konzentriert ist? Wie sehr ist man von vor- und außerwissenschaftlichen Einflüssen geprägt? Wie gut kennt man eigentlich die Texte, über die man redet und die nicht zum unmittelbaren Arbeitsgebiet gehören?

Dieses Nachdenken und Diskutieren halte ich für ausgesprochen fruchtbar und kann aus eigener Erfahrung bestätigen, dass es sinnvoll ist, sich in unterschiedlichen Kontexten darüber auszutauschen. Wenn man so will, ist dabei der Weg das Ziel, also nicht die Liste am Ende, sondern der Gedankenaustausch davor und die Diskussion über die Regeln. Man sollte Kanonbildung folglich nicht zu ernst nehmen, sondern sie als Spiel begreifen, bei dem es nicht wichtig ist, wer am Ende gewinnt, sondern dass man dabei Spaß hat und schließlich auch noch etwas lernt.

1. Einhard

In jede Reihe von ‚Klassikern‘ der mittelalterlichen Geschichtsschreibung würde mit Sicherheit ein Text gehören, um den es in diesem Beitrag gehen soll: die ‚Vita Karoli magni‘ aus der Feder Einhard's. Warum das so ist, sollen die folgenden Seiten zeigen. Dabei wird es zunächst einmal um die Person Einhard's gehen, dann um den Text selbst und schließlich um dessen Wirkung im Mittelalter und in der Moderne.

Einhardus – oder Einhart mit ‚t‘ am Ende, so hat er selbst vermutlich seinen Namen geschrieben – wurde um das Jahr 770 im Maingau als Sohn der ostfränkischen Adligen Einhard und Engilfrit geboren.¹ Viel mehr weiß man nicht über seine Herkunft. Was man allerdings weiß ist, dass seine Eltern ihren Sohn früh dem benachbarten Kloster Fulda übergaben, damit er dort eine gelehrte Ausbildung erhalte. Er war kein *puer oblatu*s, wie man diejenigen Jungen nannte, die Gott oder dem Schutzheiligen des Klosters übergeben oder ‚geopfert‘ werden sollten, um dann später Mönch zu werden. Das hatten seine Eltern offensichtlich nicht für ihn vorgesehen, sondern er sollte lediglich in einer der bedeutendsten Klosterschulen des Reiches seine Bildung erlangen.²

¹ Maßgeblich zum Leben Einhard's ist jetzt die Biographie von Steffen Patzold: *Ich und Karl der Große. Das Leben des Höflings Einhard*. Stuttgart 2013. Von diesem Buch muss jede neue Beschäftigung mit Einhard ausgehen, und auch dieser Beitrag verdankt ihm sehr viel. Wichtig auch die Aufsätze in Hermann Schefers (Hg.): *Einhard. Studien zu Leben und Werk*. Darmstadt 1997 (Arbeiten der Hessischen Historischen Kommission. Neue Folge 12). Auch in der Literatur über Karl den Großen werden Einhard und sein Werk grundsätzlich thematisiert (s. unten, Anm. 75f.). Ältere Biographien stammen aus der Feder von Max Buchner: *Einhard's Künstler- und Gelehrtenleben. Ein Kulturbild aus der Zeit Karls des Großen und Ludwigs des Frommen*. Bonn, Leipzig 1922, und Arthur Kleinclausz: *Éginhard*. Paris 1942.

² Marc-Aeilko Aris: *prima puerilis nutriturae rudimenta*. Einhard in der Klosterschule Fulda. In: Schefers: *Einhard* (Anm. 1), S. 41–56; zur Bedeutung des Klosters s. Gangolf Schrimpf (Hg.): *Kloster Fulda in der Welt der Karolinger und Ottonen*. Frankfurt a.M. 1996 (Fuldaer Studien 7); Janneke Raaijmakers: *The Making of the Monastic Community of Fulda, c.744–c.900*. Cambridge 2012 (Cambridge Studies in Medieval Life and Thought. Fourth Series 83).

Das war nicht der gewöhnliche Weg für einen jungen Adligen. Ein solcher hätte sich eher mit Waffenübungen und Jagden darauf vorbereitet, später als Krieger mit seinem Gefolge für den König in die Schlacht zu ziehen und dort Ruhm und möglichst weiteren Besitz oder Ämter zu erwerben. Das trauten Einhards Eltern ihrem Sohn offensichtlich nicht zu.³ Warum das so war, wird deutlich, wenn man die späteren literarischen Seitenhiebe seiner gelehrten Kollegen liest, die bei der Beschreibung körperlicher Schwächen ihrer Mitmenschen kaum je ein Blatt vor den Mund nahmen: Mit einer Ameise vergleicht ihn der bissige Theodulf von Orléans und sagt, dass man ihn zusammen mit zwei anderen Mitgliedern des Hofkreises als Tischbein hätte gebrauchen können.⁴ Von geringfügiger oder verächtlicher Statur sei er gewesen, heißt es bei dem gelehrten Walahfrid, dessen Beiname Strabo, der Schieler, auch nicht gerade von der Feinfühligkeit seiner Mitmenschen zeugt.⁵ Einhard war also offensichtlich kleinwüchsig oder zumindest von sehr schwächlicher Konstitution. Walahfrid bezeichnete ihn im Kontext der genannten Stelle ebenso, wie Einhard es auch später selbst in einem Brief an Abt Lupus von Ferrières tun sollte, als *homuncio*, „Menschlein“.⁶ Ihm wollte man eine Ausbildung zum Krieger offensichtlich nicht zutrauen oder zumuten.⁷

Das Kloster als Ort der Bildung war dann aber genau der richtige Platz für den jungen Einhard. Allem Anschein nach beeindruckte er den Fuldaer Abt Baugulf dermaßen, dass dieser ihn im Jahr 794 an die Hofschule in Aachen

³ Patzold: Ich und Karl (Anm. 1), S. 25f.

⁴ Theodulf: Carmina. In: MGH Poetae latini 1. Hg. v. Ernst Dümmler. Berlin 1881, S. 437–569, hier Nr. 25, V. 155–158, S. 487: *Nardulus* (sc. Einhard) *huc illuc discurret perpete gressu, / Ut formica tuus pes redit itque frequens. / Cuius parva domus habitatur ab hospite magno, / Res magna et parvi pectoris antra colit;* und V. 177–180, S. 488f.: *Nardus et Ercambald si coniungantur Osulfo, / Tres mensae poterunt unius esse pedes. / Pinguior hic illo est, hic est quoque tenuior illo, / Sed mensura dedit altior esse pares.* Patzold: Ich und Karl (Anm. 1), S. 59–62, weist aber auch sehr schön darauf hin, dass natürlich die Aussage, dass Einhards kleiner Körper von einem großen Gast bewohnt werde, ein bedeutendes Lob darstelle und dass überhaupt von Theodulf verspottet zu werden, schon bedeutend sei.

⁵ So heißt es in Walahfrids Vorwort zu Einhard: *Vita Karoli magni*. Hg. v. Oswald Holder-Egger. Hannover, Leipzig 1911 (MGH Script. rer. Germ. 25), S. XXIX: *statura despiciabilis videbatur.*

⁶ Lupus: *Epistolae*. In: MGH Epp. 6. Hg. v. Ernst Dümmler. Berlin 1925, S. 1–126, hier Nr. 3, S. 9.

⁷ Dazu, mit weiterer Literatur, Patzold: Ich und Karl (Anm. 1), S. 25f.

schickte, um dort seine Studien zu vervollkommen.⁸ In Aachen traf Einhard mit dem zusammen, was man heute als die intellektuelle Elite des Karolingerreiches bezeichnen würde. Karl der Große versammelte hier an seiner Pfalz in Kapelle, Hofschule und Skriptorium einen Großteil der bedeutendsten Denker und Künstler der Epoche aus ganz Europa.⁹ Der bereits genannte Theodulf, später Bischof von Orléans, war Westgote, Paulus Diaconus und Petrus von Pisa Langobarden; die Gelehrten Dicuil und Dungal waren Iren, und geleitet wurde die Hofschule damals vom Angelsachsen Alcuin. In diesem Umfeld erlangte Einhard schnell große Bedeutung. Zwei oder drei Jahre nach seiner Ankunft in Aachen war er bereits Mitglied des Hofkreises um Karl den Großen und wird als sein Tischgenosse bezeichnet. Um diese Zeit wurde Alcuin von Karl zum Abt von St. Martin in Tours bestimmt, und Einhard stieg zur beherrschenden Gestalt am Hof des fränkischen Königs auf.¹⁰

Die Mitglieder dieses Hofkreises gaben sich antike oder biblische Namen – Karl selbst war David.¹¹ Einhard firmierte unter dem Namen Beseleel, der im Alten Testament als Baumeister der Stiftshütte genannt wird (Ex 35,30). Dieser Name weist zusammen mit seinem erhaltenen Epitaph darauf hin, dass Einhard die Oberleitung über die Bauten am Königshof innehatte.¹² Architektur im Kleinformat zeigt auch der sogenannte Einhardsbogen. Hierbei handelt es sich um den Fuß eines Reliquienkreuzes in Form eines römischen Triumphbogens. Beides schenkte Einhard wohl zwischen 823 und 830 seiner Abtei Maastricht. Weder Kreuz noch Bogen sind heute mehr erhalten, le-

⁸ Josef Fleckenstein: Die Hofkapelle der deutschen Könige. Bd. 1: Grundlegung. Die karolingische Hofkapelle. Stuttgart 1959 (MGH Schriften 16.1).

⁹ Herman Schefers: Einhard und die Hofschule. In: ders.: Einhard (Anm. 1), S. 81–93.

¹⁰ Patzold: Ich und Karl (Anm. 1), S. 55–127, zu Einhard's Rolle am Hof Karls.

¹¹ Josef Fleckenstein: Karl der Große und sein Hof. In: Helmut Beumann (Hg.): Karl der Große. Lebenswerk und Nachleben. Bd. 1: Persönlichkeit und Geschichte. Düsseldorf 1965, S. 24–50, hier S. 43–46; Mary Garrison: The Social World of Alcuin: Nicknames at York and at the Carolingian Court. In: A.J.R. Houwen u. Alasdair A. MacDonald (Hgg.): Alcuin of York. Scholar at the Carolingian Court. Proceedings of the Third Germania Latina Conference Held at the University of Groningen. Groningen 1998 (Germania Latina 3/Mediaevalia Groningana 22), S. 57–79.

¹² Hrabanus Maurus: Carmina. In: MGH Poetae latini 2. Hg. v. Ernst Dümmler. Berlin 1884, hier Nr. 85, V. 7f., S. 237: *Quem Carolus princeps propria nutrit in aula, / Per quem et confecit multa satis opera.* Günther Binding: *Multis arte fuit utilis.* Einhard als Organisator am Aachener Hof und als Bauherr in Steinbach und Seligenstadt. In: Mittellateinisches Jahrbuch 30 (1995), S. 29–46.

diglich ein Stich aus dem 17. Jahrhundert, der den Bogen von beiden Seiten wiedergibt und der heute in der Bibliothèque Nationale in Paris aufbewahrt wird.¹³

Bis zum Tod Karls des Großen war Einhard als wichtiger Ratgeber in dessen unmittelbarer Nähe präsent, und der Frankenherrscher übertrug ihm wichtige Aufgaben. So wurde Einhard etwa im Jahr 806 nach Rom gesandt, um vom Papst die Zustimmung zu Karls Nachfolgeregelung, der *divisio regnorum*, einzuholen.¹⁴ Als diese Regelung durch den frühen Tod der älteren Söhne Karls hinfällig wurde, war es wiederum Einhard, der 813 Karl im Namen der Großen des Reiches dazu aufforderte, Ludwig zum Mitkaiser zu erheben.¹⁵ Vermutlich war Einhard auch bei der Abfassung des Testaments des ein Jahr darauf verstorbenen Kaisers maßgeblich beteiligt, das ausschließlich in der ‚Vita Karoli‘ überliefert ist.¹⁶

Es war nicht selbstverständlich, dass Einhard die Säuberungsaktion nach dem Regierungsantritt Ludwigs des Frommen unbeschadet überstand, denn Ludwig verwies sowohl die eigenen Geschwister als auch die meisten der engsten Ratgeber des Vaters seines Hofes.¹⁷ Einhard dagegen verblieb die nächsten Jahre weiterhin in Aachen, wurde zum Erzieher und später Ratgeber des ältesten Kaisersohnes Lothar und wurde zum Dank mit bedeutenden Abteien beschenkt, denen er als Laienabt vorstand – eine nicht ungewöhnliche Funktion in der Karolingerzeit.¹⁸

Am wichtigsten wurden für Einhard in der Folge aber die beiden Klostergründungen in Michelstadt im Odenwald und Seligenstadt (damals Mulin-

¹³ Karl Hauck (Hg.): Das Einhardkreuz. Vorträge und Studien der Münsteraner Diskussion zum *arcus Einhardi*. Göttingen 1974 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften Göttingen, phil.-hist. Klasse. 3. Folge 87); Hans Belting: Der Einhardbogen. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 36 (1973), S. 93–121; Alain Dierkens: *Ad instar illius quod Beseleel miro composuit studio*. Éginhard et les idéaux artistiques de la „Renaissance carolingienne“. In: Jean-Marie Sansterre (Hg.): *L'autorité du passé dans les sociétés médiévales*. Brüssel, Rom 2004 (Collection de l'École Française de Rome 333. Bibliothèque de l'Institut Historique Belge de Rome 52).

¹⁴ Patzold: Ich und Karl (Anm. 1), S. 85–88.

¹⁵ Ebd., S. 88–91; Egon Boshof: Ludwig der Fromme. Darmstadt 1996, S. 83–90.

¹⁶ Einhard: *Vita Karoli* (Anm. 5), c.33, S. 37–41.

¹⁷ Patzold: Ich und Karl (Anm. 1), S. 95–109.

¹⁸ Zum Laienabbatiat s. Franz Felten: Äbte und Laienäbte im Frankenreich. Studien zum Verhältnis von Staat und Kirche im früheren Mittelalter. Stuttgart 1980 (Monographien zur Geschichte des Mittelalters 20).

heim oder Mühlheim) im Maingau, seiner Heimat. Dort erhielt er von Kaiser Ludwig dem Frommen auf seine Bitte hin Besitzungen, auf denen er nacheinander Klosterbauten errichtete. Zunächst hatte er wohl geplant, Michelstadt zum Alterssitz für sich und seine Gemahlin Imma zu wählen. Dort gründete er auch eine Abtei, in die er die in Rom erworbenen Reliquien der Heiligen Marcellinus und Petrus bringen ließ. Kurze Zeit später ließ er die Reliquien allerdings nach Mühlheim transferieren, wo das neue Kloster Seligenstadt zu ihrem endgültigen Aufbewahrungsort wurde.¹⁹

Vom Herrscherhof zog sich Einhard immer mehr zurück, als die Konflikte zwischen Ludwig und seinen Söhnen stärker wurden. Ab 830 lebte er ganz in seiner neuen Stiftung, wo er seinen Dienst an den Heiligen auch als Dienst für das Reich begriff. 836 starb seine Frau Imma, deren Tod er in Briefen heftig betrauerte. Vier Jahre später, am 14. März 840, folgte Einhard ihr nach.²⁰

2. Die ‚Vita Karoli magni‘

Wenn man diesen Lebenslauf mit seiner Nähe zum Herrscherhaus zur Kenntnis nimmt, dann ist es nicht verwunderlich, dass es gerade Einhard war, der eine Vita Karls des Großen schrieb.²¹ Eher erklärungsbedürftig ist die Tatsache, dass Einhard neben Urkunden, Briefen, religiösen Werken und einem

¹⁹ Patzold: Ich und Karl (Anm. 1), S. 132–188.

²⁰ Ebd., S. 235–283.

²¹ Die Literatur zu Einhard's Karlsvita ist ausgesprochen umfangreich. Neben den in Anm. 1 und in den folgenden Anmerkungen genannten Titeln sind an neueren Arbeiten vor allem zu nennen: Heinz Wolter: Intention und Herrscherbild in Einhard's *Vita Karoli Magni*. In: Archiv für Kulturgeschichte 68 (1986), S. 295–319; Karl Heinrich Krüger: Neue Beobachtungen zur Datierung von Einhard's Karlsvita. In: Frühmittelalterliche Studien 32 (1998), S. 124–145; Lars Hageneier: Jenseits der Topik. Die karolingische Herrscherbiographie. Husum 2004 (Historische Studien 483), S. 32–128; Gereon Becht-Jördens: Biographie als Heilsgeschichte. Ein Paradigmenwechsel in der Gattungsentwicklung: Prolegomena zu einer formgeschichtlichen Interpretation von Einhard's *Vita Karoli*. In: Andrea Jördens u.a. (Hgg.): *Quaerite faciem eius semper*. Studien zu den geistesgeschichtlichen Beziehungen zwischen Antike und Christentum. Hamburg 2008 (Studien zur Kirchengeschichte 8), S. 1–21; ders.: Einhard's ‚Vita Karoli‘ und die antike Tradition von Biographie und Historiographie. Von der Gattungsgeschichte zur Interpretation. In: *Mittelalterliches Jahrbuch* 46 (2011), S. 335–369; Jason Glenn: Between Two Empires. Einhard and His Charles the Great. In: ders.: *The Middle Ages in Texts and Texture. Reflections on Medieval Sources*. Toronto 2011, S. 105–117.

Translationsbericht über den Erwerb der Gebeine der Heiligen Marcellinus und Petrus ausgerechnet eine Vita des großen Frankenherrschers verfasste. Denn das war im Frühmittelalter neu. Viten, also Biographien, schrieb man seit der Spätantike über Heilige. Dabei ging es vor allem darum, das Exemplarische und Nachahmenswerte im Leben des oder der Heiligen herauszustellen und den Menschen vor Augen zu führen.²²

Daneben gab es allenfalls noch serielle Biographien, wie die im ‚Liber pontificalis‘, der an der römischen Kurie geführt wurde und Viten aller Päpste enthielt.²³ Ähnliche Sammlungen wurden unter den Titeln ‚Gesta pontificum‘ oder ‚Gesta abbatum‘ auch in anderen Bistümern und Klöstern angelegt.²⁴ Bei diesen Abfolgen von Amtsträger-Biographien handelt es sich aber eher um Geschichten der Bistümer oder Abteien, die sich an den wichtigsten Protagonisten orientierten. Biographien weltlicher Herrscher gab es vor Einhard’s Karlsvita im Frankenreich nicht.²⁵

Was also genau machte Einhard da, als er die Vita konzipierte und aufschrieb? Und warum tat er überhaupt etwas so Ungewöhnliches? Bei der Beantwortung dieser Fragen hängt viel davon ab, wann die Vita geschrieben wurde. Darüber gab es in der Mediävistik immer schon sehr unterschiedliche Positionen, und bis heute sind wir in dieser Frage von einem Konsens weit entfernt. Die Ansätze der Datierung reichen von 817 bis 830 (oder sogar 836) und fallen damit allesamt in eine der politisch höchst brisanten Phasen der Herrschaft Ludwigs des Frommen: von der Nachfolgeregelung auf dem Höhepunkt seiner Macht bis hin zum Konflikt mit den Söhnen, der in der Ab- und Wiedereinsetzung des Kaisers gipfelte. Man kann sich leicht vorstellen, dass da ein Jahr früher oder später große Unterschiede in der Motivation der Abfassung ausmachen.²⁶

²² Herbert Grundmann: *Geschichtsschreibung im Mittelalter*. Göttingen ³1978, S. 29–38.

²³ *Le Liber Pontificalis*. Hg. v. Louis Duchèsne. 2 Bde. Paris 1886–1892 (Bibliothèque des Écoles Françaises d’Athènes et de Rome. Série 2, 3).

²⁴ Grundmann: *Geschichtsschreibung* (Anm. 22), S. 38–45.

²⁵ Zu vereinzelt Beispielen außerhalb des Frankenreiches s. Walter Berschin: *Biographie und Epochenstil im lateinischen Mittelalter*. Bd. 3: *Karolingische Biographie 750–920 n. Chr.* Stuttgart 1991 (Quellen und Forschungen zur Lateinischen Philologie des Mittelalters 10), S. 209–211. Nach Berschin tat Einhard „zwar Ungewöhnliches, aber nicht Unerhörtes, als er es unternahm, eine Karlsvita zu schreiben“ (ebd., S. 211).

²⁶ Zur Ereignisgeschichte dieser Epoche s. Boshof: *Ludwig* (Anm. 15).

Die umfangreiche Diskussion über den Entstehungszeitpunkt soll an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt werden. Vielmehr sei nur gesagt, dass die meisten maßgeblichen Forscher momentan eine relativ späte Datierung annehmen, der ich mich auch anschließen möchte, ohne zu glauben, dass man wirklich genau sagen kann, wann Einhard sein Werk angefangen und beendet hat. Matthias M. Tischler, der in den Schriften der MGH ‚Studien zur Entstehung, Überlieferung und Rezeption‘ der *Karlsvita* vorgelegt hat, plädiert für das Jahr 828.²⁷ In seiner Biographie über Einhard gibt Steffen Patzold noch ein Jahr dazu und datiert die Entstehung auf das Frühjahr und den Sommer 829.²⁸

Gibt es äußere Kriterien, die für eine solche Spätdatierung der ‚*Vita*‘ sprechen, so sind es ausschließlich innere Gründe, die eine Feindatierung auf 828 oder eben auf 829 fundieren. Vor allem geht es um die Frage, was Einhard eigentlich mit seinem Werk beabsichtigt habe. Und hierin stehen sich Tischler und Patzold (teilweise auch stellvertretend für andere) diametral gegenüber. Während Tischler, wie fast alle anderen Autoren, die ‚*Vita*‘ als einen Text ansieht, der grundsätzlich Position innerhalb der kirchlichen und gesellschaftlichen Reformen unter Ludwig dem Frommen auf Seiten des Herrschers bezieht, so verneint Patzold dies und sagt, dass Einhard jede politische Stellungnahme gemieden habe wie der Teufel das Weihwasser. Stattdessen habe der Höfling ein sehr gelehrtes und sehr privates Bild Karls gezeichnet, mit dem er ausschließlich eigene Ziele gegenüber Karls Sohn und Nachfolger Ludwig verfolgt habe.²⁹ Diese Spannung zwischen einer Interpretation als politischem Manifest und privater Zielsetzung ist nicht gänzlich neu und kann nur sehr schwer aufgelöst werden. Ein erster Schritt, um zu verstehen, warum es sich so verhält, kann nur sein, einen Blick auf den Inhalt dessen zu werfen, was Einhard geschrieben hat.

²⁷ Matthias M. Tischler: *Einhard's Vita Karoli*. Studien zur Entstehung, Überlieferung und Rezeption. Hannover 2001 (MGH Schriften 48), S. 151–239, diskutiert dort auch ausführlich die älteren Datierungsansätze.

²⁸ Patzold: *Ich und Karl* (Anm. 1), S. 193 mit Anm. 1 und S. 294f., spricht von seinem Datierungsvorschlag auch lediglich als einer „These“.

²⁹ Ebd., S. 193–205.

Tut man dies und schaut in die Edition der Karlsvita, dann fällt zunächst auf, wie kurz der Text eigentlich ist: Er umfasst 41 Seiten in der MGH-Edition der ‚Scriptores rerum Germanicarum in usum scholarum‘, von denen auch noch zwei Seiten die Einleitung und vier allein das Testament Karls, das vollständig zitiert wird, enthalten. Für den zentralen Text zur Geschichte Karls des Großen erscheint das nicht gerade üppig zu sein. Was Einhard auf diesen Seiten entwirft, ist das Idealbild eines Herrschers mit individuellen Zügen. Das Vorbild dafür gaben ihm die antiken Autoren: vor allem die Kaiserbiographien Suetons und die rhetorischen Schriften Ciceros, aber auch Sulpicius Severus, Tacitus und Augustin. Andere, wie Livius, Lucan und Ovid, hat Einhard natürlich gekannt, aber wohl nicht direkt benutzt.³⁰ Cicero gab Einhard den Stil und die Methode vor, das Material für die Beschreibung eines Herrschers holte er sich bei Sueton, der Biographien von Caesar und den ersten elf Kaisern bis Domitian verfasst hatte.³¹ Sueton ging in seinen Biographien zunächst chronologisch vor, indem er die Herkunft sowie Jugend und Erziehung seines Protagonisten erzählte. Dann orientierte er sich eher an thematischen Gesichtspunkten, der militärischen und politischen Tätigkeit, dem Privatleben, den Vorzeichen bei Geburt und Tod, und schließlich dem Tod selbst sowie Begräbnis und Testament. Einhard übernahm dieses Schema, ohne sich strikt daran zu halten.

Wenn im Folgenden zur Orientierung Bezug auf die Kapitel der Vita genommen wird, dann muss man wissen, dass diese Kapiteleinteilung auf Walahfrid Strabo zurückgeht, der den Text erst nach Einhards Tod in Kapitel unterteilt hat. Einhard selbst hat den Text offensichtlich nicht weiter untergliedert.³² Nach der Einleitung, auf die noch zurückzukommen sein wird, schildert Einhard in den ersten drei von insgesamt 33 Kapiteln die Regierung der Merowinger und die Frühgeschichte der karolingischen Herrschaft im Frankenreich bis zum Regierungsantritt Karls. Im vierten Kapitel sagt er, und

³⁰ Ebd., S. 194.

³¹ Ebd., S. 195.

³² Walahfrid: Prologus. In: Einhard: Vita Karoli (Anm. 5), S. XXIX: *Huic opusculo ego Strabus titulos et incisiones, prout visum est congruum, inserui, ut ad singula facilius quaerenti quod placuerit elucescat accessus*. Tischler: Einharts Vita Karoli (Anm. 27), S. 363f.

zwar in Abweichung vom Schema Suetons, dass es wenig sinnvoll sei, etwas über Karls Geburt, Kindheit und Jugend zu sagen, weil es dazu keine Quellen gebe. Niemand habe darüber etwas aufgezeichnet und Zeitzeugen dieser Jahre seien nicht mehr am Leben.³³ Wir würden ein solches Vorgehen heute quellenkritisch nennen. Und tatsächlich kennen wir ja nicht einmal das Geburtsdatum Karls des Großen mit absoluter Sicherheit.³⁴ Im Anschluss an diese Aussage geht Einhard dann zum Aufbau seiner Darstellung über: Er sagt, er wolle nacheinander die Taten Karls im Inneren und Äußeren beschreiben, dann seine Lebensweise, seine administrativen Maßnahmen im Königreich und schließlich seinen Tod.³⁵

Und damit kommt Einhard auch gleich zum vom Umfang her gesehen wichtigsten Teil der Vita, den zehn Kapiteln über die Kriege des großen Frankenherrschers. Diese sind in sich wiederum chronologisch aufgebaut. Es handelt sich im Einzelnen um die Kriege in Aquitanien, in Norditalien gegen die Langobarden, gegen die Sachsen, die Mauren und Basken in Spanien, gegen die Bretonen, Beneventaner, Baiern (Tassilo), die slawischen Wilzen, die Awaren und schließlich gegen die Normannen. Die Aufzählung der militärischen Unternehmungen beendet Einhard mit einer Übersicht über Karls Eroberungen.³⁶

³³ Einhard: Vita Karoli (Anm. 5), c. 4, S. 6f.: *De cuius nativitate atque infantia vel etiam purititia quia neque scriptis usquam aliquid declaratum est, neque quisquam modo superesse invenitur, qui horum se dicat a habere notitiam, scribere ineptum iudicans ad actus et mores ceterasque vitae illius partes explicandas ac demonstrandas, omissis incognitis, transire disposui [...]*.

³⁴ Folglich überschreibt Johannes Fried: Karl der Große. Gewalt und Glaube. München 2013, S. 33, das entsprechende Kapitel seiner Karlsbiographie mit „Die unbekannte Kindheit eines Herrschers“, wobei er sich natürlich auch auf Einhard bezieht. Zur Diskussion um Karls Geburtsdatum s. Matthias Becher: Neue Überlegungen zum Geburtsdatum Karls des Großen. In: Francia 19 (1992), S. 37–60.

³⁵ Einhard: Vita Karoli (Anm. 5), c. 4, S. 7: [...] *ita tamen, ut, primo res gestas et domi et foris, deinde mores et studia eius, tum de regni administratione et fine narrando, nihil de his quae cognitu vel digna vel necessaria sunt praetermittam.*

³⁶ Zur Bedeutung des Krieges für die karolingische Historiographie s. Thomas Scharff: Die Kämpfe der Herrscher und der Heiligen. Krieg und historische Erinnerung in der Karolingerzeit. Darmstadt 2002, insbes. S. 114–119.

Der weitere Aufbau des Werkes sieht wie folgt aus:

Res gestae et domi et foris:

- c. 5–15: Die Kriege Karls
- c. 16: Gesandtschaften
- c. 17: Bautätigkeit

Mores et studia:

- c. 18–20: Ehen, Konkubinen und Nachkommen
- c. 21: Verhalten gegenüber Fremden
- c. 22–25: Aussehen, Kleidung, Speise, Bildung
- c. 26–28: Persönliche Frömmigkeit

Regni administratio:

- c. 29: Rechtsaufzeichnungen, sprachliche Vereinheitlichung

Finis:

- c. 30–32: Nachfolgeregelung, Tod und Vorzeichen
- c. 33: Persönliches Testament

Einhard's Karl der Große ist ein Herrscher, der die Jahre seiner Regierung vor allem mit erfolgreicher Kriegführung zubringt. Er ist keiner von den im Müßiggang erschlafften Merowingern, wie sie Einhard im ersten Kapitel der *Vita* schildert, die am Ende nur dem Namen nach Könige gewesen seien, aber nichts Königliches mehr zustande gebracht hätten.³⁷ 47 Jahre lang habe Karl regiert und 47 Jahre lang erfolgreich Krieg geführt, sagt Einhard. Dabei habe Karl das von seinem Vater bereits groß und mächtig übernommene Frankenreich in seinem Umfang nahezu verdoppelt.³⁸ Die Gesandtschaften der christlichen Könige aus Spanien und Britannien bezeugen diesem Eroberer ihre Anerkennung und Unterwerfung. Aber auch die Herrscher der damaligen

³⁷ Einhard: *Vita Karoli* (Anm. 5), c.1, S. 2f.

³⁸ Ebd., c.15, S. 17: *Haec sunt bella, quae rex potentissimus per annos XLVII – tot enim annis regnaverat – in diversis terrarum partibus summa prudentia atque felicitate gessit. Quibus regnum Francorum, quod post patrem Pippinum magnum quidem et forte susceperat, ita nobiliter ampliavit, ut poene duplum illi adiecerit.*

Großmächte – der Kaiser von Byzanz und der Kalif Hārūn ar-Rašīd – ehren Karl mit großen Geschenken, unter denen gar ein lebender Elefant ist.³⁹

Einhard's Karl ist auch ein großer Bauherr. Die Aachener Kirche, die Rheinbrücke in Mainz, die Pfalz in Ingelheim nennt Einhard in diesem Zusammenhang ebenso wie die Wiederherstellung verfallener Kirchen im gesamten Reich und den Bau einer Flotte zur Abwehr der Normannen. Karl ist der Schutzherr der römischen Kirche und des Papstes und ein Gesetzgeber. Er regelt beizeiten seine Nachfolge und stirbt einen guten Tod. Dies ist die eine Seite der *Karlsvita*: Karl der Große als bedeutender Herrscher, der das tut, was ein guter Herrscher eben tun muss: das Reich im Eroberungskrieg erweitern, es im Inneren festigen, die christliche Religion und die Kirche fördern und Recht setzen.

Die andere Seite ist ein recht persönliches Bild des Protagonisten.⁴⁰ Einhard zählt nicht nur akribisch auf, welche Kinder Karl mit welchen Partnerinnen (ob Ehefrauen oder Konkubinen) hatte, er schildert Karl auch als einen Vater, der immerzu vor allem um die Töchter besorgt ist, der beim Tod eines Kindes oder anderer Verwandten oder eines Freundes mehr Tränen vergießt, als man es von ihm erwartet hätte. Einhard schildert einen Karl, der Ärzte hasst, weil sie ihm den Braten verbieten und gekochten Fisch vorsetzen wollen, der behauptet, dass das Fasten seinem Körper schade – der aber auch mäßig im Trinken ist. Er beschreibt einen Karl, der gern reitet und jagen geht, der gern schwimmt und sich mit seinen Söhnen, Leibwächtern und dem ganzen Gefolge im Wasser vergnügt.⁴¹ Einhard erzählt von einem Karl, der es bei der Kleidung wie beim Essen eher altfränkisch liebt, der sich bei Tisch aus den Taten der Alten und aus Augustin vorlesen lässt. Von einem Karl, der gern Fremdsprachen lernt und fast schon geschwätzig erscheint, der sich

³⁹ Ebd., c.16, S. 19f. Zu den Gesandtschaften Walter Berschin: *Die Ost-West-Gesandtschaften am Hof Karls des Großen und Ludwigs des Frommen (768–840)*. In: Paul Butzer, Max Kerner u. Walter Oberschelp (Hgg.): *Karl der Große und sein Nachwirken. 1200 Jahre Kultur und Wissenschaft in Europa*. Bd. 1: *Wissen und Weltbild*. Turnhout 1997, S. 157–172, und Michael Borgolte: *Der Gesandtenaustausch der Karolinger mit den Abbasiden und mit den Patriarchen von Jerusalem*. München 1976. Zum Elefanten s. Achim Thomas Hack: *Abul Abaz. Zur Biographie eines Elefanten*. Badenweiler 2011.

⁴⁰ Das Folgende vor allem nach Patzold: *Ich und Karl (Anm. 1)*, S. 199–201.

⁴¹ Dazu jetzt auch Horst Bredekamp: *Der schwimmende Souverän. Karl der Große und die Bildpolitik des Körpers. Eine Studie zum schematischen Bildakt*. Berlin 2014.

von Alcuin und dem gelehrten Petrus von Pisa in den Wissenschaften unterweisen lässt und der eine Tafel unter seinem Kopfkissen liegen hat, um bei Schlaflosigkeit schreiben zu üben – ohne dass dieses Vorhaben von Erfolg gekrönt wird.

Diese Seite Karls des Großen konnte nur kennen, wer über Jahre lang am Hof gelebt hatte. Einhard war, als er die *Vita* schrieb, etwa 60 Jahre alt und hatte 35 davon vor allem am Herrscherhof verbracht. Nun, anderthalb Jahrzehnte nach dem Tod Karls, gehörte er zu den wenigen aus der Nähe des Kaisers, die noch in verantwortlicher Position verblieben waren. Überdeutlich demonstriert Einhard in der *Karlsvita* seine Nähe zum verstorbenen Kaiser. Stolz führt er seine intime Kenntnis darüber vor, was Karl mochte und was ihm nicht behagte, was seine Stärken waren und wo seine kleinen Schwächen lagen. In der Einleitung sagt Einhard es ganz deutlich, als er eine Begründung für sein Vorhaben angibt:

So habe ich doch geglaubt, mich dadurch von meinem Vorhaben nicht abhalten lassen zu dürfen, in dem Bewusstsein, dass niemand so wahr und treu wie ich das aufzeichnen kann, was ich selbst miterlebt und persönlich mit der Gewissenhaftigkeit eines Augenzeugen festgestellt habe und nicht genau wissen konnte, ob es von einem anderen aufgezeichnet werde oder nicht.⁴²

Und weiter fährt Einhard fort:

Noch ein anderer und wie ich glaube nicht unvernünftiger Grund, der auch schon für sich allein mich zur Abfassung dieser Schrift hätte bewegen können, lag für mich vor, die Erziehung, die mir zu Teil wurde, und das freundschaftliche Verhältnis, in dem ich zu ihm und seinen Kindern fortwährend stand, seitdem ich an den Hof gekommen war: Dadurch hat er mich so tief sich verpflichtet und mich im Leben wie nach seinem Tode zu seinem Schuldner gemacht, dass man mich mit Recht für undankbar ansehen und erklären könnte, wenn ich, so vieler von ihm empfangener Wohltaten uneingedenk, die herrliche und glänzende Geschichte des um mich verdienten

⁴² Einhard: *Vita Karoli* (Anm. 5), c.1, S. 1: *tamen ab huiusmodi scriptione non existimavi temperandum, quando mihi conscius eram nullum ea veracius quam me scribere posse, quibus ipse interfui, quaeque praesens oculata, ut dicunt, fide cognovi et, utrum ab alio scriberentur necne, liquido scire non potui.* Übersetzung nach Reinhold Rau.

Mannes mit Stillschweigen überginge und, als wäre er nie dagewesen, seinem Leben weder eine schriftliche Erinnerung noch das gebührende Lob widmete.⁴³

Niemand stand also Karl so nahe wie er und hätte diese Aufgabe übernehmen können. Was sich als Schilderung reiner Dankbarkeit geriert, gibt Einhard die Möglichkeit, erneut sein enges Verhältnis zu Karl und zu dessen Kindern zu betonen und darauf zu verweisen, was der große Herrscher aus ihm, Einhard, gemacht habe. Es ist also alles viel weniger bescheiden, als es sich zunächst anhört. Die ersten Leser Einhards dürften diesen Hinweis verstanden haben.⁴⁴

Genauso unbescheiden ist bei genauer Betrachtung der Demutstopos, mit dem Einhard sich als *homo barbarus* bezeichnet und sein mangelndes sprachliches Vermögen als Grund dafür angibt, dass sein Gegenstand eines talentierteren Autors, gar eines Cicero, würdig gewesen wäre.⁴⁵ Denn das Latein, in dem Einhard seine Karlsvita abgefasst hat, ist durch und durch an Cicero orientiert, den er auch gleich im Anschluss an die obige Stelle zitiert, und sprachlich auf höchstem Niveau.⁴⁶ Einhard, der auch noch sagt, dass er mit seinem schlechten Stil seinen Ruf aufs Spiel setze – und zwar nur, um Karls Andenken nicht dem Vergessen anheim zu geben –, dieser Einhard wollte ganz offensichtlich diejenigen, die es goutieren konnten, aufs Höchste beeindrucken.

⁴³ Ebd., S. 1f.: *Suberat et alia non inrationabilis, ut opinor, causa, quae vel sola sufficere posset, ut me ad haec scribenda compelleret, nutrimentum videlicet in me inpensum et perpetua, postquam in aula eius conversari coepi, cum ipso ac liberis eius amicitia; qua me ita sibi devinxit debitoremque tam vivo quam mortuo constituit, ut merito ingratus videri et iudicari possem, si tot beneficiorum in me conlatorum inmemor clarissima et inlustrissima hominis optime de me meriti gesta silentio praeterirem patererque vitam eius, quasi qui numquam vixerit, sine litteris ac debita laude manere.*

⁴⁴ Patzold: Ich und Karl (Anm. 1), S. 204.

⁴⁵ Einhard: Vita Karoli (Anm. 5), S. 2: *cui scribendae atque explicandae non meum ingenium, quod exile et parvum, immo poene nullum est, sed Tullianam par erat desudare facultiam. En tibi librum praeclarissimi et maximi viri memoriam continentem; in quo praeter illius facta non est quod admireris, nisi forte, quod homo barbarus et in Romana locutione perparum exercitatus aliquid me decenter aut commode Latine scribere posse putaverim atque in tantam inpudentiam proruperim, ut illud Ciceronis putarem contemnendum, quod in primo Tusculanarum libro, cum de Latinis scriptoribus loqueretur, ita dixisse legitur: Mandare quemquam, inquit, litteris cogitationes suas, qui eas nec disponere nec inlustrare possit nec delectatione aliqua adlicere lectorem, hominis est intemperanter abutentis et otio et litteris. Poterat quidem haec oratoris egregii sententia me scribendo detertere, nisi animo praemeditatum haberem hominum iudicia potius experiri et haec scribendo ingenio mei periculum facere quam tanti viri memoriam mihi parcendo praeterire.*

⁴⁶ Matthew S. Kempshall: Some Ciceronian aspects of Einhard's Life of Charlemagne. In: *Viator* 26 (1995), S. 11–38.

Warum aber und für wen hat Einhard das getan? Die zweite Frage ist dabei eindeutig zu beantworten. Es ist Ludwig der Fromme, der Sohn Karls des Großen, an den Einhard sein Werk richtete. Dies geht aus einem Widmungsgedicht hervor, das einer Handschriftengruppe vorangestellt ist. Dieses Gedicht stammt vom Aachener Pfalzbibliothekar und Nachfolger Einhards als Leiter der Pfalzbauten Gerward, der die Vita von Einhard bekam und an den Herrscher weiterleitete.⁴⁷

Diese Widmung an Ludwig den Frommen hat zu sehr unterschiedlichen Interpretationen und damit verbundenen Datierungen geführt: Einhard habe mit der Biographie Ludwig als würdigen Nachfolger Karls preisen wollen, der dessen Werk vollende. Oder er habe Ludwigs Sohn Karl den Kahlen in die Tradition des Großvaters stellen wollen. Oder die Vita sei eine fürstenspiegelartige Mahnschrift an Ludwig, in einer Krisensituation endlich zu handeln. Oder die Darstellung des großen Vaters Karl sei eine direkte Kritik am weniger bedeutenden Sohn Ludwig.⁴⁸

Es ist interessant, dass diese miteinander weitgehend unvereinbaren Begründungen jeweils für sich genommen eigentlich alle recht gut nachvollziehbar sind. Manchmal sind es sehr kleine Glieder in langen Begründungsketten, die problematisch sind. Die Darstellung eines großen Vorfahren kann eben immer den Ruhm des Nachfahren erhöhen oder ihn auch zur Nachfolge ermahnen und anhalten oder ihn auch als weniger bedeutend kritisieren. Ein Konsens darüber, was davon in Einhards Vita angelegt ist, ist derzeit überhaupt nicht in Sicht. Leichter wird die Sache nicht durch die Tatsache, dass Einhard den Namen seines Adressaten Ludwig im Werk so gut wie nicht nennt.

Wenn es unmöglich ist, die Darstellungsabsicht Einhards zu eruieren, indem man das Werk als Stellungnahme in zeitgenössische politische Diskurse stellt, dann muss man nach anderen Erklärungsansätzen suchen. Zum einen könnte man die Vita als Ergebnis der ‚Karolingischen Renaissance‘ ansehen und sagen, dass nun auch die Geschichtsschreibung im Rückgriff auf

⁴⁷ Gerwardi versus. In: Einhard: Vita Karoli (Anm. 5), S. XXIX: *Hos tibi versiculos ad laudem, maxime princeps, / Edidit aeternam memoriamque tuam / Gerwardus supplex famulus, qui mente benigna / Egregium extollit nomen ad astra tuum. / Hanc prudens gestam noris tu scribere, lector, / Einhardum Magni magnificum Karoli.*

⁴⁸ Dazu mit Belegen Patzold: Ich und Karl (Anm. 1), S. 294f.

die Antike wieder erblüht sei. Diese Argumentation findet sich in der älteren Geschichtswissenschaft häufig und ist vor allem einer philologischen Wahrnehmung geschuldet.⁴⁹ Sie hilft aber nicht sehr viel weiter, denn Geschichtsschreibung war im Frühmittelalter, wie im gesamten Mittelalter, niemals eine Kunst um ihrer selbst willen. Sie war im Gegenteil immer ein sicheres Zeichen dafür, dass es strittige Positionen gab, die im historischen Diskurs geklärt werden mussten.⁵⁰ Wenn man die Historiographie im früheren Mittelalter insgesamt überschaut, dann kann man sehr schön sehen, dass Autoren dann zur Feder griffen, wenn es Positionen zu verteidigen oder offizielle Versionen des vergangenen Geschehens durch eine bestimmte Gruppe festzuhalten gab. Geschichtsschreibung fand in Zeiten der Auseinandersetzung statt, nicht in solchen der Muße. Deshalb war auch nicht das ruhmreiche Zeitalter Karls des Großen die Epoche innerhalb der Karolingerzeit, die die meisten großen Geschichtswerke hervorbrachte, sondern die Regierung seines Sohnes, in der es zu großen Konflikten innerhalb der fränkischen Führungselite kam und in der heftig um Herrschafts- und Gesellschaftskonzepte gerungen wurde.⁵¹

Eine andere Erklärung liefert neuerdings Steffen Patzold in seiner bereits angesprochenen Biographie Einhard's von 2013.⁵² Er kommt zu seiner Interpretation, indem er sozusagen einen Gang zurückschaltet, von der politischen Bühne absieht und Einhard nicht für oder gegen Herrschaftskonzepte oder Reichseinheitsvorstellungen argumentieren lässt, sondern für sich selbst. Patzold's Einhard verfolgt mit der *Vita* einen ganz klaren Plan für seine eigene Zukunft, indem er mit diesem Text Ludwig davon überzeugen will, dass

⁴⁹ Ein anschauliches Beispiel ist das Kapitel über die Historiographie unter Karl dem Großen in: Wilhelm Wattenbach u. Wilhelm Levison (Hgg.): *Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter. Vorzeit und Karolinger. 2. Heft: Die Karolinger vom Anfang des 8. Jahrhunderts bis zum Tode Karls des Großen.* Bearb. v. Wilhelm Levison u. Heinz Löwe. Weimar 1953, S. 193–203.

⁵⁰ Dazu Scharff: *Kämpfe* (Anm. 36), S. 88–91. Ausführlich auch Rosamond McKitterick: *Perceptions of the Past in the Early Middle Ages.* Notre Dame 2006.

⁵¹ Zur Historiographie in der Karolingerzeit: Matthew Innes u. Rosamond McKitterick: *The Writing of History.* In: Rosamond McKitterick (Hg.): *Carolingian Culture: Emulation and Innovation.* Cambridge u. a. 1994, S. 193–220; Hans-Werner Goetz: *Verschriftlichung von Geschichtskennntnissen. Die Historiographie der Karolingerzeit.* In: Ursula Schäfer (Hg.): *Schriftlichkeit im frühen Mittelalter.* Tübingen 1993 (*ScriptOralia* 53), S. 229–253.

⁵² Patzold: *Ich und Karl* (Anm. 1), S. 193–205.

es besser sei, wenn Einhard künftig nicht mehr am Hof in Aachen, sondern in seiner Gründung Seligenstadt mit seiner Frau Imma und seinen Heiligen Marcellinus und Petrus lebe, um dort in Muße mit seiner Gelehrsamkeit auf andere Weise als am Hof für den Kaiser von Nutzen zu sein.

Dazu musste Einhard, so Patzold, zwei Dinge tun: Zum einen musste er ein Werk schreiben, das mit seiner sprachlichen Kunstfertigkeit alle Leser tief beeindruckte, das seine Erfahrung im Dienst für das Reich offenbarte und das ihn sich als neuen Cicero präsentieren ließ. Denn wie Cicero in seinen ‚Tusculanen‘, die Einhard zitiert, und in seinen ‚Disputationes‘ als ein Mann schreibt, der nicht mehr in politischen Ämtern tätig war und nun in der Muße Redekunst (*facundia*) und Weisheit (*sapientia*) zum Nutzen anderer zusammenführte, so wollte auch Einhard in gelehrter Muße für andere wirken.⁵³ Diese Interpretation, die hier nur in ihren Grundzügen widergegeben werden kann, erklärt den starken Bezug auf Cicero sehr deutlich.

Aber noch ein Zweites musste Einhard tun: Er musste darauf achten, dass sein Werk gerade nicht als Argument für oder wider bestimmte Positionen in den am Hof geführten Debatten genommen wurde, den Grundbesitz von Kirchen, die Heeresorganisation, das Verhältnis zwischen Klerus und Laien, die Ordnung der Christenheit. Das hätte dazu führen können, dass man ihn – so hatte er es bereits vorher erlebt – als alten Höfling nicht zur Kenntnis genommen hätte, weil zumindest einigen seine Ideen missfallen hätten. Und das war zu vermeiden. Nicht die Themen, nicht der Inhalt der Schrift sollten Kaiser und Hof in Staunen versetzen, sondern ihr sprachliches Gewand, das rhetorische Können ihres Autors.⁵⁴

Und das konnte Einhard nur erreichen, wenn er unverfängliche Themen wählte. Die Kriege Karls waren bekannt und wurden weithin gerühmt. Ludwig stellte die Erfolge seines Vaters auch keineswegs in Frage. Sie boten sich daher als Gegenstand an. Auch ansonsten galt es, nicht ins Tagespolitische abzudriften. Einhard gelang das, indem er Karl als Idealherrscher über allem kleinlichen Parteienstreit darstellte – teilweise mit den Worten Suetons, mit denen dieser die römischen Cäsaren, Karls Vorgänger, beschrieben hatte. Zu-

⁵³ Ebd., S. 194.

⁵⁴ Ebd., S. 196.

dem berichtete Einhard alle möglichen Dinge über Karl, deren Kenntnis seine Nähe zum großen Kaiser belegte. Um es mit Patzold zu sagen:

So bezog die Karlsvita ihre Inhalte aus dem, was Einhard über Karl sagen konnte, ohne den Anschein zu erwecken, er wolle Stellung nehmen zu den gegenwärtigen Beratungen bei Hof. Über die Vorteile heißer Bäder, die rechte Erziehung der Kaiserkinder, die Sprachkenntnisse des Herrschers, seine Qualitäten als Sänger, die dietätischen Vorzüge gekochten Fleisches, über herrscherliche Unterhosen oder die Namen von Monaten und Winden diskutierte in Aachen Anfang 829 schlechterdings niemand. Staunenswert aber muss für die Zeitgenossen das Latein gewesen sein, die Sprachbeherrschung, die Kenntnis der Texte, die aus der Vita aufscheinen. Intellektuellen Genuss bot Einhard's Spiel mit Vorlagen und literarischen Verfahren, boten die Anspielungen auf Sueton und Cicero, die Einhard seinen hochgebildeten Lesern bei Hofe vorsetzte.⁵⁵

Es wird sich noch zeigen müssen, ob sich diese Interpretation durchsetzen wird. An manchen Stellen fehlen einfach Quellen, um zu letztendlich sicheren Aussagen zu kommen. Diese Deutung hat aber den großen Vorteil, dass sie schlüssig erklärt, warum man als Leser in diesem relativ kurzen Text so viele überflüssige Dinge erfährt. Nach Patzold ist genau das der Sinn der Sache. Und es erklärt, warum man mit dem Blick auf mögliche politische Stellungnahmen Einhard so diametral entgegengesetzte Aussagen unterstellen kann. Denn in dieser Argumentation wäre es Einhard ja gerade darum gegangen, keinerlei politische Aussagen zu treffen. In jedem Fall wird hier eine Perspektive eröffnet, aus der heraus der Text und sein Autor ernst genommen und damit neue Vorschläge zur Deutung der Karlsvita gemacht werden. Hier wird eine, wenn vielleicht auch nicht die einzige Deutung der Gesamtkonzeption der Vita gegeben, die auf die Entstehungsabsicht konzentriert ist, ohne nach der Propagierung einer bestimmten Idee zu suchen, mit der man nie den ganzen Text erfassen kann.

⁵⁵ Ebd., S. 200.

3. Wirkung

Was wurde nun aus diesem Text, der zu einem bestimmten Zeitpunkt mit bestimmten, relativ begrenzten Zielsetzungen abgefasst wurde? Die Antwort ist einfach: er wurde zu einem ‚Bestseller‘ und zu einem Klassiker. Der französische Mediävist Bernard Guenée entwickelt in seinem Buch über die mittelalterliche Geschichtskultur eine Reihe von Kriterien dafür, wann man ein historiographisches Werk als „erfolgreich“ bezeichnen könne.⁵⁶ Diese Kriterien seien die Anzahl der überlieferten Handschriften, der Verbreitungsraum, in denen sie entstanden und der Zeitraum, über den hinweg immer wieder Abschriften gemacht worden sind. Als Hinweis auf eine „sehr große“ Verbreitung nennt Guenée eine Anzahl von 60 und mehr Handschriften.⁵⁷ Diese Menge wird von der ‚Vita Karoli‘ ums Doppelte übertroffen. 123 Handschriften und Fragmente listet Tischler auf und nennt 11 weitere sicher bezeugte Codices.⁵⁸ Damit liegt der Text deutlich in der Spitzengruppe aller mittelalterlichen Geschichtswerke. Nur eine Handvoll historiographischer Texte – nahezu alle aus der Feder spätantiker Autoren – kommen auf eine Verbreitung von über 200 Textzeugen, und etwa ebenso viele liegen, wie Einhards Karlsvita, bei über 100 Exemplaren.⁵⁹

Die Verbreitung der ‚Vita‘ begann bereits sehr früh. Bis zu fünf Abschriften gehen auf das Aachener Widmungsexemplar zurück und verbreiteten den Text. 829/30 wurde die ‚Vita‘ erstmals in einem Brief von Lupus von Ferrières erwähnt.⁶⁰ Walahfrid Strabo gab den Text zwischen 840 und 849 neu heraus mit einem Vorwort, das Angaben über den verstorbenen Autor enthielt, und mit der heute bekannten Einteilung in 33 Kapitel.⁶¹ Autoren des 9. Jahrhun-

⁵⁶ Bernard Guenée: *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*. Paris 1980, S. 248–299.

⁵⁷ Ebd., S. 255.

⁵⁸ Tischler: Einharts *Vita Karoli* (Anm. 27), S. 17–44.

⁵⁹ Guenée: *Histoire* (Anm. 56), S. 250–252. Diese Tabelle müsste aber an manchen Stellen sicherlich deutlich modifiziert werden, denn gerade zu Einhard gibt Guenée (ebd., S. 250), nach der Edition von Louis Halphen, Eginhard: *Vie de Charlemagne*. Hg. und übers. v. dems. Paris 1967 (Bibliothèque de l'École des chartes 33), S. XIV, eine Anzahl von „environ 80“ Handschriften an.

⁶⁰ Tischler: Einharts *Vita Karoli* (Anm. 27), S. 228–238.

⁶¹ Ebd., S. 363–436. Der Text des Prologs Walahfrids in Einhard: *Vita Karoli* (Anm. 5), S. XXVIII f.

derts benutzten die *Vita* als Vorlage für ihre Geschichtswerke. Im sächsischen Kloster Corvey schrieb ein anonym, als *Poeta Saxo* bezeichneter Mönch um 890 eine Geschichtsdichtung über Karl den Großen, die *Gesta Karoli*, in denen er sich teilweise eng an Einhard's Werk anlehnte.⁶²

Die *Karlsvita* wurde recht bald auch zusammen mit anderen historiographischen Werken ediert, der *Vita Hludowici imperatoris* etwa, einer Lebensbeschreibung Ludwigs des Frommen aus der Feder eines Anonymus von 840/841, oder anderen Texten.⁶³ In der Überlieferungsgeschichte lassen sich unterschiedliche *Karlskompendien* ausmachen. Textzeugen liegen dabei aus allen Jahrhunderten bis zum Ende des Mittelalters vor.⁶⁴ Während die Handschriften im 13. und 14. Jahrhundert deutlich weniger werden, kann man im 15. Jahrhundert dann ein erwachendes Interesse der Humanisten am Text spüren. 18 Handschriften sind in der Zeit nach 1500 entstanden. Den ersten Druck gab es 1521 in Köln. Der sollte den gerade gewählten Karl V. in eine Herrscherreihe mit seinem großen gleichnamigen Vorgänger stellen.⁶⁵ Räumlich erstreckt sich die Handschriftenüberlieferung über alle Nachfolgereiche des ehemaligen karolingischen Imperiums und die benachbarten Reiche. Sie ist also auch in zeitlicher und räumlicher Hinsicht ein nach Guenée erfolgreicher Text.⁶⁶

Erfolgreich war die *Vita Karoli magni* aber nicht nur in ihrer Verbreitung, sondern auch darin, das Bild Karls des Großen ins Positive zu wenden. Denn kurz nach seinem Tod galt Karl vielen nicht als der ideale Herrscher, den das Mittelalter in Anlehnung an Einhard aus ihm machen sollte. In den 820er Jahren gab es vor allem in Darstellungen aus monastischen Kontexten

⁶² *Poeta Saxo: Annalium de gestis Caroli magni imperatoris libri quinque*. Hg. v. Paul von Winterfeld. In: MGH *Poetae latini*, 4. Berlin 1899, S. 7–71. Außerdem sind die ersten Bücher weitgehend eine Verfälschung der sog. *Einhard'sannalen*, einer Version der karolingischen Reichsannalen, die allerdings nicht von Einhard stammt. Zum Werk s. Jürgen Böhne: *Der Poeta Saxo in der historiographischen Tradition des 8.–10. Jahrhunderts*. Phil. Diss. Berlin, Frankfurt a.M. 1965.

⁶³ Die Übersicht in Ernst Tremp: *Die Überlieferung der Vita Hludowici imperatoris des Astronomus*. Hannover 1991 (MGH Studien und Texte 1), S. 49–81, zeigt, dass die *Vita Ludwigs des Frommen* in einem Großteil der 22 Handschriften zusammen mit der *Vita Karoli* überliefert ist.

⁶⁴ Tischler: *Einhard's Vita Karoli* (Anm. 27), S. 590–896.

⁶⁵ Ebd., S. 1667f.

⁶⁶ Ebd., S. 1659–1661.

massive Kritik an Karl, an seiner angeblich mangelhaften Religiosität und seinen sexuellen Verfehlungen. So sah um 824 der Mönch Wetti aus dem Kloster Reichenau in einer Vision, wie der verstorbene Kaiser im Fegefeuer furchtbar wegen seines Ehebruchs bestraft wurde.⁶⁷ Im Fegefeuer sahen ihn deshalb auch noch weitere Visionärinnen.⁶⁸ In der ‚Vita S. Adalhardi‘ (nach 826) wirft ihm Paschasius Radbertus die Verstoßung seiner ersten Gemahlin, der Tochter des Langobardenkönigs Desiderius, vor,⁶⁹ und im Gedicht über die Aufstellung einer Reiterstatue des Ostgotenherrschers Theoderich aus Italien in Aachen kritisiert Walahfrid Strabo 829 trotz des Lobes für die Leistungen Karls als Herrscher dessen Ausschweifungen und Habsucht.⁷⁰

Auch wenn diese Kritik an Karl zeitgebunden war und von Herrschaftskonzeptionen Ludwigs des Frommen abhing, so hätte sie doch nachhaltige Wirkung entfalten können. Das tat sie aber zumindest in der offiziellen Historiographie nicht. Bereits 841/842 sah Karls Enkel Nithard in seiner Beschreibung des Bruderkrieges zwischen den Söhnen Ludwigs des Frommen die Zeit Karls des Großen als ideale Epoche innerhalb der fränkischen Geschichte: Mit gemäßigtem Schrecken (*cum moderato terrore*) habe Karl die wilden Herzen der Franken und Barbaren gezähmt und dafür gesorgt, dass im Reich niemand etwas dem allgemeinen Wohl zuwider Laufendes getan habe.⁷¹

⁶⁷ Heito: Visio Wettini. Hg. v. Ernst Dümmler. In: MGH Poetae latini, 2. Berlin 1884, S. 267–275, hier c.11, S. 271; Walahfrid Strabo: Visio Wettini – Die Vision Wettis. Lateinisch-Deutsch. Hg. u. übers. v. Hermann Knittel. Sigmaringen 1986, V. 446–474, S. 66. Tischler: Einharts *Vita Karoli* (Anm. 27), S. 199–210, diskutiert diese und die weiteren genannten Stellen und sieht in Einhards *Karlsvita* auch eine Reaktion darauf. Jetzt auch ausführlich Richard Matthew Pollard: Charlemagne’s Posthumous Reputation and the Visio Wettini. In: Rolf Große u. Michel Sot (Hgg.): Charlemagne: les temps, les espaces, les hommes. Construction et déconstruction d’un règne. Turnhout 2018 (Collection Haut Moyen Âge 34), S. 529–549.

⁶⁸ Hubert Houben: Visio cuiusdam pauperulae mulieris. Überlieferung und Herkunft eines frühmittelalterlichen Visionstextes (mit Neuedition). In: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins 124 (1976), S. 31–42, hier S. 41f.

⁶⁹ Migne PL 120, Sp. 1507–1556, hier Sp. 1511.

⁷⁰ Michael W. Herren: The „De imagine Tetrici“ of Walahfrid Strabo. Edition and translation. In: The Journal of Medieval Latin 1 (1991), S. 118–139, S. 122–131.

⁷¹ Nithard: *Historiarum libri IV*. Hg. v. Ernst Müller. Hannover u. Leipzig 1907 (MGH Script. rer. Germ. 44), c.1, S. 1f.: *Karolus bone memoriae et merito Magnus imperator ab universis nationibus vocatus, hora videlicet plus minus diei tertia, in senectute bona decedens omnem Europem omni bonitate repletam reliquit, vir quippe omni sapientia et omni virtute humanum genus suo in tempore adeo praecellens, ut omnibus orbem inhabitantibus terribilis, amabilis pariterque et admi-*

Dieses Bild sollte für das weitere Mittelalter maßgeblich werden. Und das dürfte auch an Einhard's Vita gelegen haben. Wenn man Steffen Patzold folgt, dann geschah das ohne die Absicht des Autors, dem es um etwas ganz Anderes gegangen war. Im 13. Jahrhundert wurde Einhard's Vita zusammen mit weiteren Geschichtswerken in der Abtei von Saint-Denis in jene Kompilation historiographischer Texte aufgenommen, die später die ‚Grandes Chroniques de France‘ bilden sollten, ein offizielles Werk zur Geschichte der französischen Könige.⁷² Damit hatte Einhard's Werk endgültig kanonartigen Rang eingenommen und wurde auch in die Volkssprache, das Altfranzösische, übertragen. Zudem wurde Einhard's Schilderung Karls anderen Historiographen zum Vorbild und Vergleichsmuster für die Darstellungen späterer mittelalterlicher Herrscher.⁷³

Aber damit ist die Rezeptionsgeschichte natürlich noch nicht zu Ende. Ohne Einhard wäre unser Karlsbild ein ganz anderes. Eigentlich hat Einhard den Karl den Großen, von dem auch noch heutige Historiker ausgehen, erst wirklich geschaffen. Um es mit David Ganz zu sagen: „Einhard created Charlemagne“.⁷⁴ Die erzählenden Quellen zu seiner Herrschaft sind äußerst spärlich. Daher fühlen sich nahezu alle modernen Biographen Karls des Großen veranlasst, zu Beginn ihrer Arbeiten mehr oder weniger ausführlich Stellung zu Einhard und dem Quellenwert seiner Karlsvita zu beziehen. Dabei geht es heute nicht mehr zentral um seine ‚Glaubwürdigkeit‘ im positivisti-

rabilis videretur, ac per hoc omne imperium omnibus modis, ut cunctis manifeste claruit, honestum et utile effecit. Nam super omne, quod ammirabile fateor fore, Francorum barbarorumque ferocia ac ferrea corda quae nec Romana potentia domare valuit, hic solus moderato terrore ita repressit, ut nihil in imperio moliri, praeter quod publicae utilitati congruebat, manifeste auderent. Regnavit feliciter per annos duos et XXXta imperiique gubernacula nihilominus cum omni felicitate per annos quattuordecim possedit.

⁷² Bernard Guenée: Les Grandes Chroniques de France. Le Roman aux roys (1274–1518). In: Pierre Nora (Hg.): Les lieux de mémoire 2: La Nation. Paris 1986, S. 189–214. Zur Vorlage s. Tischler: Einhard's *Vita Karoli* (Anm. 27), S. 1223–1235.

⁷³ Vgl. etwa Sverre Bagge: The Model Emperor. Einhard's Charlemagne in Widukind and Rahewin. In: *Viator* 43 (2012), S. 49–78.

⁷⁴ David Ganz: Einhard's Charlemagne: The Characterisation of Greatness. In: Joanna Story (Hg.): Charlemagne. Empire and Society. Manchester, New York 2005, S. 38–51, hier S. 38.

schen Sinn,⁷⁵ sondern eher um den Entstehungskontext und die Darstellungsabsicht, in die man die Aussagen einordnen muss.⁷⁶

Ist Einhards ‚*Vita Karoli magni*‘ also ein Klassiker? Ich denke schon. Ob man nun einen Literaturkanon haben möchte oder nicht – diesen Text sollten alle, die sich mit mittelalterlicher Geschichte beschäftigen, gelesen haben. Man sollte dies aber nicht tun, um zu wissen, wie Karl eigentlich war. Einhards historische Ungenauigkeiten und Fehler haben schon Leopold von Ranke und andere nach ihm herausgestellt.⁷⁷ Man sollte den Text lesen, um zu erfahren, wie man im Frühmittelalter einen idealen König darstellen und sich damit als Autor positionieren konnte, und zwar auch, indem man bewusst die Realität zurechtbog. Und man sollte sie als Anregung lesen, darüber nachzudenken, welche wohl die richtigen Fragen sind, mit denen man sich dem früheren Mittelalter nähern kann.

⁷⁵ Aussagen wie die von Dieter Hägermann: *Karl der Große. Herrscher des Abendlandes*. Berlin, München 2000, S. 26, dass man „sich der Darstellung Einharts sorgsam abwägend anvertrauen“ könne, sind heute eher selten.

⁷⁶ Matthias Becher: *Karl der Große*. München 1999, S. 7–10; Rosamond McKitterick: *Karl der Große*. Darmstadt 2008, S. 19–32; Wilfried Hartmann: *Karl der Große*. Stuttgart 2010, S. 13–15; Johannes Fried: *Karl der Große. Gewalt und Glaube. Eine Biographie*. München 2013, S. 598–602; Stefan Weinfurter: *Karl der Große. Der heilige Barbar*. München, Zürich 2013, S. 20–27.

⁷⁷ Leopold von Ranke: *Zur Kritik fränkisch-deutscher Reichsannalisten*. Berlin 1854 (Abhandlungen der königlichen Akademie der Wissenschaften in Berlin), S. 415–435, auch in ders.: *Sämtliche Werke* 51/52. Berlin 1888, S. 95–149; Louis Halphen: *Études critiques sur l'histoire de Charlemagne*. III. Einhard, *historien de Charlemagne*. In: *Revue historique* 126 (1917), S. 271–314; François Louis Ganshof: *Notes critiques sur Éginhard, biographe de Charlemagne*. In: *Revue Belge de Philologie et d'Histoire* 3 (1924), S. 725–747; Siegmund Hellmann: *Einhards literarische Stellung*. In: *Historische Vierteljahrschrift* 27 (1932), S. 40–110; Wattenbach u. Levison: *Geschichtsquellen* (Anm. 49), S. 273–275.

Eike von Repgow: ‚Sachsenspiegel‘

1. Einleitung

Bei der deutschsprachigen Literatur der Stauferzeit denkt man zunächst spontan an oberdeutsche Dichter und ihre Werke: etwa an Hartmanns ‚Iwein‘, Wolframs ‚Parzival‘, die Minnelieder Walthers von der Vogelweide oder das ‚Nibelungenlied‘. Sie sind gewissermaßen ins kulturelle Gedächtnis eingeschrieben. Vergleichbares existiert aus dem norddeutschen Raum nicht, obwohl die in niederdeutscher Sprache abgefassten Werke ebenfalls einen wichtigen literaturgeschichtlichen Beitrag in dieser Zeit leisten: die volkssprachliche Transformation lateinischer Schriftkultur im Bereich der Wissens- und Rechtsprosa. Das beginnt bereits am Ende des 12. Jahrhunderts mit dem ‚Lucidarius‘, einer Enzyklopädie zur Welt- und Gotteserkenntnis, die nach Auskunft des A-Prologs im Umfeld des sächsischen Herzogs, Heinrichs des Löwen, entstanden ist.¹ Mit niederdeutscher Rechtsprosa und der ‚Sächsischen Weltchronik‘ setzt sich dieser Prozess im 13. Jahrhundert fort.

¹ Vgl. Christa Bertelsmeier-Kierst: Fern von Braunschweig und fern von *Herzogen Heinriche?* Zum A-Prolog des ‚Lucidarius‘. In: *ZfDPh* 122 (2003), S. 20–47.

Das bedeutendste Rechtsbuch in niederdeutscher Sprache ist zweifellos der ‚Sachsenspiegel‘ Eikes von Repgow, der gegen 1230 geschrieben wurde und nach Ausweis der ältesten Handschriften im elbstfälischen Raum, d.h. dem Gebiet zwischen Magdeburg und Halle, entstanden ist.² Dem ‚Sachsenspiegel‘, der das Recht der Sachsen, zunächst das Landrecht und im zweiten Teil das Lehnrecht umfasst, war ein außergewöhnlicher Erfolg beschieden. Insgesamt lassen sich heute noch etwa 470 Überlieferungszeugen nachweisen, wobei die Wirkung von den Niederlanden bis nach Polen und Böhmen, ja sogar bis in die Ukraine reichte.³ Zugleich diente der ‚Sachsenspiegel‘ als Vorlage für eine Reihe weiterer Rechtsbücher, z.B. für das ‚Hamburger Stadtrecht‘ oder den oberdeutschen ‚Schwabenspiegel‘.⁴ Angesichts dieser enormen Verbreitung, die der ‚Sachsenspiegel‘ im Norden wie im Süden, im Westen wie im Osten erfuhr, gehört er zweifellos zu den ‚Klassikern des Mittelalters‘, die weit über ihre Zeit und ihren Raum hinauswirkten. In den letzten Jahrzehnten hat sich die rechtshistorische und philologische Forschung intensiv mit den Rechtsspiegeln befasst und ist, ähnlich wie bei ‚Nibelungenlied‘ und ‚Klage‘, zu wichtigen neuen Ergebnissen gelangt. Sie sollen nachfolgend kurz skizziert werden.

2. Das Aufkommen deutschsprachiger Rechtsbücher

Bevor wir uns Eikes ‚Sachsenspiegel‘ zuwenden, stellt sich zunächst die Frage, wie es überhaupt zu den ersten Rechtsbüchern in deutscher Sprache kam und in welchem Kontext sie zur gesamteuropäischen Entwicklung am Beginn des 13. Jahrhunderts stehen. Das plötzliche Anwachsen volkssprachlicher Schriftlichkeit auf dem Gebiet des Rechts ist offenbar in engem Zusammenhang mit

² Vgl. Christa Bertelsmeier-Kierst: Zur ältesten Überlieferung des Sachsenspiegels. In: Stephan Buchholz u. Heiner Lück (Hgg.): *Worte des Rechts – Wörter zur Rechtsgeschichte* (FS Dieter Werkmüller). Berlin 2007, S. 56–77; Heiner Lück: *Der Sachsenspiegel. Das berühmteste deutsche Rechtsbuch des Mittelalters*. Darmstadt 2017, S. 34–37 (mit Farbabb.).

³ Ulrich-Dieter Oppitz: *Deutsche Rechtsbücher des Mittelalters*. Bd. I u. II, Köln, Wien 1990; Lück: *Sachsenspiegel* (Anm. 2), S. 33, 130–137.

⁴ Oppitz: *Deutsche Rechtsbücher* (Anm. 3); Christa Bertelsmeier-Kierst: *Kommunikation und Herrschaft. Zum volkssprachlichen Verschriftlichungsprozeß des Rechts im 13. Jahrhunderts*. Stuttgart 2008 (ZfdA. Beiheft 9), S. 110–112.

der Kodifizierung des kanonischen und römischen Rechts zu sehen. Vor allem nach dem vierten Laterankonzil 1215 setzt nahezu in allen west- und mitteleuropäischen Ländern eine erste große Welle der Rechtsverschriftlichung ein. Dabei stehen auch die volkssprachlichen Rechtstexte in enger Verbindung zum gelehrten Recht, zunächst zum kanonischen, seit der Mitte des 13. Jahrhunderts flossen dann zunehmend auch römische Rechtsquellen mit ein. Die gelehrte Rechtstradition für Laienkreise, d.h. für die weltliche Gerichtsbarkeit, fruchtbar zu machen, scheint demnach eine wichtige Funktion der älteren Rechtsspiegel zu sein.

Armin Wolf hat die Rechtsspiegel als interessantes Übergangsphänomen vor der eigentlichen ‚staatlichen‘ Form königlicher oder landesfürstlicher Gesetzgebung bezeichnet.⁵ Sie haben maßgeblich Inhalt und Aufbau der Stadtrechtbücher wie der späteren territorialen Landrechte beeinflusst. Da sich die Spiegel nicht auf ‚gesetztes Recht‘ stützen können, nehmen sie vor allem die Herrscher der Vorzeit zur Legitimierung ihrer Texte in Anspruch. So verweist Eike von Repgow im *textus prologi* auf zwei christliche Könige (*kerstene koninge*), die das Recht *gesat hebbēn: Constantin und Karle*. Karl der Große verbürgt die Reichstradition, da er aber auch die Sachsen bekehrte und das Christentum verbreitete, repräsentiert er zusammen mit dem römischen Kaiser Konstantin die christliche Weltordnung.⁶ Mit dieser doppelten Herrscherlegitimation knüpft Eike zugleich an kirchenrechtliche Vorstellungen an, wie er sich überhaupt mit seinem *spiegel* in die geistliche *speculum*-Tradition stellt, d.h. die Ordnung der Welt und das menschliche Recht im umfassenden Sinne als Teil des göttlichen Heilplans begreift.

Die Rechtsspiegel können somit noch in einem weiteren Sinne als Zwischenstufe aufgefasst werden: Sie vermitteln – als erste Zeugnisse dieser Art – zwischen memorialer und schriftlicher Tradition, d.h. zwischen mündlich

⁵ Armin Wolf: Gesetzgebung in Europa 1100–1500. Zur Entstehung der Territorialstaaten. München 1996, S. 24–31. Vgl. Christa Bertelsmeier-Kierst: Rechtsspiegel. In: ²HRG, Bd. 4 (im Erscheinen begriffen).

⁶ Zur besonderen Karls-Verehrung im sächsischen Raum siehe Bernd Bastert: *der Cristenheyt als nütz als kein czelffbott*. Karl der Große in der deutschen erzählenden Literatur. In: Bernd Bastert (Hg.): Karl der Große in den europäischen Literaturen des Mittelalters. Tübingen 2004, S. 127–147, bes. S. 140f. u. 143; Matthias Becher: Karl der Große. In: ²HRG (2012), Sp. 1631–1643; Christa Bertelsmeier-Kierst: Konstantin der Große. In: ²HRG (2016), Sp. 128–130.

tradiertem Gewohnheitsrecht und gelehrtem Schrifttum.⁷ Eike ist sowohl mit dem kanonischen Recht als auch mit der kaiserlichen Gesetzgebung seiner Zeit bestens vertraut. Wenden wir uns zunächst dem Autor und der wechselvollen Rezeptionsgeschichte zu, die sein Werk im Laufe der Jahrhunderte genommen hat.

3. Eike von Repgow im Spiegel der Forschung

Bereits das 18. Jahrhundert hat dem ‚Sachsenspiegel‘ große Beachtung geschenkt. Ein Streit wurde vor allem um die standesrechtliche Zugehörigkeit Eikes von Repgow geführt, aber ebenso die Fragen, wo und für wen Eike seinen ‚Sachsenspiegel‘ verfasst haben könnte, beschäftigten sowohl die wissenschaftliche als auch die populäre Geschichts- und Reiseliteratur.⁸ Anlass zu vielfältigen Spekulationen gab Eikes Reimvorrede:

Nu danket al gemene / deme van Valkenstene / De greve Hoier is genant, / dat an dudisch is gewant / Dit buk dorch sine bede: / Eike von Repchowē it dede

Nun dankt alle zusammen dem Herrn von Falkenstein, der Graf Hoyer genannt wird, daß dies Buch auf seine Bitte in deutscher Sprache abgefasst worden ist. Eike von Repgow hat es getan. (V. 261ff.)⁹

⁷ Zum Traditionszusammenhang von ‚Sachsenspiegel‘ und kanonischem Recht siehe Peter Landau: Die ‚Rhetorica ecclesiastica‘ – Deutschlands erstes juristisches Lehrbuch im Mittelalter. In: Frank Theisen u. Wulf E. Voß (Hgg.): Summe – Glosse – Kommentar. Juristisches und Rhetorisches in Kanonistik und Legistik. Osnabrück 2000 (Osnabrücker Schriften zur Rechtsgeschichte 2/1), S. 125–139; ders.: Der Entstehungsort des Sachsenspiegels. Eike von Repgow, Altzelle und die anglo-normannische Kanonistik. In: DA 61 (2005) S. 73–101, bes. S. 89ff.; Bertelsmeier-Kierst: Kommunikation (Anm. 4), S. 86–92; Heiner Lück: Der Beitrag Eikes von Repgow zur Verwissenschaftlichung und Professionalisierung des Rechts. In: Matthias Puhle (Hg.): Aufbruch in die Gotik. Der Magdeburger Dom und die späte Stauferzeit. Bd. I: Aufsätze. Mainz 2009, S. 301–311 (mit weiterführender Literatur).

⁸ Vgl. Peter Johaneck: Eike von Repgow, Hoyer von Falkenstein und die Entstehung des Sachsenspiegels. In: Helmut Jäger u.a. (Hgg.): Civitatum Communitas. Studien zum europäischen Städtewesen (FS für Heinz Stoob). Teil 2. Köln, Wien 1984, S. 716–755; Alexander Ignor: Über das allgemeine Rechtsdenken Eikes von Repgow. Paderborn u.a. 1984 (Rechts- u. staatswissenschaftl. Veröffentl. der Görres-Gesellschaft N.F. 42), Kap. II.; Bertelsmeier-Kierst: Kommunikation (Anm. 4), S. 63–66.

⁹ Vorrede in Reimpaaren zit. nach: Eike von Repgow: Der Sachsenspiegel. Hg. u. mit einem Nachwort von Clausdieter Schott. Zürich 1984, S. 24, dem auch die nhd. Übers. entlehnt ist.

Den Versen meinte man entnehmen zu können, dass Graf Hoyer Eikes Lehnsherr gewesen sei. Was lag da näher, als die Entstehung des ‚Sachsenspiegels‘ in die prächtige Burg Falkenstein oberhalb des Selketals im Harz zu verlegen, die dem romantischen Zeitalter schon aus den Versen Gottfried August Bürgers bekannt war.

Die romantische Verklärung wurde dann rasch von nationaleren Tönen abgelöst. So zeigt ein im frühen 20. Jahrhundert entworfenes Glasfenster auf der Burg Falkenstein Graf Hoyer in schwerem Kettenpanzer, neben sich das ritterliche Schwert, das zugleich Symbol der richterlichen Gewalt ist. Die Hand im Redegestus ausgestreckt, befiehlt er dem *Ritter Eike von Repgow, deutsches Recht* niederzuschreiben.¹⁰ 1933 ist dann auf dem Gedenkstein, den der Bund Nationalsozialistischer Deutscher Juristen vor der Burg Falkenstein aufstellen ließ, vom „Künder deutschen Volksrechts“ die Rede. Wenig später wurde auch im anhaltischen Reppichau feierlich ein Gedenkstein enthüllt, auf dem die Inschrift zu lesen war: „Eike von Repgow, Schöpfer von Sachsenspiegel und Weltchronik, Kämpfer für deutsches Recht und Freiheit, 1234–1934“.¹¹ Der Einweihung des Denkmals hatte 1934 auch Karl August Eckhardt beigewohnt,¹² der die ‚Sachsenspiegel‘-Forschung entscheidend geprägt hat. Er legte 1933 eine kritische Ausgabe des ‚Sachsenspiegels‘ vor und entwickelte zu dessen Entstehung eine neue Theorie. Anstelle der romantischen Burg Falkenstein wurde von ihm Quedlinburg als Entstehungsort favorisiert, wo Eike angeblich zwischen 1223 und 1226 als Burghauptmann an der Besetzung des Stifts durch Graf Hoyer von Falkenstein teilgenommen hätte.¹³ Anlass für diese gewagte Spekulation war eine Stelle in der ‚Sächsi-

¹⁰ Die angebrachte Inschrift lautet: *BEI DEM GRAFEN HOYER AUF DIESER BVRG FALKENSTEIN HAT RITTER EIKE V. REPKOW D. ERSTE BVCH DES DEUTSCHEN RECHTS GESCHRIEBEN 1209–1220*. Beschreibung und Abbildung der 1933 vom Münchener Künstler Staatsberger geschaffenen Glasfenster bei Brigitte Janz: Auf den Spuren Eikes von Repgow. Ein Beitrag zur Erforschung von Rechtswirklichkeit und Sachsenspiegel-Rezeption. In: *Forschungen zur Rechtsarchäologie und Rechtlichen Volkskunde* 14 (1992), S. 25–56, hier S. 39–42 (Abb. 4–5); Farbabb. bei Heiner Lück: *Über den Sachsenspiegel. Entstehung, Inhalt und Wirkung des Rechtsbuches*. Halle 1999, S. 89; Lück: *Sachsenspiegel* (Anm. 2), S. 17 (m. Farbabb.).

¹¹ Farbabb. bei Lück: *Sachsenspiegel* (Anm. 2), S. 149.

¹² Vgl. Karl-August Eckhardt (Hg.): *Sachsenspiegel IV. Eike von Repgow und Hoyer von Falkenstein*. Weimar 1966 (*Germanenrechte* 4), S. 9.

¹³ Ebd., S. 66f.

schen Weltchronik', die von der Burgbesetzung durch Graf Hoyer und seine *helpere* berichtet.¹⁴

Die Forschung hat Eckhardts These überwiegend mit Skepsis aufgenommen.¹⁵ Endgültig wurde ihr der Boden entzogen, als Hubert Herkommer nachwies, dass der Autor des ‚Sachsenspiegels‘ und der ‚Sächsischen Weltchronik‘ nicht identisch sind.¹⁶ Von diesem Ergebnis wurde nicht nur die Autorfrage, sondern ebenso die von Eckhardt entwickelte Textgenese des ‚Sachsenspiegels‘ nachhaltig betroffen. So hielt bereits Karl Kroeschell 1977 als Resultat aus Herkommers Studien fest:

Eikes zweite deutsche Sachsenspiegelfassung ist für uns nicht mehr greifbar, und vor allem sein politischer Standort und sein geschichtlicher Horizont, für den die Weltchronik so aufschlußreich schien, sind wieder ungewiß. Es bleibt nichts mehr als das dürre Gerüst der urkundlichen Erwähnungen und einige Schlußfolgerungen aus dem Text des ‚Sachsenspiegels‘.¹⁷

¹⁴ Vgl. Sächsische Weltchronik. Hg. von Ludwig Weiland. Hannover 1877 (MGH Dt. Chr. 2) [Nachdruck Dublin, Zürich 1971], S. 243.

¹⁵ Eckhardt: Sachsenspiegel IV (Anm. 12), S. 66f., glaubte sogar eine Urkunde anführen zu können, die Eike als Inhaber eines Quedlinburger Lehens und somit als Lehnsmann Hoyers von Falkenstein erweisen würde. Die Forschung ist diesem Hinweis nicht gefolgt. Weder stammt die Urkunde aus der fraglichen Zeit, als Hoyer Stiftsvogt in Quedlinburg war, noch dürfte der dort als *eico* Erwähnte mit Eike von Reggow identisch sein. Vgl. Johaneck: Eike von Reggow (Anm. 8), S. 720f.; Karl Kroeschell: Der Sachsenspiegel in neuem Licht. In: Heinz Mohnhaupt (Hg.): Rechtsgeschichte in den beiden deutschen Staaten (1988–1990). Beispiele, Parallelen, Positionen. Frankfurt a.M. 1991 (Ius Commune. Sonderhefte. Studien zur Europäischen Rechtsgeschichte, Bd. 53), S. 234.

¹⁶ Vgl. Hubert Herkommer: Überlieferungsgeschichte der „Sächsischen Weltchronik“. Ein Beitrag zur deutschen Geschichtsschreibung des Mittelalters. München 1972 (MTU 38); ders.: ‚Sächsische Weltchronik‘. In: ²VL, Bd. 8 (1992), Sp. 473–500, hier Sp. 483f.

¹⁷ Karl Kroeschell: Rechtsaufzeichnung und Rechtswirklichkeit: Das Beispiel des Sachsenspiegels. In: Peter Classen (Hg.): Recht und Schrift im Mittelalter. Sigmaringen 1977 (Vorträge und Forschungen XXIII), S. 349–380, hier S. 359.

4. Biographische Zeugnisse

Beginnen wir mit dem „dürren Gerüst der urkundlichen Erwähnungen“. Eike von Repgow ist in sechs Urkunden zwischen 1209 und 1233 nachgewiesen.

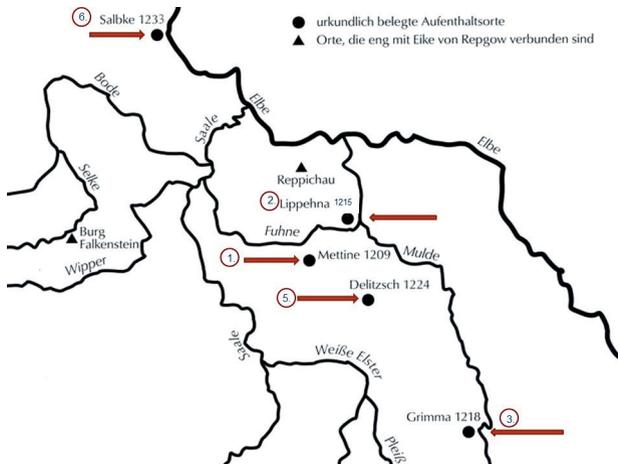


Abbildung 1: Urkundenorte, in denen Eike von Repgow erwähnt wird
(nach Lück [1999, Anm. 10], S. 21)

Fünf von ihnen zeigen ihn als Zeugen an Gerichtsstätten zwischen Saale und Mulde: in den zum wettinischen Herrschaftsbereich zählenden Mettine, Delitzsch und Grimma (Urk. 1, 3, 5), zweimal zusammen mit Graf Hoyer von Falkenstein, u. a. auf der anhaltischen Burg und Gerichtsstätte Lippene an der Mulde (Urk. 2), schließlich in Salbke, unmittelbar vor den Toren Magdeburgs (Urk. 6).¹⁸ Das Bild, das die Urkunden bieten, scheint auf den ersten Blick disparat zu sein. Eike testiert in verschiedenen Herrschaftsbereichen: bei den Markgrafen von Meißen, bei Graf Heinrich von Anhalt und im erzbischöf-

¹⁸ Alle sechs Urkunden abgedruckt bei Ignor: Rechtsdenken (Anm. 8), S. 325–330. Vgl. auch Janz: Spuren (Anm. 10), S. 30–36 (mit Abb. der Urkunden von 1218 u. 1224); Lück: Über den Sachsenspiegel (Anm. 10), S. 18–21 (mit Farbabb. der Urkunde von 1209); Lück: Sachsenspiegel (Anm. 2), S. 19 (mit Farbabb. der Urkunden von 1209 u. 1215). Die nachfolgende Darstellung fasst die Ergebnisse meiner Habilitationsschrift, Bertelsmeier-Kierst: Kommunikation (Anm. 4), S. 66–94 u. 193–208, zusammen.

lichen Herrschaftsraum. Allerdings geht es in allen Rechtsangelegenheiten, in denen Eike als Zeuge auftritt, um die Übertragung von Eigen an kirchliche Institutionen. Entsprechend häufig haben nach kanonischem Recht auch erzbischöfliche Vertreter diesen Rechtsgeschäften beigewohnt. Hierzu zählen z.B. 1209 in Mettine Graf Friedrich von Brehna, der bis 1213 Vicedominus am erzbischöflichen Hof war, Albrecht von Arnstein, der nach ihm dieses Amt bekleidete und der 1233 zusammen mit Eike und Hoyer von Falkenstein in Salbke bei Magdeburg (Urk. 6) testiert. Unter den *illustres viri* sind hier noch zwei hochkarätige Persönlichkeiten der erzbischöflichen Verwaltung, nämlich der Dompropst und Archidiakon Wilbrand von Käfernburg, der wenig später das Amt des Erzbischofs antreten wird, sowie der seit 1228 ebenfalls häufig in Angelegenheiten des Erzstifts tätige Magdeburger Domherr Theodor von Dobin. Die ältere Forschung hatte Eike noch als Dienstmann Heinrichs von Anhalt vermutet, hierfür bieten die Urkunden aber keinen überzeugenden Beleg. Vielmehr wird man ihn eher in der näheren Umgebung dieser erzbischöflichen Führungskräfte sehen können. Die Reggows sind urkundlich seit 1159 als Lehnsleute des Erzbischofs von Magdeburg bezeugt und besaßen in der Domstadt ein Haus, das sie vom Dompropst Wilbrand 1227 zu Lehen hatten.

Auch Hoyer von Falkenstein, der 1233 zusammen mit Eike in Salbke testierte, genoss zu diesem Zeitpunkt eine besondere Vertrauensstellung am erzbischöflichen Hof. Hoyer erscheint mehrfach im Gefolge Erzbischof Albrechts II. von Käfernburg, so auch beim Treffen mit König Heinrich VII. 1231 in Fulda. Er tritt öfters als Spitzenzeuge des Erzbischofs oder des Burggrafen von Magdeburg auf und erhält später vom Kloster Berge eine Leibrente, für die der Erzbischof Abt und Konvent entschädigt. D.h. zum Zeitpunkt der Abfassung des ‚Sachsenspiegels‘ stehen sowohl Eike von Reggow als auch Hoyer von Falkenstein in engem Kontakt zum erzbischöflichen Hof. Darüber hinaus verfügt Eike im ‚Sachsenspiegel‘ über beachtliche Kenntnisse des kanonischen Rechts und der Verwaltung des Erzbistums, so kennt er z.B. Verwaltungsstrukturen der Archidiakonate.

Die Entstehung des ‚Sachsenspiegels‘ lässt daher ein soziokulturelles Umfeld vermuten, in dem ein reges Zusammenwirken von weltlichem und geistlichem Recht stattfand und in dem Eike die Möglichkeit hatte, die wissenschaftliche Literatur für sein Rechtsbuch heranzuziehen. In der Umgebung des juristisch hochgebildeten Magdeburger Erzbischofs Albrecht II.,

der in Paris und Bologna studiert hatte und in einem besonderen Vertrauensverhältnis zum staufischen Herrscherhaus stand, dürften Eike diese Quellen zur Verfügung gestanden haben. Es existierte darüber hinaus in Magdeburg eine spezifische Karlstradition und eine für den ‚Sachsenspiegel‘ nicht minder bedeutsame Verehrung Kaiser Konstantins. Schließlich gab es hier mit dem Magdeburger Recht schon früh eine eigene Rechtstradition, an die Eike bei der Ausarbeitung des ‚Sachsenspiegels‘ anknüpfen konnte.

Peter Landau hat 2005 noch das Zisterzienserkloster Altzelle als Entstehungsort des ‚Sachsenspiegels‘ ins Spiel gebracht. Man darf jedoch skeptisch sein, dass in dem von den Wettinern erst am Ende des 12. Jahrhunderts gegründeten Kloster, dessen Kirchweihe 1198 war, zwischen 1220 und 1230 bereits die Literatur vorhanden war, die Eike nachweislich benutzt hat, zumal der Schreiber des Altzeller Bücherverzeichnisses noch 1514 den Mangel an juristischen Büchern für das Kloster beklagt (*paucos habeamus in iuridicis facultatibus libros*).¹⁹ Landaus Vorschlag hat sich daher, soweit ich sehe, in der Forschung nicht durchsetzen können.²⁰

5. Geistliches und weltliches Recht

Betrachten wir nun näher die Quellen, aus denen Eike von Repgow geschöpft hat. In seiner Reimvorrede teilt der Autor mit: *Dit recht hebbe ek selve nicht irdacht, it hebbet van aldere an unsik gebracht / Unse guden vorewaren* (V. 151ff.: „Dies Recht habe ich mir nicht selbst ausgedacht. Es ist uns vielmehr seit alters von unseren rechtschaffenen Vorfahren überliefert worden“). Lange Zeit hatte man gemeint, dass Eike sich mit diesen Worten für das ‚gute alte Recht‘ verbürgen wollte und sah deshalb im ‚Sachsenspiegel‘ zuallererst die Aufzeichnung sächsischen Gewohnheitsrechts, das bis dahin nur mündlich tradiert wurde. Dass Eikes Reimvorrede hier zuallererst ein „Echo der antiken und

¹⁹ *Index bibliothecae Veteris Cellae coenobii Cisterciensis in Misnia. MD XIII* (Jena, UB, Ms. Ap. 22 A); vgl. Gerhard Karp: Bibliothek und Skriptorium der Zisterzienserabtei Altzelle. In: Martina Schattkowsky u. André Thieme (Hgg.): Altzelle. Zisterzienserabtei in Mitteldeutschland und Hauskloster der Wettiner. Leipzig 2002 (Schriften zur sächs. Landesgesch. 3), S. 193–233.

²⁰ Landau: Entstehungsort (Anm. 7); kritisch u. a. Lück: Sachsenspiegel (Anm. 2), S. 6f.

kirchlichen Vorstellung von der *longa et rationabilis consuetudo* ist²¹ und somit unmittelbar an die Rechtslehre Gratians anknüpft, wollte die ältere Forschung nicht sehen. Kenntnisse des kanonischen Rechts und eine große Vertrautheit mit der gelehrten Literatur seiner Zeit können wir bei Eike jedoch voraussetzen.²² Sein Dichtergebet am Anfang des ‚Sachsenspiegels‘ zeigt, dass der Autor mit der Kunst der antiken-mittelalterlichen Exordialtopik vertraut war, er also gute Kenntnis der *ars dictandi* besaß.²³ Es ist für ihn selbstverständlich, das Recht in den göttlichen Heilsplan einzubinden und geschichtliche Bezüge zum Alten Testament herzustellen; auch sein souveräner Umgang mit Zahlensymbolik und Etymologie weisen deutlich auf die geistlichen Wurzeln seines Denkens hin.

Der zweite wichtige Einfluss für Eikes Rechtsbuch ist die Reichsgesetzgebung, das *ius imperii*, auf das Eike im ‚Sachsenspiegel‘ zurückgreift. *Herr ecke ist der blumen stam, die worczil aber sint leges, das ist kaisirrecht, und canones, das sint geistlich recht* („Herr Eike ist der Stamm, die Wurzeln aber sind römisches, d.h. Kaiserrecht, und kanonisches, also geistliches Recht“), so urteilte bereits der Liegnitzer Hofschreiber Nikolaus Wurm, der im 14. Jahrhundert den ‚Sachsenspiegel‘ glossierte.²⁴ Eike kennt die jüngere Gesetzgebung der staufischen Herrscher, so den Sächsischen Landfrieden und die *treuga Heinrici* von 1224, die er z.T. wörtlich zitiert: *Nu vernemet den alden vrede, den de keiserleke walt gestedeget hevet deme lande to Sassen*. („Nun hört von dem alten Frieden, der kraft der kaiserlichen Gewalt den Sachsen bestätigt worden ist“).²⁵ Auch das Bündnis mit den geistlichen Fürsten von 1220, die *Confoederatio cum prin-*

²¹ Kroeschell: Rechtsaufzeichnung (Anm. 17), S. 366; s.a. Gerhard Köbler: Zur Rezeption der *consuetudo* in Deutschland. In: Hist. JB 89 (1969), S. 337–371.

²² Vgl. Gerhard Theuerkauf: Lex, Speculum, Compendium Iuris. Rechtsaufzeichnung und Rechtsbewußtsein in Norddeutschland vom 8. bis zum 16. Jahrhundert. Köln 1968 (Forsch. zur dt. Rechtsgesch. 6), S. 106f.; ferner Ignor: Über das allgemeine Rechtsdenken (Anm. 8), S. 197–210.

²³ Vorrede in Reimpaaren v. 230–237, vgl. hierzu Gerhard Theuerkauf: Geschichte in Rechtsaufzeichnungen: Sachsenspiegel und Magdeburger Rechtskreis. In: Hans-Werner Goetz (Hg.): Hochmittelalterliches Geschichtsbewußtsein im Spiegel nichthistoriographischer Quellen. Berlin 1998, S. 201–216, hier S. 201–206.

²⁴ Zitiert nach Kroeschell: Rechtsaufzeichnung (Anm. 17), S. 380.

²⁵ Vgl. Theuerkauf: Geschichte in Rechtsaufzeichnungen (Anm. 23), S. 215. Siehe LdR II 66 § 1 und MGH Const II Nr. 280 u. Nr. 284; vgl. ferner LdR II 13 §§ 3ff.

cipibus ecclesiasticis,²⁶ das 1231 verkündete ‚Statutum in favorem principum‘²⁷ und vielleicht noch den 1234 erlassenen königlichen Landfrieden, die *Constitutio generalis de iudiciis et de pace tenenda*,²⁸ dürfte Eike gekannt haben.

Am erzbischöflichen Hof, wo kirchliches Rechtsdenken ideell und personell unmittelbar mit dem Reichsinteresse verbunden war, musste auch die Friedenslehre von den zwei Schwertern besonderes Gewicht erlangen, konnte man sich in Magdeburg doch auf die erfolgreiche Tradition Erzbischofs Wichmann (1152–1192) berufen, dem 1177 die Versöhnung Alexanders III. mit Friedrich Barbarossa im Frieden von Venedig gelungen war.²⁹ Eike propagiert an mehreren Stellen das Zusammenwirken von *sacerdotium* und *imperium*. Gleich an den Anfang des Landrechts hat er die Zwei-Schwerter-Lehre gestellt: *Twei swert let Got an ertrike to beschermene de kristenheit. Deme pavese dat geistlike, deme keisere dat werltlike* (LdR I 1: „Gott hinterließ auf Erden zwei Schwerter, die Christenheit zu beschützen: dem Papst ist das geistliche bestimmt, dem Kaiser das weltliche“). In Übereinstimmung mit dem *constitutum Constantini*, das im Laufe des 12. Jahrhunderts fester Bestandteil der geistlichen Decretalensammlungen wurde, erwähnt Eike im Folgenden die Pflicht des Strator- bzw. Marschalldienstes, den der Kaiser dem Papst zu leisten habe: *Dem pavese is ok gesat tho ridende to beschedener tid vp enen blanken perde unde de kaiser sal eme den stegerep halden, vp dat de sadel nicht ne winde* (LdR I 1:³⁰

²⁶ MGH Const. I Nr. 73 (z. B. LdR I, 1: Zweischwertlehre, III 60 § 2: Münze und Zoll, LnR 12 § 2: Gerichtsunfähigkeit der Gebannten (siehe Kroeschell: Rechtsaufzeichnung [Anm. 17], S. 352).

²⁷ LdR III 66 § 1 (Errichtung neuer Märkte); LdR III 25 § 2 (Verantwortung vor einem auswärtigen Gericht); ferner LdR II 27 § 2. Vgl. Karl August Eckhardt: Sachsenspiegel. Landrecht (MGH. Fontes iuris Germanici antiqui. Nova series, Tomus I, Pars I.), Göttingen ²1995 [Nachdruck ³1973], S. 156, Anm. 29; S. 208, Anm. 13; S. 252, Anm. 72.

²⁸ Vgl. LdR III 45 § 1; III 64 § 2 (vgl. Eckhardt: Sachsenspiegel [Anm. 27], S. 232, Anm. 45 u. S. 248, Anm. 70).

²⁹ Zu Wichmann siehe Dietrich Claude: Geschichte des Erzbistums Magdeburg bis in das 12. Jahrhundert. Teil II. Köln 1975 (Mitteldeutsche Forschungen 67/II), S. 71–175, ferner die Beiträge von Matthias Springer, Joachim Ehlers u. Götz Kowalke in: Matthias Puhle (Hg.): Erzbischof Wichmann (1152–1192) und Magdeburg im hohen Mittelalter. Stadt – Erzbistum – Reich. Ausstellung zum 800. Todestag Erzbischof Wichmanns. Magdeburg 1992, S. 2–41.

³⁰ Vgl. u. a. Horst Fuhrmann: Konstantinische Schenkung und Abendländisches Kaisertum. Ein Beitrag zur Überlieferungsgeschichte des *Constitutum Constantini*. In: DA 22 (1966), S. 63–178; ders. (Hg.): Das *Constitutum Constantini* (Konstantinische Schenkung). Text. Hannover 1968 (MGH Fontes iuris germanici antiqui X); ders.: Konstantinische

„Dem Papst ist auch bestimmt, zu gewisser Zeit auf einem weißen Pferd zu reiten, und der Kaiser soll ihm dann den Steigbügel halten, damit der Sattel beim Aufsitzen nicht verrutscht.“) Eike leitet hieraus jedoch keinen kirchlichen Herrschaftsanspruch ab, sondern betont das friedliche Zusammenwirken beider Gewalten. Papst und Kaiser sollen sich gegenseitig im geistlichen wie weltlichen Gericht unterstützen, um somit gemeinsam das Recht und den Frieden der Christenheit zu wahren. Die Einheit von *regnum* und *sacerdotium* beschwört Eike nochmals am Ende des Landrechts (LdR III 66), so dass die Idee von der Rechtssicherung und Friedenswahrung durch beide Oberhäupter der Christenheit das Landrecht gleichsam wie einen Rahmen umspannt.³¹

Die Lehre von den zwei Schwertern, die Eike im ‚Sachsenspiegel‘ vertritt, wurde vor allem an den geistlichen Höfen propagiert, nahmen die Bischöfe im Kampf zwischen Kurie und Reich doch eine schwierige Vermittlerrolle ein. Von den geistlichen Höfen ausgehend fand diese Lehre im 13. Jahrhundert dann auch Eingang in die volkssprachliche Literatur. So spricht beispielsweise der Domherr Thomasin von Zerklare, der gegen 1215 seinen ‚Welschen Gast‘ am Hof des Patriarchen von Aquileja schrieb,³² bereits von dem geistlichen und weltlichen Gericht als den ‚zwei Fittichen‘ des Rechts, ohne deren Zu-

Schenkung. In: LMA, Bd. 5 (1991), Sp. 1385–1387; Johannes Fried: Konstantinische Schenkung. In: ²HRG, Bd. 3 (2016), Sp. 130–137 (mit weiterführender Lit.). Zum Stratordienst und der Bedeutung des Schimmels als christlichem Herrschafts- und Triumphzeichen vgl. u. a. Jörg Traeger: Der reitende Papst. Ein Beitrag zur Ikonographie des Papsttums. München 1970 (Münchener kunsthistorische Abhandlungen I); ders.: Pferd. In: LCI, Bd. 3 (1971), Sp. 411–415; ders.: Silvester I. In: LCI, Bd. 8 (1976), Sp. 354–358. Zu den entsprechenden Illustrationen in den *codices picturati* des ‚Sachsenspiegels‘ vgl. Traeger: Der reitende Papst (Anm. 30), S. 48f.; Roderich Schmidt: Das Verhältnis von Kaiser und Papst im Sachsenspiegel und seine bildliche Darstellung. In: Ruth Schmidt-Wiegand (Hg.): Text – Bild – Interpretation. Untersuchung zu den Bilderhandschriften des Sachsenspiegels. München 1986 (MMS 55/1), S.95–115, hier S. 105ff.

³¹ Auch hier ist der Einfluss kirchenrechtlicher Vorstellung unübersehbar. So bietet Eike in Anlehnung an die erweiterte Fassung der Silvesterlegende den Zusatz, dass Konstantin dem Papst auch das *wertlich gewedde to deme geistlekem* gegeben hat (LdR III 63 § 1). Zur Silvesterlegende und ihrer Erweiterung in den pseudoisidorischen Dekretalen vgl. Wilhelm Levison: Konstantinische Schenkung und Silvester-Legende. In: ders. (Hg.): Aus rheinischer und fränkischer Frühzeit. Düsseldorf 1948, S. 390–465.

³² Zu Thomasin von Zerklare vgl. Christoph Cormeau: Thomasin von Zerklare. In: ²VL, Bd. 9 (1995), Sp. 896–902; Thomasin von Zerklare: Der Welsche Gast. Ausgew., eingel., übers. u. m. Anm. versehen von Eva Willms. Berlin, New York 2004, S. 1–5.

sammenwirken das Recht dem Unrecht unterliegt.³³ Der theologische Einfluss auf Eikes Denken, seine Kenntnis kirchenrechtlicher Quellen ist somit unübersehbar. Eike lebte, wie betont, „in einer geistigen Umwelt, in der jene [...] Zwei-Schwerter-Lehre eine Selbstverständlichkeit war“.³⁴

6. ‚Sachsenspiegel‘ und Magdeburger Recht

Eine enge Verbindung zeigt sich auch zwischen dem ‚Sachsenspiegel‘ und dem Magdeburger Recht, das auf eine besonders lange Tradition in Sachsen zurückblicken konnte.³⁵ Urkundlich erstmals im 10. Jahrhundert erwähnt, setzte seine rasche Verbreitung ab der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts vor allem mit der Siedlungsbewegung im Osten ein. Mit der Etablierung des Magdeburger Schöffenstuhls, d.h. dem Rechtszug anderer Städte zum Magdeburger Oberhof, wurden von den Magdeburger Schöffen seit dem frühen 13. Jahrhundert auch Gerichtsbücher, zunächst in lateinischer Sprache geführt. Wenig später dürfte auch der Schöffenstuhl in Halle errichtet worden sein, da wir bereits aus dem Jahr 1235 eine Rechtsmitteilung der Hallischen Schöffen an Neumarkt in Schlesien besitzen, die viele Parallelen zum ‚Sachsenspiegel‘ aufweist.³⁶ Ausgehend von der reichen Adaption, die der ‚Sachsen-

³³ Welscher Gast, V. 12623–12635 (diese Verse fehlen bei Willms: Der Welsche Gast (Anm. 32), die leider nur eine Auswahl des Textes bietet). Vgl. Der welsche Gast des Thomasin von Zerclaere. Codex Palatinus Germanicus 389 der Universitätsbibliothek Heidelberg. I. Faksimile. Wiesbaden 1974, fol. 193r. Digitalisat: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/cpg389> und Welscher Gast digital: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/wgd/> (mit Transkription) (Zugriff: 9.9.18).

³⁴ Winfried Trusen: Die Rechtsspiegel und das Kaiserrecht. In: ZRG 102 (1985), S. 12–59, hier S. 25.

³⁵ Zum neusten Forschungsstand vgl. Heiner Lück: Magdeburger Recht. In: ²VL, Bd. 3 (2016), Sp. 1127–1136.

³⁶ Der Hallische Schöffenbrief an Neumarkt, vgl. Paul Laband (Hg.): Magdeburger Rechtsquellen. Königsberg 1869 [Nachdruck Aalen 1967], Nr. 3; Karl Kroeschell: Deutsche Rechtsgeschichte 1. Opladen ¹¹1999, S. 263–267 (mit dt. Übers.). Kritisch zur lange akzeptierten These einer Abhängigkeit des Hallischen Schöffenbriefes vom ‚Sachsenspiegel‘ Bernd Kannowski, Stephan Dusil: Der hallensische Schöffenbrief für Neumarkt von 1235 und der Sachsenspiegel. In: ZRG Germ. 120 (2003), S. 61–90; Heiner Lück: Halle-Neumarkter Recht. In: ²HRG 2 (2012), Sp. 671–673.

spiegel' in den offiziellen Mitteilungen der Magdeburger Schöffen bereits im Laufe des 13. Jahrhunderts erfuhr, stellte Winfried Trusen fest:

Die Magdeburger Schöffen, die sonst so empfindlich gegenüber äußeren Interpretationen und Einwirkungen waren, haben sofort den ‚Sachsenspiegel‘ als ihr eigenes Recht akzeptiert. Das ist erstaunlich und eigentlich nicht zu erklären, wenn Eike von Repgow nicht irgendwie mit ihnen in Verbindung gestanden, wenn seine Rechtssammlung nicht ihr volles Einverständnis hätte, vielleicht sogar auf ihre Mitinitiative entstanden oder auf der Grundlage der eigenen Rechtsaufzeichnungen des Schöffenstuhls formuliert worden wäre.³⁷

Unter „dem Eindruck des Modellcharakters“ des ‚Sachsenspiegels‘³⁸ wurde Eikes Rechtsbuch schon bald mit dem Magdeburger Recht identifiziert. So spricht Johann von Buch 1325 ausdrücklich von *alliu meydeburgischem rechte, daz wir auch der sachs in spigel und ir privilegium heisin* („von allem Magdeburger Recht, das wir auch Sachsenspiegel und Privileg nennen“).³⁹

Der Zusammenhang von ‚Sachsenspiegel‘ und Magdeburger Recht lässt sich auch für die ältesten Handschriften beobachten. So nahmen sich die Magdeburger Schöffen bereits im 13. Jahrhundert der Verbreitung von Eikes Rechtsbuch an. Darüber hinaus entstand im Umkreis der Magdeburger Schöffen nach dem Vorbild des ‚Sachsenspiegels‘ nach 1250 das Magdeburger Stadtrechtsbuch, auch ‚Weichbildrecht‘ genannt.⁴⁰ Ebenfalls in anderen Städten wie z.B. in Hamburg und Bremen wirkte der ‚Sachsenspiegel‘ als Anre-

³⁷ Trusen: Die Rechtsspiegel (Anm. 34), S. 35; ähnlich Gerhard Buchda: Magdeburger Recht. In: HRG, Bd. 3 (1984), Sp. 134–138: „Und doch hätten die Magdeburger Schöffen in ihren Rechtsmitteilungen [...] nicht in ganzen Serien von Artikeln den ‚Sachsenspiegel‘ ausschreiben können, wenn ihr Stadtrecht nicht wenigstens teilweise dem von Eike von Repgow geschilderten sächsischen Landrecht zunächst noch sehr ähnlich gewesen wäre und mit ihm zusammen gestimmt hätte.“ (Sp. 134)

³⁸ Peter Johaneck: Magdeburger Rechtsbücher. In: ²VL, Bd. 11 (2004), Sp. 945–953, hier Sp. 950.

³⁹ Glosse zu LdR II 31 § 2, zitiert nach Trusen: Die Rechtsspiegel (Anm. 34), S. 35; Kroschell: Rechtsaufzeichnung (Anm. 17), S. 371.

⁴⁰ Zu den ‚Magdeburger Rechtsbüchern‘ siehe Johaneck: Magdeburger Rechtsbücher (Anm. 38); Thomas Ertl: Religion und Disziplin. Selbstdeutung und Weltordnung im frühen Franziskanertum. Berlin, New York 2006 (Arbeiten zur Kirchengeschichte 96), S. 346f.

gung und Vorbild für städtische Rechtsaufzeichnungen, dies bezeugt bereits 1270 das ‚Hamburger Ordeelbook‘.⁴¹

7. Zur älteren Überlieferung des ‚Sachsenspiegels‘

Verbreitung durch den Magdeburger Schöffenstuhl verrät auch die älteste Ordnung der sog. Langfassung des ‚Sachsenspiegels‘, die Eckhardt in seinem Stemma irrtümlich erst nach 1270 datiert hat, obwohl ihr, wie wir heute wissen, die ältesten Textzeugen der gesamten Überlieferung angehören.

Die Kopenhagener Fragmente sind kurz vor oder um 1250 im elbstfälischen Raum, vermutlich in Magdeburg geschrieben worden, ihre Vorlage muss demnach im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts entstanden sein, d.h. diese Fassung rückt unmittelbar an die Niederschrift des ‚Sachsenspiegels‘ und Eikes Lebenszeit heran.⁴² Drei weitere Textzeugen vom Ende des 13. Jahrhunderts, die wiederum im elbstfälischen Schreibdialekt bzw. nach einer elbstfälischen Vorlage abgeschrieben wurden, gehören noch dieser ältesten Langfassung an.⁴³ Da die frühen Kopenhagener Fragmente trotz der Spanne von 50 Jahren praktisch Wort für Wort mit den späteren Handschriften übereinstimmen, muss der Text dieser Langfassung von einer offiziellen Instanz betreut worden sein. Nach Lage der Dinge kommt hierfür nur der Magdeburger Schöffenstuhl in Frage, der diese Fassung offenbar als offiziellen Text verbreitete.

So lässt sich beobachten, dass dieser Langfassung entweder Rechtsmitteilungen der Magdeburger Schöffen – wie z.B. 1261 an Breslau – unmittelbar vorausgingen oder der ‚Sachsenspiegel‘ bevorzugt mit Magdeburger Rechtsquellen tradiert wurde. Das früheste Beispiel bietet der Harffer ‚Sachsenspie-

⁴¹ Vgl. Bertelsmeier-Kierst: Kommunikation (Anm. 4), S. 110; Christa Bertelsmeier-Kierst: Jordan von Boizenburg. In: ²HRG, Bd. 2 (2012), Sp. 1389–1391.

⁴² Eckhardt und die auf ihm basierende Forschung hat diese Fassung irrtümlich erst als vierte Fassung eingeordnet. Vgl. Bertelsmeier-Kierst: Kommunikation (Anm. 4), S. 95 u. 107f.

⁴³ Bertelsmeier-Kierst: Zur ältesten Überlieferung (Anm. 2), S. 57–59, 61–67, 68–76 (m. Abb.); Puhle: Gotik (Anm. 7), Bd. 2: Katalog, V. 85–86 (m. Farbabb. der Kopenhagener Fragm. u. der Leidener Hs.).

gel', der 1295 im Kölner Raum nach elbstfälicher Vorlage entstand und Eikes Rechtsbuch zusammen mit einer Abschrift des ‚Magdeburger Weichbildrechts‘ tradiert.⁴⁴ Ein alter Besitzhinweis ist noch vorhanden, der Name des Erstbesitzers wurde jedoch getilgt und später durch den Namen *Johannis Juede* ersetzt, der im Spätmittelalter zu den mächtigsten und einflussreichsten Stadtgeschlechtern Kölns gehörte. Auch der Erstbesitzer dürfte bereits mit städtischen Angelegenheiten befasst gewesen sein, wie die zusätzliche Aufnahme der 19 Artikel des ‚Magdeburger Weichbildrechts‘ bereits im Jahre 1295 nahelegt. Der ‚Sachsenspiegel‘ wurde in dieser Handschrift besonders kostbar ausgestattet und mit zwei, auf Goldgrund aufgetragenen historisierten Initialen geschmückt. Die erste Initiale umfasst die Miniatur eines königlichen Richters, die aus der bekannten *David-rex-et-propheta*-Formel abgeleitet ist.⁴⁵ Die zweite zeigt uns den Autor, wie er sein Buch der Öffentlichkeit überreicht.



Abbildungen 2–3: ‚Harffer Sachsenspiegel‘ (Privatbesitz, Antonius Graf von Mirbach-Harff, fol. 1r u. 3r)

⁴⁴ Vgl. Märta Åsdahl Holmberg (Hg.): *Der Harffer Sachsenspiegel vom Jahre 1295. Landrecht.* Lund 1957 (Lunder Germanistische Forschungen 32) mit Abdruck; Bertelsmeier-Kierst: *Zur ältesten Überlieferung* (Anm. 2), S. 59 u. 68f.; <http://www.handschriftencensus.de/19878> (Zugriff: 10.9.18).

⁴⁵ Norbert H. Ott: *Rechtsikonographie zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Der ‚Sachsenspiegel‘ im Kontext deutschsprachiger illustrierter Handschriften.* In: Ruth Schmidt-Wiegand (Hg.): *Die Wolfenbütteler Bilderhandschrift des Sachsenspiegels. Aufsätze und Untersuchungen.* Berlin 1993, S. 119–141, hier S. 123.

Er wird dabei von einer Taube begleitet, die symbolisch auf die göttliche Inspiration seines Werks hindeutet.⁴⁶ Offenbar haben Eikes Eingangsworte im Prolog *Des heyligen geystis minne / die gesterke al mine sinne* („Die Liebe des heiligen Geistes stärke meinen Verstand“) das Bildmotiv angeregt. Schon im ‚Harffer Sachsenspiegel‘ zeigen sich somit zwei feste Bildmuster, die auch in den wenig später überlieferten *Codices picturati* wiederkehren und die sich wahrscheinlich einer älteren Bildtradition des ‚Sachsenspiegels‘ verdanken.

Von den *Codices picturati*, die ebenfalls zu einer Untergruppe der Langfassung zählen, haben sich heute noch vier aus dem 14. Jahrhundert erhalten, die wohl alle auf eine verlorene Stammhandschrift aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts zurückgehen.⁴⁷ Das Besondere dieser Handschriften sind ihre fortlaufenden Bildszenen, für die eine eigene Spalte vorgesehen ist. Der Text wird in Bildsequenzen zerlegt, so dass praktisch eine Satz-für-Satz-Illustrierung entsteht. Oftmals werden im Bild konkrete Texthinweise gegeben, so auch in der Heidelberger Handschrift⁴⁸ (Abb. 4), die als ältester erhaltener *Codex picturatus* stellvertretend herangezogen wird.

Die zur Gliederung des Textes bestimmten farbigen Initialen werden hier in den Bildsequenzen wiederholt, sodass von der Textstelle schnell das Bild und umgekehrt vom Bild der dazugehörige Text aufgefunden werden kann. Die Illustrationen sind also nicht für Illiterate gedacht, im Gegenteil: Die Bilder werden nur durch den Text verständlich. Sie dienen zum Auffinden und zur Memorierung der einzelnen Textsegmente, d.h. dem Bild kommt eine wichtige Funktion im Kontext der *ars memorativa* zu.

⁴⁶ Zur Bildformel des göttlich inspirierten Autors vgl. Ruth Schmidt-Wiegand: Die Legitimation des Textes durch das Bild in illuminierten Handschriften mittelalterlicher Rechtsbücher. In: Christel Meier u. a. (Hgg.): Pragmatische Dimensionen mittelalterlicher Schriftkultur. München 2002 (Akten des intern. Kolloquiums 26.–29. Mai 1999), S. 121–134, hier S. 125 u. Abb. 4–5, 7–8.

⁴⁷ Zu den *Codices Picturati* vgl. u. a. Ruth Schmidt-Wiegand: Die Bilderhandschriften des Sachsenspiegels im Vergleich. In: Ruth Schmidt-Wiegand u. Wolfgang Milde (Hgg.): Gott ist selber Recht. Die vier Bilderhandschriften des Sachsenspiegels. Oldenburg, Heidelberg, Wolfenbüttel und Dresden. Wolfenbüttel 1992 (Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek 67), S. 9–30, ferner die Faksimile-Ausgaben mit Kommentarband (Lit. aufgeführt bei Lück: Sachsenspiegel [Anm. 2], S. 159).

⁴⁸ Heidelberg, UB, Cpg 164 (Digitalisat: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg164>) (Zugriff: 10.9.18).

Darüber hinaus vergegenwärtigen die Bilder das Rechtsgeschehen, sie machen den Rechtsvorgang präsent, visualisieren den Richter, die Zeugen, den Kläger und Beklagten. Im Heidelberger Codex, fol.16v (Abb. 4), wird im zweiten, vierten und fünften Bildstreifen gezeigt, wie der Richter zu Gericht sitzt.



Abbildung 4: Heidelberg, UB, Cpg 164, fol. 16v

Einen besonderen ikonographischen Stellenwert nehmen in den Bilderhandschriften die Rechtsgebärden ein; es sind Signale, die der mittelalterliche Betrachter kannte, weil sie zum tatsächlichen Ablauf der mittelalterlichen Rechtspraxis gehörten, in der die Körpersprache eine wichtige Signalfunktion innehatte. Im obersten Bildstreifen des ‚Heidelberger Sachsenspiegels‘ sieht man rechts z.B. die weisende Geste, mit der das Rechtsgeschehen bezeugt wird. Das Schwören, den Eid vor Gott zu leisten, ist das Thema des dritten Bildstreifens; im vierten Bildstreifen nimmt ein Herr seinen neuen Eigen-

mann, der sich in die Leibeigenschaft begeben will, am Kragen. In Sprichwörtern lebt diese mittelalterliche Gebärdensprache noch fort, z.B. in der Wendung *jemanden am Kragen packen*, d.h. ‚zeigen, wer der Herr ist‘.

Wichtige Informationen erhält der Betrachter auch durch Rechtszeichen und -symbole oder durch Farbe und Formen der Kleidung. Der Lehnsherr trägt beispielsweise ein grünes Gewand und ist, so hier ebenfalls im vierten Bildstreifen zu sehen, durch das Schapel zusätzlich als Herr gekennzeichnet.

Diese rechtsikonographische Zeichensprache ist allen *Codices picturati* gemeinsam. In Ausführung und Bildmotiven nimmt allerdings der ‚Oldenburger Sachsenspiegel‘⁴⁹ eine gewisse Sonderstellung ein. Er ist darüber hinaus die einzige Bilderhandschrift, die in einem lateinischen Kolophon (fol.133v–134r) einen dezidierten Hinweis auf Auftraggeber und Benutzerkontext enthält. Graf Johann III. von Oldenburg hat 1336 im benachbarten Benediktinerkloster Rastede den ‚Sachsenspiegel‘ zur Verbesserung der Rechtspflege in seinem Herrschaftsgebiet in Auftrag gegeben. Begründet wird dieses Vorgehen damit, dass nahezu alle älteren Rechtskundigen verstorben seien und daher niemand das Wissen an die Jüngeren weitergeben könne.

Die Verschriftlichung des Rechts wird also mit dem Argument gerechtfertigt, dass damit altes Recht konserviert, nicht aber neues gesetzt werde. Das Buch, so sagt uns die Schlussschrift des Oldenburger Codex, bewahre die Erinnerung der *meliorum et antiquorum*, die sonst zu verblassen drohe. Dass Johann III. von Oldenburg mit dem ‚Sachsenspiegel‘ jedoch nicht nur die Stimme der Älteren vergegenwärtigt, sondern zugleich seinen landesherrschaftlichen Rechtsanspruch legitimiert, findet sichtbaren Ausdruck in der Prolog-Illustration des ‚Oldenburger Sachsenspiegels‘ (Abb. 5).

Das Wappen der Grafen von Oldenburg ist in die erste Bildszene integriert und befindet sich in unmittelbarer Nähe zum Heiligen Geist, der symbolisch durch die Taube mit Nimbus dargestellt ist. Von Gott inspiriert erscheint demnach nicht nur der Autor, sondern gleichsam auch der Auftraggeber des Buches, der sich damit als rechtmäßiger Herrscher des von Gott gegebenen Rechts legitimiert. Der Kolophon der Oldenburger Bilderhandschrift weist

⁴⁹ Oldenburg, LB, CIM I 410 (Digitalisat: <https://digital.lb-oldenburg.de/ssp/nav/classification/137692>) (Zugriff:18.9.18).



Abbildung 5: Oldenburg, LB, CIM I 410, fol. 6r

den ‚Sachsenspiegel‘ 1336 unmissverständlich als autoritatives Rechtsbuch aus. Diesem Zweck scheinen sich auch die Illustrationen unterzuordnen, die den Text in fortlaufenden Bildszenen kommentieren und auslegen. Unstrittig ist der theologisch-didaktische Hintergrund der Bildmotive, die ihre Vorbilder in der Bibel und anderen geistlichen Werken haben. Besonders eindrücklich zeigt die Oldenburger Handschrift diesen Zusammenhang auf, wenn sie Eikes theologisches Weltbild in konkrete Bilder umsetzt. Vertrauen auf Gottes Beistand, aber auch die Warnung vor seinem strengen Gericht, ist die Botschaft, mit der Eike in seinem bereits vorhin zitierten Prolog fortfährt. Dabei spricht er jetzt unmittelbar den Adressatenkreis an, für den er sein Rechtsbuch geschaffen hat: Richter, Schöffen und alle, die mit der Rechtspflege befasst sind:

God is selven recht, darumme is eme recht lef, dor dat sen se sich alle vore, den en gherichte van godes halven bevolen si, dat se alle richten, also godes torn unde sin gerichte genediliken over se irgan mothe.

Gott ist selber Recht, deshalb ist ihm Recht lieb, darum sollen alle, denen ein Gericht von Gott anbefohlen ist, darauf achten, daß sie so richten, daß Gottes Zorn und sein Gericht über sie gnädig ergehen mögen.⁵⁰

Die Warnung vor Gottes jüngstem Gericht hat der Illustrator des ‚Oldenburger Sachsenspiegels‘ (Abb. 5) besonders eindrucksvoll gestaltet: Christus als Weltenrichter, auf dem apokalyptischen Regenbogen thronend, überreicht mit der Rechten das Schwert an den Richter – stellvertretend durch den König symbolisiert – und warnt mit der Linken zugleich vor dem Höllenschlund. Der Maler hat hier bekannte ikonographische Muster des Weltgerichts mit der Darstellung des weltlichen Gerichts verknüpft.⁵¹ Das Schwert, das beim jüngsten Gericht üblicherweise aus dem Munde Christi hervorgeht (Apok. 19,21), wird dem König als oberstem Richter übergeben, der es zu führen hat *ad vindictam malefactorum, ad laudem vero bonorum*, denn nur wer das Recht schützt, wird beim jüngsten Gericht auf der Seite der Glückseligen sein, während diejenigen, die es missachten, der ewigen Verdammnis anheimfallen.

Diese eindringliche Botschaft, die Eike in Reimvorrede und Prolog an alle diejenigen richtet, die zum Richter- oder Schöffenamt berufen sind, haben auch die Magdeburger Schöffen zu ihrem Sinnbild gemacht.⁵² Ihr Schöffen-

⁵⁰ Zitiert nach Werner Peters, Wolfram Wallbraun: Glanzlichter der Buchkunst: Der Oldenburger Sachsenspiegel. Codex picturatus Oldenburgensis CIM I 410 der Landesbibliothek Oldenburg, Text u. Übersetzung. Graz 2006, S. 22.

⁵¹ Darstellungen des Weltgerichts u. a. im Kopenhagener ‚Sachsenspiegel‘ von 1359 (Opitz: Deutsche Rechtsbücher [Anm. 3], Bd. 2, Nr. 828) und dem Lüneburger Codex von 1442 (ebd. Nr. 975). Vgl. Georg Troescher: Weltgerichtsbilder in Rathäusern und Gerichtsstätten. In: Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte-Wallraf-Richartz-Jahrbuch XI (1939), S. 139–214, hier S. 155.

⁵² Zum Selbstverständnis der Magdeburger Schöffen und ihrem theologischen Weltbild s. auch die ‚Magdeburger Schöppenchronik‘: Karl Janicke (Hg.): Magdeburger Schöppenchronik. Leipzig 1864, S. 142; Lit.: Gundolf Keil: Magdeburger Schöppenchronik. In: ²VL, Bd. 5 (1985), Sp. 1132–1142; Christa Bertelsmeier-Kierst: Magdeburger Schöppenchronik. In: ²HRG, Bd. 3 (2016), Sp. 1136–1139.

siegel⁵³ und der heute noch erhaltene Schöffenstein⁵⁴ zeigen Christus als Weltenrichter, auf dem Regenbogen thronend, neben sich die Passionswerkzeuge als Symbol für die Erlösung der Menschheit, ein Gedanke, den Eike ebenfalls in seinem Prolog formuliert, indem er den Kreuzestod Christi und die Erneuerung des Bundes mit Gott dem Leser in Erinnerung ruft. Im letzten Bildstreifen der Oldenburger Handschrift (Abb. 5) ist diese Erneuerung des Bundes eindrucksvoll visualisiert.

Die Warnung vor dem göttlichen Weltgericht, die Eike am Ende seines Prologs anmahnt,⁵⁵ hat auch Eingang in die sog. Gerechtigkeitsbilder gefunden, die in vielen Rats- und Schöffenhäusern angebracht waren, wo der ‚Sachsenspiegel‘ als autoritatives Rechtsbuch über Jahrhunderte gewirkt hat. Erinnerung sei hier nur an den prächtig ausgemalten Ratssaal der Stadt Lüneburg, der – übereinstimmend mit der Darstellung im Oldenburger Bildercodex – Christus auf dem apokalyptischen Regenbogen thronend zeigt.⁵⁶

Ähnliche Bilder vom ‚Jüngsten Gericht‘ sind u.a. aus dem alten Rathaus von Hamburg, aus Rostock, Kalkar, Brügge und dem Schöffensaal in Maastricht bekannt. Weltgerichtsbilder zieren zudem den Eingang mancher der vom ‚Sachsenspiegel‘ beeinflussten Stadtrechtsbücher, so etwa das ‚Rote Stadtrechtsbuch‘ von Hamburg (1301)⁵⁷ oder das ‚Löwenberger Rechtsbuch‘ (vor 1350).⁵⁸

⁵³ Abb. des Schöffensiegels vgl. Gustav Hertel: Urkundenbuch des Klosters ‚Unser lieben Frauen zu Magdeburg‘, bearb. von Gustav Hertl. Halle 1892 (Geschichtsquellen der Provinz Sachsen und angrenzender Gebiete 10), Tafel II, Siegel 7.

⁵⁴ Abb. u. Beschreibung in: Puhle: Erzbischof Wichmann (Anm. 29), S. 273.

⁵⁵ Ebenso ermahnt die spätere Magdeburger Weichbildglosse alle, die mit dem Richteramt beauftragt sind: [...] *wo der richter mit orteiln richtit, in der selbien stat, unde in der selbien stunde sizit got in sinem gotlichen gerichte obir den richter, unde obir die schepphen; unde dorum sulde eyn izlichir richter in dem rathuse lazyn molen daz gestrenge gerichte unsers herren [...]*. (Das Sächsische Weichbildrecht. Ius municipale saxonicum. Hg. von Alexander von Daniels u. Franz Josef von Gruben. Berlin 1857/58 [Rechtsdenkmäler des deutschen Mittelalters], Weichbildglosse Sp. 256).

⁵⁶ Vgl. Ulrich Drescher: Geistliche Denkformen in den Bilderhandschriften des Sachsenspiegels. Frankfurt a.M. 1989 (Germanistische Arbeiten zu Sprache und Kulturgeschichte 12), Nr. 10.

⁵⁷ Vgl. Troescher: Weltgerichtsbilder (Anm. 51), S. 155 u. Abb. 111; Farbabb. in: Werner Jochmann u. Hans-Dieter Loose (Hgg.): Hamburg. Geschichte der Stadt und ihrer Bewohner. Bd. 1. Hamburg 1982.

⁵⁸ Vgl. Oppitz: Deutsche Rechtsbücher (Anm. 3), Bd. 2, Nr. 304.

In dieser Symbolik, die das Rechtswesen in ein festes theologisches Weltbild einbettet, damit aber zugleich das Selbstverständnis einer zum Schöffenstuhl berufenen Elite formuliert, bündeln sich wesentliche Komponenten von Eikes ‚geistigem Profil‘: juristische und theologische Gelehrsamkeit, Rechtspraxis und -tätigkeit im Dienste städtischer Herrschaft. Es ist, wie Karl Kroeschell bereits 1977 formulierte, die Luft von Ratskanzleien und Schöffenhäusern, „von geistlichen Gerichten und Gelehrtenstuben“, die uns hier „anweht“.⁵⁹ Es ist die Rechtstradition städtisch-geistlicher Kultur, aus der Eikes Rechtsbuch hervorgeht und die er mit seinem *Spiegel der Sassen* entscheidend weitergebildet hat.

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Urkundenorte (Karte nach Heiner Lück: Über den Sachsenspiegel. Entstehung, Inhalt und Wirkung des Rechtsbuches. Halle 1999, S. 21), weiterbearbeitet

Abb. 2 und 3: Ulrich Drescher: Geistliche Denkformen in den Bilderhandschriften des Sachsenspiegels (Germanistische Arbeiten zu Sprache und Kulturgeschichte 12), Frankfurt a.M. u.a. 1989, Abb. 4a [= Bl.3ra], Abb. 5a [= Bl.1ra]

Abb. 4: Digitalisat (<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg164/0046>)

Abb. 5: Digitalisat (<https://digital.lb-oldenburg.de/ssp/nav/classification/137692>)

⁵⁹ Kroeschell: Rechtsaufzeichnung (Anm. 17), S. 371.

Kanonische Adaptation

Beschreibungen von Ding und Figur in Heinrichs von Veldeke ‚Eneasroman‘

1. Einleitung oder: Vom Fluch und Segen, der Erste zu sein

Dass es sich bei Heinrichs von Veldeke ‚Eneasroman‘ um einen ‚Klassiker‘ des Mittelalters handelt, wird auf den ersten Blick niemand bestreiten wollen. Dem Grundverständnis eines Klassikers als zeitlos gültig, allgemein anerkannt und besonders herausstechend scheint das Werk mühelos nachzukommen.¹ Im Diskurs um Kanonizität² kann der Text darüber hinaus bemerkenswerte literarische Exklusivrechte aufbieten: Erstens ist der ‚Eneasroman‘ die erste und einzige mittelalterliche Bearbeitung in deutscher Sprache von Vergils ‚Aeneis‘, die in den Augen der Zeitgenossen die Krone der epischen Dichtung darstellt.³ Der Stoff um Aeneas und seine Flucht aus dem zerstörten Troja, seine Irrfahrten durch das Mediterraneum, seine verhängnisvolle Beziehung

¹ Zum ‚Klassiker‘-Begriff vgl. Horst Thomé: Art. ‚Klassik‘. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft [= RLW], Bd. 2 (2007), S. 266–270.

² Einen umfassenden Überblick über den Kanondiskurs bietet Gabriele Rippl (Hg.): Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte. Stuttgart 2013.

³ Für allgemeine Informationen zum ‚Eneasroman‘ s. Elisabeth Lienert: Deutsche Antikenromane des Mittelalters. Berlin 2001, S. 72–102.

zur Karthagerkönigin Dido, seine Unterweltfahrt und seine Kämpfe um das gelobte Land Latium, die zur Gründung des Römischen Reichs führen werden, sucht bereits in seiner eigenen Klassizität seinesgleichen. Es ist ein Stoff von welthistorischer Wirkung, dessen Glanz ganz natürlich auf jede gelungene Neuaufbietung abstrahlen muss. Zweitens hat der ‚Eneasroman‘ auch eine entsprechend ‚klassische‘ Wirkung erfahren. Von seiner Entstehungszeit (um 1170 bis 1188) bis in die Zeit des beginnenden Buchdrucks im späten 15. Jahrhundert ist er in 14 Handschriften kontinuierlich, stabil und als einer der ersten Texte weltlicher Provenienz auch in besonderer materialer Pracht überliefert.⁴ In der sog. ‚Berliner Bilder-Handschrift‘ wird dem Text um etwa 1220 das seltene Privileg zuteil, mit weit mehr als hundert Miniaturen aufbereitet zu sein und damit einen der größten erhaltenen profanen Bilderzyklen seiner Zeit zu bilden.⁵ Drittens gilt der ‚Eneasroman‘ schließlich als erster deutschsprachiger höfischer Roman, dessen Stilistik und Motivik zum Vorbild insbesondere für das Dreigestirn der ‚höfischen Klassik‘⁶ um Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg wurde. Sein Autor Heinrich von Veldeke ist nach Hartmann und Wolfram, der diesen seinen *meister* nennt,⁷ der am häufigsten erwähnte Name in der mittelalterlichen Epik⁸ und ist selbst aus gegenwärtigen Leselisten nicht wegzudenken.⁹ Die

⁴ Vgl. ebd., S. 77f. Dennoch existiert keine aktuelle kritische Ausgabe seit der Edition von Otto Behaghel (1884).

⁵ Eine Edition auf Grundlage von B bietet die Ausgabe Heinrich von Veldeke: Eneasroman. Die Berliner Bilderhandschrift mit Übersetzung und Kommentar. Hg. von Hans Fromm. Frankfurt a.M. 1992 (Einführung in die Miniaturen von Dorothea und Peter Diemer auf S. 911–970). Den Zusammenhang von Bilderzyklen und Kanondiskurs betont auch Nikolaus Henkel: Bildtexte. Die Spruchbänder der Berliner Handschrift von Heinrichs von Veldeke ‚Eneasroman‘. In: Stephan Füssel u. Joachim Knape (Hgg.): Poesis et pictura. Studien zum Verhältnis von Text und Bild in alten Handschriften und Drucken (FS Dieter Wuttke). Baden-Baden 1989, S. 1–54, hier S. 2.

⁶ Zum Begriff vgl. Ursula Schulze: Art. ‚Höfische Klassik‘. In: RLW (Anm. 1), S. 64–67.

⁷ Wolfram von Eschenbach: Parzival. Nach der Ausgabe Karl Lachmanns rev. und komm. v. Eberhard Nellmann. Übertragen von Dieter Kühn. 2 Bde. Frankfurt a.M. 1994, hier: Bd. 1, S. 878 (= Pz., 532,1).

⁸ Günter Schweikle: Dichter über Dichter in mittelhochdeutscher Literatur. Tübingen 1970, bes. S. 132f. Veldeke bringt es gegenüber Wolfram (18) und Hartmann (10) immerhin auf sieben Nennungen.

⁹ Etwa Sabine Griese u. a. (Hgg.): Die Leseliste. Kommentierte Empfehlungen. Stuttgart 1994, S. 13 oder Wulf Segebrecht: Was sollen Germanisten lesen? Berlin ³2006, S. 23.

Beweislast für den Klassikerstatus dieses Texts ist insgesamt, so möchte man meinen, mehr als erdrückend.

Versucht man, die gängigen Legitimationsmuster für die außerordentliche Stellung des ‚Eneasromans‘ auf einen Begriff zu bringen, dann konzentrieren sich die Urteile über Veldeke meist darauf, ihm eine bestimmte Pionierleistung zuzugestehen und ihn als ‚den Ersten‘ von etwas zu klassifizieren. Es lohnt sich, diesen Gedanken weiterzuverfolgen. Der Erste, der wissenschaftlich *über* Veldeke schrieb, Ludwig Ettmüller, leitete die Forschungsgeschichte mit seiner Ausgabe des ‚Eneasromans‘ 1852 u. a. folgendermaßen ein:

Heinrich von Veldeke ward, wie gesagt, der Vater der höfischen, d. h. hofgemäßen Dichtkunst in Deutschland, und wenn auch die unmittelbar auf ihn folgenden Dichter [...] die fröhliche Kunst durch allseitige Verfeinerung noch mehr hoben und förderten, überhaupt zum Theil begabter waren als er, so blieb ihm doch der Ruhm, durch alle Jahrhunderte hindurch ungeschmälert, das erste Reis auf den Baum höfischer deutscher Dichtkunst geimpft zu haben‘ [...].¹⁰

Bereits hier wird Veldeke als ein Erstling stilisiert, in diesem Fall als Geburtshelfer der höfischen Dichtung, allerdings wird diese Leistung wider Erwarten nicht mit den außerordentlichen Fähigkeiten des Autors begründet, sondern irritierenderweise in Kontrast dazu gebracht. Veldeke könne nicht *aufgrund*, sondern *trotz* seiner Begabung als kanonisch gelten. Man muss an dieser Stelle hinzufügen, dass Ettmüllers Urteil über Veldeke hauptsächlich wissenschaftsgeschichtliche Gründe hat. Die Altgermanistik steckte als akademische Disziplin noch in den Kinderschuhen und benötigte zur Selbstlegitimation gegenüber der Klassischen Philologie an erster Stelle einen stabilen Kanon und eine daraus konstruierbare (Literatur-)Geschichte.¹¹ Der ‚Eneasroman‘ war durchaus mit philologischem Instrumentarium fruchtbar zu analysieren, offensichtlich genügte die allein daran bemessene Literarizität Ettmüller aber nicht für die Aufnahme in den altgermanistischen Kanon,

¹⁰ Heinrich von Veldeke: Eneasroman. Hg. von Ludwig Ettmüller. Leipzig 1852, XVII.

¹¹ Vgl. dazu Jens Haustein: Kunst- oder Kulturwissenschaft? Zum Kanonproblem der germanistischen Mediävistik. In: Gerhard R. Kaiser u. Stefan Matuschek (Hgg.): Begründungen und Funktionen des Kanons. Beiträge aus der Literatur- und Kunstwissenschaft, Philosophie und Theologie. Heidelberg 2001, S. 139–154, bes. 140f.

wohl aber seine literaturgeschichtliche Stellung. Obwohl spätere Stimmen der Mediävistik nicht mehr dieser Argumentationsbasis verpflichtet waren, bestätigten sie dennoch Ettmüllers Urteil.¹² Das angemahnte Missverhältnis von Veldekes Gründerstatus und seinem literarischen Talent nahm dabei mehr und mehr den Gestus eines leisen Vorwurfs an. Als buchstäblich zum *κανών* („Maßstab“)¹³ gehörig taue der ‚Eneasroman‘ nicht etwa durch seine ästhetische Qualität, sondern allenfalls durch seine Position als Erstling der höfischen Literatur, was ihn für die ‚eigentlichen‘ höfischen Klassiker zwangsläufig zu einem Vorbild für deskriptive Gestaltungsmittel habe werden lassen, zu einem „rhetorischen Musterbuch“, wie Karl Bertau es in seiner Literaturgeschichte genannt hat.¹⁴ Veldekes Roman wird in diesem Licht nicht für sich genommen als Klassiker anerkannt, sondern lediglich in seiner Funktion als stilistischer Nachschlagekatalog. Im Umkehrschluss reduziert sich der Impuls für die Kanonisierung des ‚Eneasromans‘ einzig auf die Vorstellung, Veldeke sei die Gründergestalt eines neuen Abschnitts der deutschen Literaturgeschichte gewesen. Abgesehen davon, dass diese Aussage letztlich relativ ist,¹⁵ interessiert hier vor allem, dass sie geborgt ist. Ettmüller bezieht sie aus einer nur allzu bekannten Erwähnung Veldekes durch Gottfried von Straßburg, der im sogenannten ‚Literaturexkurs‘ seines ‚Tristan‘ das Echo seiner Zeit über den bereits verstorbenen Veldeke festhält:

¹² So noch Dieter Kartschoke in seiner erstmals 1989 erschienenen Ausgabe: „Der deutsche ‚Eneasroman‘ ist keine große Dichtung. Als Gründungsleistung für die höfische Erzählkunst in deutscher Sprache ist er jedoch von kaum zu überschätzender Bedeutung.“ (Heinrich von Veldeke: Eneasroman. Mhd./Nhd. Nach dem Text von Ludwig Ettmüller ins Nhd. übersetzt, mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort von Dieter Kartschoke. Stuttgart 1997, S. 867). Alle folgenden Zitate und Übersetzungen aus dem ‚Eneasroman‘ (= ER) beziehen sich, wenn nicht anders angegeben, auf die Ausgabe von Kartschoke.

¹³ Zur Begriffsgeschichte des Kanons vgl. Rainer Rosenberg: Art. ‚Kanon‘. In: RLW (Anm. 1), S. 224–227, hier: 224, Sp. 2.

¹⁴ Karl Bertau: Deutsche Literatur im europäischen Mittelalter. Bd. 1. 800–1197. München 1972, XVIII sowie S. 548f. Horst Brunner tradiert diese Einschätzung Veldekes in seiner Literaturgeschichte weiter: Vgl. Horst Brunner: Geschichte der deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit im Überblick. Stuttgart 2013, S. 146–149, hier: S. 148.

¹⁵ Bereits um 1150/60 hatte Pfaffe Lambrecht mit dem ‚Alexanderroman‘ eine deutschsprachige Bearbeitung einer französischen Vorlage, hier der ‚Alexandreis‘ des Albéric von Besançon, vorgelegt, die den Stoff in einen mittelalterlichen Kontext überführt, aber noch keinen dezidierten Bezugsrahmen zur höfischen Kultur herstellt. Vgl. Lienert: Deutsche Antikenromane (Anm. 3), S. 30–49. Der Erstlingsstatus des ‚Eneasromans‘ ist also mindestens diskussionswürdig.

*nu hœre ich aber die besten jehen,
die, die bi sinen jâren
und sit her meister wâren,
die selben gebent im einen pris:
er inpfete daz êrste ris
in tiutischer zungen (Tr., 4734–39).¹⁶*

Ich höre jedoch die Besten sagen, die zu seiner Zeit und danach Meister waren, dass sie ihm einen preiswerten Verdienst zusprechen: Er propfte das erste Reis in deutscher Sprache.

Von den mehrfachen Erwähnungen Veldekes in den Dichterkatalogen einflussreicher Autoren hat sich diese Äußerung tief in das germanistische Bewusstsein eingepträgt und ist zu einem Zitattopos der Forschung avanciert. Was erst recht spät gesehen wurde, und worauf es hier ankommt, ist, dass diese Äußerung Gottfrieds weniger der Vorgängerverehrung als der Selbststilisierung dient.¹⁷ Die botanische Analogie, in der Veldekes Klassikerstatus gründet, macht nämlich nicht beim Spross Halt, sondern fügt im Nachsatz hinzu, dass

*dâ von sit este ersprungen,
von den die bluomen kâmen,
dâ si die spæhe üz nâmen
der meisterlichen vûnde (Tr., 4740–43).*

... dieser [Spross] inzwischen Zweige getrieben hat, die Blüten trugen, aus denen die Späteren ihre Kunst und Meisterschaft holten.

¹⁶ Zit. nach Gottfried von Straßburg: *Tristan und Isold*. Mit dem Text des Thomas. Hg., übers. und komm. v. Walter Haug. 2 Bde. Berlin 2011 (= Tr.). Die Übersetzung habe ich hier und im Folgenden leicht angepasst.

¹⁷ Walter Haug: *Klassikerkataloge und Kanonisierungseffekte am Beispiel des mittelalterlich-hochhöfischen Literaturkanons*. In: Aleida Assmann (Hg.): *Kanon und Zensur*. München 1987, S. 259–270; Florian Kragl: *Kanonische Autorität. Literaturexkurse und Dichterkataloge bei Rudolf von Ems*. In: Jürgen Struger (Hg.): *Der Kanon. Perspektiven, Erweiterungen und Revisionen. Tagung österreichischer und tschechischer Germanistinnen und Germanisten*. Wien 2008, S. 347–375. Die mittelalterlichen Dichter übernahmen so gesehen nicht nur das Motiv des Dichterkatalogs aus der Antike, sondern auch dessen Gestus; vgl. dazu bes. Werner Suerbaum: *Der Anfangsprozess der ‚Kanonisierung‘ Vergils*. In: Eva-Marie Becker u. Stefan Scholz (Hgg.): *Kanon und Konstruktion und Dekonstruktion. Kanonisierungsprozesse religiöser Texte von der Antike bis zur Gegenwart. Ein Handbuch*. Berlin, New York 2001, S. 171–219, bes. S. 179–182.

Erst mit späteren Dichtern, das ist die eigentliche Suggestion dieser Passage, hat der Baum sich fortentwickelt und erst mit Gottfried trägt er Früchte; nicht in dem am Anfang stehenden Sprössling liegt die Pointe, auch nicht in der Metamorphose seiner Äste, sondern in der finalen Kulmination als Frucht. Auch in der Beurteilung durch die Zeitgenossen klingt demnach die Asymmetrie von Stellung und Qualität des ‚Eneasromans‘ im literarischen Diskurs an, in der Veldekes Leistung mehr als Mittel denn als Zweck gewürdigt wird.

Die Rolle des ‚Eneasromans‘ in der höfischen Dichtung lässt sich freilich nicht gänzlich bestreiten, aber sie ist mindestens ambivalenter, als sie gemeinhin betrachtet wird. Eine angemessene Würdigung Veldekes im Kanondiskurs wird gerade durch seine prädisponierte Kanonisierung als Primus der höfischen Literatur eher behindert als gefördert. Das liegt nicht zuletzt daran, dass dieses dominante Begründungsmuster *über* den Text nicht *am* Text operiert und dementsprechend stark der subjektiven Wertung der Forschung unterliegt. Was für Möglichkeiten bieten sich aber an, wenn man von dieser Art von genuin subjektiven, *normativen* Aussagemustern wie z. B. Veldekes infrage stehender ‚Begabung‘ abrücken möchte und stattdessen nach *deskriptiven*, also mindestens intersubjektivierbaren Kriterien für die Kanonizität des ‚Eneasromans‘ sucht?¹⁸ Was *macht* den Text selbst zum Klassiker, sofern er denn einer ist? Die einleitenden Überlegungen sollten gezeigt haben, dass diese Frage nicht in der Nachwirkung des ‚Eneasromans‘ entschieden werden kann. Daher soll es Aufgabe des folgenden Beitrags sein, die Beurteilungsperspektive hin zur Produktionsästhetik zu verschieben. Die mediävistische Forschung ist für den Fall des ‚Eneasromans‘ in der besonderen Situation, mit Vergils ‚Aeneis‘ sowohl die Quelle des Stoffs (*materia*) als auch die Zwischenbearbeitung zu Veldekes deutschsprachiger Adaptation überliefert bekommen zu haben: Der ‚Eneasroman‘ ist in großen Teilen einer altfranzösischen Vorlage verpflichtet, dem anonym verfassten ‚Roman d’Eneas‘,¹⁹ dessen Verfasser wiederum – das kann man unabhängig von Veldekes Bearbeitungsleistung konstatieren – den eigentlichen Schritt der Akkulturation des antiken Stoffs in die Denk- und

¹⁸ Zur wissenschaftstheoretischen Unterscheidung von *normativen* und *deskriptiven* Aussagen vgl. Wilhelm Vossenkuhl: Art. ‚Normativ/Deskriptiv‘. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 6 (1984), S. 931f.

¹⁹ Folgende Zitate und Übersetzungen beziehen sich, wenn nicht anders angegeben, auf: Le Roman d’Eneas. Übers. und eingel. von Monica Schöler-Beinhauer. München 1972.

Lebenswelt der höfischen Kultur vollzogen hat. Diese spezielle Überlieferungssituation kann als Chance betrachtet werden, um über Veldekes Prinzipien der Textproduktion und -adaptation ein Begründungsmuster zu liefern, das nicht normativ *vorschreibend* vom Text abhebt, sondern am Text *beschreibend* argumentiert. Ziel ist es, an den Maximen der zeitgenössischen Produktionsästhetik orientiert den ‚Eneasroman‘ unabhängig von seiner ambivalenten Rezeptionsgeschichte im Kanondiskurs einordnen zu können. Ich werde daher zunächst die allgemeinen Besonderheiten mittelalterlicher Kanonbildung und die daraus ersichtlichen produktionsästhetischen Prinzipien reflektieren, die für Veldeke wie andere Autoren bindend waren (2.). In einem zweiten Schritt wird anhand eines Vergleichs der verschiedenen Bearbeitungen des Aeneasstoffs überprüft, inwieweit Veldeke diesen Prinzipien in seiner Adaptation nachgekommen ist (3.). Veranschaulichungsobjekte der Textanalyse werden dabei beschreibende Passagen (*descriptions*) sein, in denen der Adaptationsprozess der mittelalterlichen Autoren verdichtet zutage tritt.

2. Mittelalterliche Kanonbildung und lateinische Dichtungstradition

Bemühungen um allgemein gültige Überlegungen zum Klassikerstatus mittelalterlicher Werke stoßen recht schnell auf Hindernisse, da die gängigen Modelle der Kanontheorie sowohl für den ‚Eneasroman‘ als auch viele andere Texte entweder nicht greifen oder verzerrte Resultate liefern.²⁰ So sind Beurteilungsverfahren *normativer* Natur, selbst wenn sie *textbezogen* argumentieren, oft nicht ausreichend belastbar. Für mittelalterliche Rezeptionszeugnisse tritt nämlich erschwerend hinzu, dass deren Einbezug nicht selten einen hermeneutischen Zirkelschluss erzeugt, weil sie einerseits spärlich vorhanden sind und andererseits starken Typisierungen unterliegen. Um einen gesicherten inhaltlichen Kern von Aussagen bestimmter historischer Quellen zu extrahieren, benötigt man mithin mehr Vergleichsmaterial. Je mehr Material man

²⁰ Zur theoretischen Systematik der existierenden Kanontheorien vgl. das Handbuch *Kanon und Wertung* (Anm. 2). Vgl. zur mediävistischen Kanondiskussion insb. Haustein: *Kunst- oder Kulturwissenschaft?* (Anm. 11), Haug: *Klassikerkataloge* sowie Kragl: *Kanonische Autorität* (beides Anm. 17).

aber hinzuzieht, desto stärker ist dieses wiederum selbst auslegungsbedürftig. Wenn hingegen wenig Material stark interpretatorisch belastet wird, verliert man sich in Spekulationen. Im Falle des ‚Eneasromans‘ besteht diese Gefahr insbesondere durch seine abenteuerliche Entstehungsgeschichte. In fünf der sieben Vollhandschriften wird im Epilog berichtet, dass Veldeke sein weit gediehenes Manuskript nach jahrelanger Arbeit gestohlen und nach Thüringen gebracht wurde, und zwar im Zuge der Einheiratung seiner möglichen ersten Gönnerin Margarete von Kleve in das thüringische Landgrafengeschlecht; erst neun Jahre später habe Veldeke sein Werk zurückbekommen und obendrein den Auftrag aus Thüringen erhalten, seine Bearbeitung zu vollenden.²¹ Das Problem liegt dabei weniger in der Wahrhaftigkeit des Diebstahls selbst – hier spricht sogar vieles eher dafür, dem Bericht zu glauben –,²² als in der Frage, welche Form der Bearbeitung das Manuskript in Thüringen erfahren, *wer* also schließlich den Text vollendet hat – und *wie*. Gerade an dieser Stelle versagt die Stabilität der Überlieferung. Etmüllers Edition gibt auf Grundlage von Hs. M wieder: *dâ wart daz mâre dô gescriben / anders dan obz im [= Veldeke] wâr bliben* (V. 13461f.); die anderen Hss. nutzen dagegen die Vokabeln *vollgeschriben* (w), *mer von geschriben* (G), *wider scriben* (E) und sogar *hinder trieben* (H).²³ Die Fassungen des ‚Eneasromans‘ implizieren demnach verschiedene Bearbeitungsformen von einer ‚Fertigstellung‘ über ‚Hinzufügungen‘, einer ‚Abschrift‘ bis hin zur einer ‚Reduktion‘, die einander teilweise ausschließen. Dass nicht endgültig entschieden werden kann, welcher Fassung Recht zu geben ist, mag im Hinblick auf den Kanondiskurs als Beispiel dafür dienen,

²¹ ER, 13429–90. Der jüngere Bruder des Bräutigams Ludwig III., Heinrich Raspe III., wird im Zuge des Diebstahls genannt; der Auftrag zur Vervollendung stammt hingegen vom Jüngsten der Brüder, dem späteren Landgrafen und einflussreichen Literaturmäzen Hermann I.; vgl. dazu Kartschoke (Hg.): *Eneasroman* (Anm. 12), S. 824–826. Zur Bewertung des Epilogs vgl. zuletzt Timo Reuvekamp-Felber: *Genealogische Strukturprinzipien als Schnittstelle zwischen Antike und Mittelalter. Dynastische Tableaus in Vergils ‚Aeneis‘, dem ‚Roman d’Eneas‘ und Veldekes ‚Eneasroman‘*. In: Manfred Eikermann u. Udo Friedrich (Hgg.): *Praktiken europäischer Traditionsbildung im Mittelalter. Wissen – Literatur – Mythos*. Berlin 2013, S. 57–74, bes. S. 63–74.

²² Übersicht über und Verweise auf die Forschungsdiskussion bei Fromm: *Eneasroman* (Anm. 5), S. 904 z. St.

²³ „Dort wurde die Geschichte anders geschrieben, als wenn sie bei ihm geblieben wäre [...]“ Vgl. die kritische, aber überholte Edition von Behaghel (Heinrich von Veldeke: *Eneide*. Mit Einleitung und Anm. Hg. von Otto Behaghel. Heilbronn 1882), S. 538. Zu den Varianten auch Kartschoke: *Eneasroman* (Anm. 12), S. 852f.

wie eine rein textbezogene Beurteilung von Literarizität bei mittelalterlichen Texten an ihre Grenzen stößt.²⁴ Darüber hinaus wird ein weiteres Problem mittelalterlicher Kanondiskussion deutlich, denn eine rein textbezogene Zuschreibung von Kanonizität setzt nicht nur eine homogene *textura* voraus, sondern auch fast immer eine homogene Autorinstanz, die hier allerdings teilweise dekonstruiert wird.

Im Rahmen der mittelalterlichen Kanondiskussion reicht der Text als alleinige Grundlage für ein nicht-normatives Urteil nicht aus. Wiewohl die Beurteilung am Text selbst entschieden werden sollte, kommt man also nicht umhin, den Blick zu öffnen und *kontextbezogen* die soziokulturellen Rahmenbedingungen eines Werks miteinzubeziehen, in der Hoffnung, dadurch objektifizierbare Kriterien vorzufinden. Eignet sich etwa der Kanonisierungsfaktor ‚Ökonomie‘, der für das Verständnis moderner Kanonbildung unerlässlich ist, auch als tragendes Erklärungsmuster für mittelalterliche Klassiker? Die reine Suggestivkraft materialer Präsenz in Form von Ausgaben, (Neu-)Auflagen und wissenschaftlichen Beiträgen bildet z.B. in der Moderne durchaus kongruent die zeittypischen literarischen Geschmäcker, aber auch die Zeitlosigkeit mancher Klassiker ab. Als Kriterium mittelalterlicher Klassizität ist Materialität dagegen nur ein kontingenter Faktor. Mag die Überlieferung des ‚Eneasromans‘ zwar in etwa seiner literarhistorischen Stellung entsprechen, so liegt im Falle der Unikalität des ‚Erec‘ Hartmanns von Aue im ‚Ambraser Heldenbuch‘ eine drastische Diskrepanz zwischen Materialität und Wirkung vor.²⁵ Ein materialer Fokus ist auch insofern stark verzerrend, als er die für das Mittelalter so wichtige Dimension der Oralität und den Gedanken eines eigenständigen *oralen Kanons* komplett außen vor lässt. Man scheint sich also auch hier in zirkulären Argumentationen zu verlieren, nur sind nun nicht Textstellen, sondern Außenfaktoren die normativen Prämissen, anhand deren die Kanonizität festgestellt wird.

²⁴ Die Variabilität der Textkonstitution und Textrepräsentation insb. in mittelalterlicher Lyrik diskutiert auch jüngst Dorothea Klein: Kanon und Textkonstitution. Das Beispiel von ‚Des Minnesangs Frühling‘. In: Philip Ajouri, Ursula Kundert u. Carsten Rohde (Hgg.): Rahmungen. Präsentationsformen und Kanoneffekte (Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie 16). Berlin 2017, S. 167–188, hier bes. S. 176f., 188.

²⁵ Vgl. Kragl: Kanonische Autorität (Anm. 17), S. 347.

Die Suche nach einem festen methodischen Fundament muss aber nicht in einem völligen Skeptizismus enden. Anstatt den Kanon-Begriff für das Mittelalter völlig aufzugeben, bietet sich ein Ebenenwechsel an. Zu fragen ist weniger, welcher mittelalterliche Text aus welchen Gründen kanonisch *ist*, sondern vielmehr, was die Bedingungen der Möglichkeit sind, kanonisch zu *werden*. Gerade der mediävistische Kanondiskurs ist aufgrund des Fragmentcharakters seiner Rezeptionszeugnisse heuristisch darauf angewiesen, die *normative* und rezeptionsgeschichtlich orientierte Ebene der *Kanondiskussion* zugunsten der *deskriptiven* Ebene der *Kanonbildung* zu verlassen. In das Zentrum rückt demnach die Frage, was die Voraussetzungen volkssprachiger Schriftlichkeit, was die Möglichkeitsbedingungen mittelalterlicher Produktionsästhetik sind.²⁶ Es geht also zuerst darum, das hochmittelalterliche Literatursystem höfischer Prägung in seiner Alterität zu konturieren, um daraus einen Beurteilungsmaßstab für den ‚Eneasroman‘ im Kanondiskurs zu schaffen.²⁷

Ich möchte das mittelalterliche Literatursystem aus einem besonderen Spannungsverhältnis von *Autonomie* und *Heteronomie* heraus skizzieren, denn hierin werden auch die entscheidenden Weichen für die mittelalterliche Kanonbildung gestellt. Dieses Spannungsverhältnis kann man literatursoziologisch und kulturgeschichtlich auf zwei Ebenen betrachten. Die erste Perspektive lenkt den Blick darauf, dass erzählende Literatur im mittelalterlichen Bewusstsein wie die beiden anderen großen Schriftsysteme des Rechts und der Kirche gesellschaftlich begründet ist und vornehmlich unter der Maßgabe des Nutzens steht, der weit über das horazische *prodesse* hinausreicht.²⁸ Literaturproduktion war aufwendig und (zumindest für weltliche Literatur außerhalb der klösterlichen Skriptorien) finanzierungsbedürftig, demnach

²⁶ Gert Hübner: *Ältere deutsche Literatur. Eine Einführung*. Tübingen 2015, S. 35–68, bes. 36f. Auch wenn Kanonizität nicht notwendigerweise an Schriftlichkeit gebunden ist, bleibt Schriftgebundenheit die einzige Möglichkeit, Prozesse der Kanonbildung nachzuvollziehen.

²⁷ Wenn im Folgenden vom ‚mittelalterlichen Literatursystem‘ die Rede ist, dann ist damit genau diese zeitliche (hoch-) und instanziierte (Hof) Beschränkung gemeint, obgleich einige der angeführten Aspekte sicherlich auch für einen erweiterten Begriffsrahmen incl. des Früh- und Spätmittelalters gelten können.

²⁸ Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Tübingen 1993, S. 253–276, bes. 261f.

grundsätzlich *pragmatisch* orientiert und von vornherein *interessegeleitet*. Die Kanonforschung verwendet für diese literatursoziologische Ausgangslage den Begriff eines ‚heteronomen‘ Literatursystems.²⁹ Heteronomie ist allerdings nicht gleichzusetzen mit restriktiver Regulierung. Gerade Gottfrieds eingangszitierte Selbststilisierung im Literaturkatalog seines ‚Tristan‘ zeugt von einem autonomieästhetischen Bewusstsein dafür, dass der mittelalterliche Dichter sein *ingenium* und seine *ars* so kunstvoll wie möglich inszenieren konnte und sollte.³⁰ Insofern können auch die Auffassungen der Dichter und ihrer Mäzene über den passenden Stoff recht gut zur Deckung kommen; ein monumentaler und monumental ausgeführter Stoff gereicht nicht nur dem Gönner, sondern auch dem Dichter zur Ehre. Es überrascht daher auch nicht, dass die ambitionierten literarischen Projekte volkssprachigen Erzählens immer wieder um dieselben Stoffuniversen kreisen und die Gattungstypologie der Großepik sich nicht in erster Linie nach Formelementen (man denke an die ‚unerhörte Begebenheit‘ einer Novelle nach Goethe), sondern nach Stoffkreisen konstituiert.³¹

Eine heteronome Grundfärbung erhält das mittelalterliche Literatursystem auch im Zuge der zweiten, kulturgeschichtlichen Ebene, da wichtige Funktionsweisen desselben *ererb*t sind.³² Im Gegensatz zum humanistisch-klassizistischen Bild des Mittelalters als Zwischenepoche sahen sich die Zeitgenossen in ungebrochener Kontinuität zur Antike, deren literarische Traditionen sie weitergaben und fortführten. Das Diktum des Romanisten Ernst Robert Curtius, dass die europäischen Literaturen so gesehen nicht ohne ihr lateinisches Erbe verständlich seien, spitzte Franz Josef Worstbrock auf die Produktionsästhetik der volkssprachigen Adaptationskultur zu. Anhand von Selbstaussagen der Erzählinstanzen in der mittelalterlichen Epik brachte er den Vorschlag ein, dass das epochemachende Modell der Literaturproduktion sich auf das ‚Wiedererzählen‘ vorgegebener Stoffe (*materia*) konzentriere.

²⁹ Zur Begrifflichkeit von ‚heteronomen‘ und ‚totalitären‘ Literatursystemen vgl. Rippl: Handbuch Kanon (Anm. 2), S. 85–94.

³⁰ Zum vormodernen Dichtungsbegriff vgl. Hübner: Ältere deutsche Literatur (Anm. 26), S. 69–85.

³¹ In diesem Kontext fällt stets der Name Jean Bodels. Zu den drei Stoffkreisen s. Hübner: Ältere deutsche Literatur (Anm. 26), S. 63–66.

³² Wegweisend dafür das *opus magnum* von Curtius: Europäische Literatur (Anm. 28).

Die dabei angewandten Bearbeitungstechniken, in denen sich die poetische Leistung (*artificium*) manifestierte, schöpften die Dichter aus den antiken Stilidealen, die in Form von lateinischen Poetiken an den Klosterschulen weitergegeben worden waren.³³ Volkssprachige Adaptationen nach diesem Modell zu untersuchen scheint insofern das eingangs formulierte Problem zu lösen, als diese spezifischen rhetorischen Techniken eine intersubjektivierbare Ausgangsbasis für die Analyse bilden. Doch offensichtlich entsteht hier ein neues Problem. Wenn sich die Produktionsästhetik als deskriptives Kriterium für Kanonbildung allein am *artificium* bemisst, was unterscheidet dann dieses Verständnis noch von einem normativ-textbezogenen Kriterium zur Erläuterung von Kanonizität? Den ‚Eneasroman‘ wie oben als ‚rhetorisches Musterbuch‘ zu bestimmen, scheint doch genau der poetischen Leistung des Dichters nachzukommen. Mit anderen Worten: Von der Konkretisierung des Begriffs *artificium* hängt kanontheoretisch ab, ob man Werke wie den ‚Eneasroman‘ deskriptiv oder normativ begutachtet.

Wirft man einen kritischen Blick auf die Dichotomie von *materia* und *artificium* als Äquivalent zu Stoff und Form, muss man schnell feststellen, dass sich das Modell spätestens in der Anwendung auf konkrete Texte als zu grobmaschig und konturlos erweist. Denn wie genau soll die Qualität des *artificiums* gemessen werden? Besteht sie nur darin, dass stilistische Verfahren aller einzelnen *rhetorices partes* angewandt, dass also Motive und Argumente der Vorlage gelungen aufgegriffen (*inventio*), geordnet (*dispositio*) und ausgeschmückt (*elocutio*) wurden? Oder sind manche Verfahren höherwertiger einzustufen als andere? Die Crux des Begriffs *artificium* in Worstbrocks Verständnis scheint darin zu bestehen, dass er die Prämisse enthält, alle Vorgänge der Adaptation seien mechanische und *disparate* Anwendungen rhetorischer Verfahren. In der Praxis sind solche Bearbeitungen aber stets komplexe und ineinander verflochtene Aushandlungsprozesse der einzelnen *rhetorices partes* von *inventio*, *dispositio* und *elocutio* gewesen. Wie bei einer vorgegebenen Stellung eines Zauberwürfels ein Zug nicht nur eine Positionsänderung eines

³³ Franz Josef Worstbrock: *Dilatatio materiae. Zur Poetik des ‚Erec‘ Hartmanns von Aue*. In: *Frühmittelalterliche Studien* 19 (1985), S. 1–30; ders.: *Wiedererzählen und Übersetzen*. In: Walter Haug (Hg.): *Mittelalter und Frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze*. Tübingen 1999, S. 128–142.

bestimmten Steins nach sich zieht, sondern die Relationen aller Felder insgesamt verändert, so muss auch eine literarische Adaptation der Interdependenz ihrer Eingriffe Rechnung tragen, wenn sie ein konsistentes Resultat liefern möchte.

Im Falle des ‚Eneasromans‘ kann man diese Form von Reziprozität bereits auf der Makroebene des Texts feststellen. Der prominenteste Eingriff der mittelalterlichen Bearbeiter besteht darin, die Minnebeziehung zwischen Aeneas und der latinischen Königstochter Lavinia auserzählt zu haben (*elocutio*), welche zumindest in ihren stofflichen Konturen durch proleptische Einschübe in Vergils *Aeneis* vorgegeben war (*inventio*).³⁴ Die Integration dieses neuen Handlungsteils und des Leitmotivs der *minne* hat allerdings auch konzeptuelle Auswirkungen auf die Vorereignisse, da nun das Verhältnis von Dido und Aeneas auch in Sachen höfischer Minne erklärungsbedürftig wird. Besonders Veldeke scheint diese Verschiebungen in der Stoffkonsistenz als Problem wahrgenommen zu haben, insofern er beide Liebesbeziehungen stärker strukturell (*dispositio*) und rhetorisch (*elocutio*) analogisiert als seine französische Vorlage, um sie unter das gleiche Phänomen zu subsumieren. Damit gewinnt der Spannungsbogen im mittelalterlichen ‚Eneasroman‘ eine individuelle Fallhöhe (*dispositio*), da das Schicksal der *infelix Dido* nun gegenüber dem glücklichen Ende der Lavinia-Handlung besonders tragisch erscheint (*elocutio*).³⁵

Adaptationsprozesse mittelalterlicher Bearbeiter, das ist die Schlussfolgerung, müssen vor diesem Hintergrund *holistisch* in ihren komplexen Beziehungsgeflechten verstanden werden. Die Leistung des Dichters beschränkt sich nicht allein auf die Anwendung ererbter rhetorischer Verfahren bei der *tractatio materiae* (heteronom), sondern auf einen im Schulunterricht erlernten

³⁴ Überblick bei Joachim Hamm und Marie-Sophie Masse: Aeneasromane. In: Geert H. M. Claassens, Fritz Peter Knapp u. Hartmut Kugler (Hgg.): *Germania Litteraria Mediaevalis Francigena*, Bd. 4 (2014), S. 79–116 sowie Joachim Hamm: Lavinia und die Wahrheit der Geschichte. In: Marie-Sophie Masse u. Stephanie Seidl (Hgg.): ‚Texte dritter Stufe‘. Deutschsprachige Antikenromane in ihrem lateinisch-romanischen Kontext. Berlin 2016, S. 39–53.

³⁵ Silvia Schmitz: Die Poetik der Adaptation. Literarische *inventio* im ‚Eneas‘ Heinrichs von Veldeke. Tübingen 2007, S. 153; zum Tragikkonzept im ‚Eneasroman‘ vgl. insb. Regina Toepfer: Höfische Tragik. Motivierungsformen des Unglücks in mittelalterlichen Erzählungen. Berlin u. a. 2015, S. 323–360.

und anhand praktischer Übung erworbenen Habitus,³⁶ der sich in der individuellen Kohärenz der bearbeiteten *materia* ausdrückt (autonom). Das *artificium* manifestiert sich dementsprechend nicht im Jonglieren mit Stilmitteln, sondern in seiner Relation zum Habitus. Bezogen auf Veldeke und die Fragestellung hat das eine dialektische Wendung zur Folge. Der Klassikerstatus seines Werkes speist sich weder aus einer ‚adaptiven Genieästhetik‘ noch kann er auf eine mechanische Stilübung reduziert werden. Er lässt sich vielmehr nur auf Basis eines Bewusstseins beurteilen, innerhalb dessen Tradition (= die Verfahren der lat. Poetiken) und Innovation (= die individuelle Ausarbeitung dieser Verfahrensweisen) als *ein* irreduzibler komplexer Vorgang verstanden werden. Anders gesagt: Die Frage, was den ‚Eneasroman‘ zum Klassiker macht, lässt sich nur beantworten, indem die Beziehungsgeflechte der verschiedenen adaptiven Verfahren Veldekes untereinander offengelegt werden.

Damit steht nun ein methodischer Zugang bereit, aber noch kein Anwendungsbereich. Eine ausreichend vertiefende Analyse kann in jedem Fall nur an einer repräsentativen Textpassage geleistet werden, in der viele interdependente Bearbeitungsverfahren Veldekes gegenüber Vergil und seiner französischen Vorlage ersichtlich werden. Prädestiniert dafür sind die sog. Ekphraseis (Sg.: Ekphrasis von altgr.: ἔκφρασις, lat. *descriptio*); damit sind Kunstbeschreibungen von Figuren, Orten und Dingen gemeint, die in der lateinischen Dichtungstradition ein eigenes Genre mit starken Reglementierungen bildeten und für die vormoderne Leserschaft als Kostproben poetischer Meisterschaft galten.³⁷ Die *descriptiones* sind für die heutige Literaturwissenschaft im Umkehrschluss Adaptationspoetologien *in nuce*, da in ihnen die Anwendung der rhetorischen

³⁶ Vgl. Schmitz: Poetik der Adaptation (Anm. 35), S. 9, passim, welche den soziologischen Begriff Pierre Bourdieus aufnimmt.

³⁷ Einen Überblick für die mittelalterliche Literatur bietet Haiko Wandhoff: Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters. Berlin, New York 2003. Aus den zahlreichen jüngeren Arbeiten zur *descriptio* bei Veldeke greife ich Nikolaus Henkel: ‚Fortschritt‘ in der Poetik des höfischen Romans. Das Verfahren der *Descriptio* im ‚Roman d’Eneas‘ und in Heinrichs von Veldeke ‚Eneasroman‘. In: Joachim Bumke u. Ursula Peters (Hgg.): Retextualisierung in der mittelalterlichen Literatur (Sonderheft der ZfdPh 124). Berlin 2005, S. 96–116, Marie-Sophie Masse: La description dans les récits d’Antiquité allemands. Fin du XIIe–début du XIIIe siècle. Aux origines de l’adaptation et du roman. Paris 2004, bes. 201–251 sowie dies.: Verhüllungen und Enthüllungen. Zu Rede und *descriptio* im *Eneasroman*. In: Euphorion 100/3 (2006), S. 267–289 heraus.

Verfahren besonders verdichtet zum Tragen kommen. Und weil die Aspekte der Beschreibung in hohem Maße die Gesamtwirkung der Figur oder des Objekts beeinflussen, können sie zu Recht repräsentativ „als Erläuterung der *materia* im Dienst des Glaubhaftmachens“³⁸ für die Adaptation im Ganzen stehen. Im Folgenden sollen die facettenreichen *descriptions* des Eneas in allen Versionen fokussiert werden, um zu untersuchen, inwieweit darin ein je eigenes Adaptationskonzept erkennbar wird.

3. Deskription und Adaptation im ‚Eneasroman‘

Den Klassikerstatus von Veldekes Produktionsästhetik gerade an den Beschreibungen seines Helden nachzuvollziehen eignet sich insofern gut, als ‚Helden‘ paradigmatische Figuren sind, an denen die Praxis poetischer Prinzipien besonders offenkundig werden sollte. Helden sind literarisierte Figuren, welche die Leitnormen ihrer jeweiligen Kultur *in actu* spiegeln. Sie sind funktionalisierte und personifizierte Idealvorstellungen der (fast immer männlichen) Menschheitsentwürfe ihrer Zeit. Obwohl es im Folgenden primär darum gehen soll, mit welchen Beschreibungsmustern der Held im ‚Eneasroman‘ präsentiert wird, lässt sich diese strukturelle Ebene nur schwer vom Inhalt der Beschreibungen trennen. Für die angemessene Beurteilung von Veldekes Techniken sind daher einige kontextuelle Vorbemerkungen zum Heldenkonzept im Aeneasstoff nötig.³⁹

Zum einen ist die Zeichnung des Helden bereits bei Vergil semantisch vorbelastet. Die ‚Aeneis‘ konstituiert sich in einem doppelten Programm: In politischer Hinsicht dient sie als propagandistischer Spiegel der *Pax Augusta*, in kultureller Hinsicht reagiert sie strukturell und inhaltlich auf die Kulturdenkmäler der griechischen Zivilisation, die homerischen Epen.⁴⁰ Diese ex-

³⁸ Schmitz: Poetik der Adaptation (Anm. 35), S. 223.

³⁹ Vgl. Ingrid Kasten: Herrschaft und Liebe. Zur Rolle und Darstellung des ‚Helden‘ im ‚Roman d’Eneas‘ und in Veldekes ‚Eneasroman‘. In: DVjS 62 (1988), S. 227–245 mit einem Überblick über die ältere Literatur. Die jüngeren Arbeiten diskutieren das Heldenbild in enger Verbindung mit Eneas’ Rüstung (s. Anm. 55).

⁴⁰ Zur Komposition der ‚Aeneis‘ vgl. Niklas Holzberg: Vergil. Der Dichter und sein Werk. München 2006.

ternen Faktoren präformieren die Hauptkonturen des Aeneas in Bezug auf seinen Charakter und den Leitkonflikt. Als partielle Hommage an Kaiser Augustus muss Aeneas mindestens als positiver, wenn nicht als idealer Held gezeichnet sein. Verstärkt wird dieses Figurenmuster durch eine kompositorische Leihgabe der homerischen Vorbilder, und zwar eine übergeordnete Teleologie in Form des göttlichen *fatums*, das den finalen Erfolg des Helden vorgibt und narrativ steuert. Der Konflikt des Aeneas beschränkt sich demnach auf eine Frage der Haltung, konkret darauf, ob er sein Schicksal heroisch und pflichtgemäß (*pietas*) annimmt und erfüllt.

Zum anderen ist diese Figur des *pious Aeneas*, des rechtschaffenen und gottesfürchtigen Helden, trotz des engen poetischen Spielraums hochgradig ambivalent. Selten wird in der Forschung dabei hinzugefügt, dass diese Charakterisierung allerdings genau im Sinne Vergils gewesen ist. Aeneas ist nicht der Unfehlbarkeit des mythischen Heros nachempfunden, sondern exemplifiziert ausdrücklich die Fallibilität und Inkongruenz des Humanen.⁴¹ Die Handlungen der Figur sind nicht nur inkommensurabel, sondern auch polyvalent deutbar. Bereits Vergils Zeitgenossen haben sich daher an dieser für ihre Zeit untypischen Figur gestoßen. Ovid rückte Aeneas' Handeln gegenüber Dido in seinen *Heroides* ins Zwielicht, indem er der tragischen Figur eine eigene Bühne bot und damit eine psychologische Leerstelle der ‚Aeneis‘ füllte, die das wirkmächtige Bild der betrogenen Gattin (*coniugis deceptae imago*) hinterließ.⁴² Aber auch in Bezug auf ihre Heldentaten wurde die Figur teilweise entschieden negativ rezipiert, so etwa in den spätantiken Neufassungen des Trojanischen Krieges durch Dares und Dictys, die Aeneas als ‚Feigling‘ und ‚Verräter‘ seiner Heimatstadt werteten.⁴³ Da diese Schilderungen noch weit über das Mittelalter hinaus prägend blieben und das 12. Jahrhundert zudem

⁴¹ Vgl. Antonie Woslok: Der Held als Ärgernis. Vergils ‚Aeneis‘. In: Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft 8 (1982), S. 9–21, bes. S. 11.

⁴² Publius Ovidius Naso: Liebesbriefe. *Heroides – Epistulae*. Lat./dt. Hg., übers. und erl. von Bruno W. Häuptli. München, Zürich ²2001, hier: Her, 69. Daneben fallen Begriffe im semantischen Register ‚Lüge‘ und ‚Täuschung‘ (*fallas, decepta*), vgl. Her, 20, 35, 67, passim. – Diese Sphäre von Aeneas' Handeln wird im Folgenden allerdings keine Rolle spielen.

⁴³ Zur spätantiken Rezeption der ‚Aeneis‘ vgl. Lienert: *Deutsche Antikenromane* (Anm. 3), S. 72f.

als *aetas Ovidiana* gilt,⁴⁴ mussten sich die mittelalterlichen Bearbeiter im Zuge dieser Debatten mit der Figur auseinandersetzen.⁴⁵

Für die Analyse der *descriptiones* ist vor diesem Hintergrund folgender Problemhorizont entscheidend: Unabhängig in welcher Weise von Aeneas wieder- und weitererzählt werden würde, war der *materia* eine inhärente Herausforderung eingeschrieben. Das Leitmotiv der *pietas* inmitten einer determinierenden Götterwelt war die Legitimationsgrundlage für das Handeln der Figur in Vergils ‚Aeneis‘. Sobald der Stoff aber akkulturalisiert und aus seinen Bezügen gelöst wurde, musste für die Heldenhaftigkeit der Aeneas-Figur eine neue Bewertungsgrundlage geschaffen werden. Sowohl der französische Anonymus des ‚Roman d’Eneas‘ als auch Heinrich von Veldeke mediävализierten, soll heißen: glichen den Aeneasstoff der höfischen Kultur an und ersetzten das Handlungsmuster der *pietas* durch die Leitmotive der *minne* und *ère* (*militia et amor*).⁴⁶ Diese kulturgeschichtliche Anverwandlung musste den Stoff damit auch mittelbar (aus der augusteischen Propaganda) entpolitisieren und (aus dem heidnischen Polytheismus) entdeterminieren. Trotz dieser drastisch erscheinenden Transformationsprinzipien bot der Aeneasstoff die Möglichkeit, den Spannungsbogen der Handlung ohne große Änderungen als eine Entwicklungsgeschichte adliger Bewährung zu reinszenieren.⁴⁷ Der mittelalterliche Eneas flieht nun bar von Frau und Landesherrschaft aus seiner Heimat und erringt beides – *minne* und *ère* – im Rahmen der Ereignisse neu.⁴⁸ Die mittelalterlichen *descriptiones* müssen also daraufhin untersucht werden, inwiefern Veldekes adaptive Eingriffe den höfischen Leitkonzepten Rechnung tragen.

Nun findet man im Gegensatz zur Vorlage im ‚Eneasroman‘ keine vollausgeprägte *descriptio figurae* des Protagonisten, also eine Beschreibung, die sich an einer durch lateinische Poetiken festgelegten strukturellen Beschreibungs-

⁴⁴ Renate Kistler: Heinrich von Veldeke und Ovid. Tübingen 1993, hier: S. 4–25.

⁴⁵ Vgl. auch Art. ‚Aeneas‘. In: Manfred Kern u. Alfred Ebenbauer (Hgg.): Lexikon der antiken Gestalten in den deutschen Texten des Mittelalters. Berlin, New York 2003, S. 16–23.

⁴⁶ Zum Begriff der Mediävализierung vgl. bes. Lienert: Deutsche Antikenromane (Anm. 3).

⁴⁷ Kasten: Herrschaft und Liebe (Anm. 39), S. 230f. geht sogar so weit, darin den Grund zu vermuten, warum Vergils Stoff überhaupt für eine Adaptation infrage kam.

⁴⁸ In allen Versionen ist Aeneas bereits am Anfang der Ereignisse mit der trojanischen Prinzessin Kreusa verheiratet gewesen, die allerdings in Troja stirbt. Vgl. Aen. II, 559–563; RdE, 1177–84; ER, 138–141.

abfolge, idealiter ‚vom Kopf zu den Füßen‘ (*de capite ad pedem*), orientiert.⁴⁹ Drei von neun Handschriften des altfranzösischen ‚Roman d’Eneas‘ ergänzen vor der Ankunft des Protagonisten in Karthago zwölf Verse, die diesem klassischen Schema folgen und Eneas’ Statur und Bekleidung beschreiben.⁵⁰ Just an dieser Stelle verweigert Veldeke auffälligerweise eine entsprechende *descriptio* mit einem Unsagbarkeitstopos:

*Ênéas der riche
der was ein schône man,
deich û niht vollen sagen kan,
wie rehte minneclîche er was.* (ER, 694–697)

Der vornehme Eneas war ein so schöner Mann, dass ich euch nicht annähernd sagen kann, wie überaus einnehmend er war.

Dass Veldeke sich an dieser Stelle gegen eine Beschreibung seines Helden sperrt, könnte damit zusammenhängen, dass er bereits zuvor zumindest den Torso einer *descriptio* vorgelegt hatte, die wiederum nicht in der Vorlage zu finden und für seine Produktionsästhetik höchst aufschlussreich ist. Die Erzählsituation ist zu Beginn nahezu analog. Beide Bearbeiter werfen den Leser in die Nachwirren des Trojanischen Krieges hinein: brandschatzende Griechen, massakrierte Trojaner, die Stadt in Flammen, der König ermordet. Während der ‚Roman d’Eneas‘ nun aber umschwenkt und auf Eneas’ Wahrnehmung des Infernos fokussiert, hält Veldeke inne und schiebt einen deskriptiven Teil ein:

⁴⁹ Einführendes zur rhetorischen Tradition der *descriptio* bei Henkel: ‚Fortschritt‘ (Anm. 37), S. 98–103.

⁵⁰ Ênéas. Texte critique publié par Jacques Salverda de Grave. Halle 1891, S. 393 (nach Hs. G, einzelne Abweichungen in Hs. D und F): *Eneas ert .i. gens .i. grans / et chevaliers pros et vaillans / le cors ot gent et bien molle / le chief a blond recercele / cler ot le vis et la figure / et bele la regardeure / le pis ot gros et les costes / bien lons et deugies et molles / dun cendal dandre estoit vestus / qui dun fil dor estoit coussus / un mantel gris a afuble / calcies fu dun paile roe.* – ‚Eneas war ein großer und schöner, kühner und tapferer Ritter. Sein Körper war anmutig und wohlgeformt, die Haare blond und gelockt, Gesicht und Erscheinung waren klar und er hatte einen schönen Blick. Seine Brust war mächtig, seine Seiten schlank, dünn und definiert. Er war mit einem Seidenstoff aus Andros bekleidet, der mit Goldfäden durchzogen war. Darüber trug er einen grauen Mantel, seine Beinkleider bestanden aus einem feinen, radförmig geschmückten Stoff‘ (Übersetzung und Hervorhebungen MH). Vgl. dazu auch Masse: La description (Anm. 37), S. 228–230.

*In der borch an einem ende,
 entgegen dem sundern winde,
 dâ wonete ein rîche man,
 den ich genennen wole kan.
 daz was der hêre Ênêas,
 der dâ herzoge was.
 des kuneges tohter was sîn wîb.
 der generete sînen lib. (ER, 33–40)*

In der Stadt, in einem Viertel, das südlich gelegen war, wohnte ein mächtiger Mann, dessen Namen ich kenne: nämlich der Herr Eneas, der dort Herzog war. Er hatte die Tochter des Königs zur Frau. Der kam mit dem Leben davon.

So kurz und kompakt diese *digressio* ist, so viel erfährt man doch über die Hauptfigur. Eneas erfüllt zu Beginn der Handlung die Bedingungen adliger Identität in idealer Weise.⁵¹ Er ist *riche*, verfügt sowohl über Besitz im Sinne von Grundbesitz (*borch*) als auch im Sinne von Reichtum, ist also ein Herrscher (*hêre*) sowie ‚mächtig‘ und ‚einflussreich‘. Zudem ist seine adlige Stellung in Troja auch anerkannt und offiziell institutionalisiert. Er führt den Herzogstitel und hat seine Stellung am Königshof durch eine Allianz gesichert, da die Ehe mit der trojanischen Prinzessin einen Anspruch auf die Gesamtherrschaft einschließt. Eneas hat die höfischen Leitmotive *êre* und *minne* also *prima facie* erfüllt – und es kostet Veldeke nur einen Vers, um ihm beidem zu berauben: *der generete sînen lib.* Das einzige, was der Protagonist aus Troja retten kann, ist sein Leben.

Was Veldeke hier *figurespezifisch* auf der intradiegetischen Ebene verhandelt, ist auf der extradiegetischen Ebene gleichzeitig eine performative Präsentation seiner *poetologischen* Adaptationsprinzipien. Gerade die lakonische Wucht des Verlusts, den Eneas erleiden muss, kann als ein Mittel betrachtet werden, den reinszenierten Charakter des Stoffs als adlige Bewährungsprobe zu unterstreichen. Es soll thematisch vor Augen geführt werden, was der Protagonist im Folgenden wiederzuerlangen hat. Im Unterschied zur Vorlage erscheint Veldeke durch die vorgezogene *descriptio* sichtlicher darum bemüht, gleich zu Beginn seine Arbeit am Stoff auch als solche auszustellen, indem

⁵¹ Vgl. dazu auch Schmitz: Poetik der Adaptation (Anm. 35), S. 108–111, 300.

er sein mediävalisierendes Bearbeitungskonzept transparent macht; deutliche Zeichen dafür sind die Begriffe *burch*, *herzoge* etc. In diesem Kontext wird auch die damit einhergehende Reduktion der antiken Göttersphäre zur Sprache gebracht. Erst auf die *immanent* konstituierte Figurenzeichnung folgt, in betonter Distanz zur antiken Vorlage (*Virgiliûs der mâre, / der saget uns*; „Der berühmte Vergil berichtet uns“, ER, 41f.), der Hinweis, dass Eneas *von der gote geslehte* („dem Geschlecht der Götter“, ER, 43) entstamme. Daraufhin wird seine Mutter Venus als *frowe [...] uber die minne* – „Herrin über die Liebe“ – bezeichnet (ER, 46, u.ö.) und so bereits hier ein allegorisierendes Götterverständnis nahegelegt.⁵²

Die von Veldeke ergänzte Beschreibung erfolgt also nicht nur, nicht einmal primär um der Beschreibung willen. Sie fungiert hauptsächlich als poetologischer Indikator, als produktionsästhetisches *Medium*, und dient, wie Silvia Schmitz zu Recht herausgestellt hat, als eine Art Prologsubstitut.⁵³ Die Beschreibung fungiert aber auch gleichzeitig als *Ausdruck* der Produktionsästhetik, insoweit ein adaptiver Aushandlungsprozess stattgefunden hat, bevor diese Textpassage angemessen in die *materia* integriert werden konnte. Die Reflexion der Erzählinstanz über ihren Stoff, ihre Vorlagen und ihre Leitmotive im Zuge des *prologus* ist ein Topos mittelalterlicher Epik (= Bereich der *inventio*), der überdies mit der Maxime mittelalterlicher Narratologie zusammenspielt, dass Ereignisse des Erzählgeschehens vorzugsweise in natürlicher Reihenfolge (*ordo naturalis*) darzubieten sind (= Bereich der *dispositio*). Vergils ‚Aeneis‘ gab weder das eine noch das andere vor. Die Handlung setzt dort *in medias res* mit der Flucht aus Troja ein und die Erzählordnung ist ‚künstlich‘ organisiert (*ordo artificialis*), da erst in den Büchern II und III der Trojanerkrieg analeptisch nachgetragen wird. Wie also sollten die mittelalterlichen Bearbeiter das Gegebene möglichst nah ihren poetischen Leitlinien anpassen, ohne sich zu weit von der Maßgabe der *materia* zu entfernen? Während der französische Anonymus sich allein auf die *dispositio* konzentriert und mit einem

⁵² In einigen Fassungen des ‚Eneasromans‘ (Hs. B, w) ist sogar jeglicher apothetischer Bezug getilgt, wenn anstelle *von der gote geslehte* nur noch von *einem edilen gislabte* die Rede ist; vgl. Fromm: Eneasroman (Anm. 5), S. 776.

⁵³ Schmitz: Poetik der Adaptation (Anm. 35), S. 293–308, bes. 305f.

Rückbezug auf den Trojanischen Krieg einsetzt,⁵⁴ gelingt es Veldeke, beide Dimensionen in die Adaptation einzubeziehen, indem er darüber hinaus in seiner *descriptio* gängige Topoi des Prologs andeutet. So erscheint es möglich, die Konturierungen der Hauptfigur (= Bereich der *elocutio*) auch als *implizite* prologartige Reflexionen zu verstehen. Die Interdependenz der *rhetorices partes* wird von Veldeke damit bewusst im Adaptationsprozess vor Augen geführt.

Die *descriptio* des Eneas zu Beginn des Romans verdeutlicht demnach einige Zusammenhänge in Bezug auf die Verfahrensweisen der Adaptation, sie beantwortet aber noch nicht die Frage, wie solcherlei Beschreibungen auch als Spiegelungen veränderter Figurendarstellungen verstanden werden können. Das liegt zumindest im Falle der Aeneas-Figur daran, dass die *eigentliche* Beschreibung des Protagonisten keine typische *descriptio figurae* ist, sondern auf dessen Waffen und Rüstung ausgelagert wurde. Um zu verstehen, warum dieses Verfahren für den Aeneasstoff geradezu kennzeichnend ist, reicht ein Blick in den ersten Vers von Vergils ‚Aeneis‘, der hierzu eine regelrechte Programmatik liefert: *Arma virumque cano* (*Aen.*, I,1) – die Erzählinstanz kündigt an, Waffen und einen männlichen Helden zu besingen. Der Begriff *arma* hat in diesem Fall eine zweifache Dimension. Einerseits sind damit die buchstäblichen Waffen gemeint, das Besingen rekurriert folglich auf die Objektbeschreibungen. Andererseits ist *arma* übertragen als Synekdoche zu verstehen: Das spezifische Instrument repräsentiert die übliche Form seiner Verwendung. Die ‚Aeneis‘ handelt ihrem eigenen Verständnis nach also von dreierlei: Von Waffen, von (einem) Helden und Waffentaten (*res gestae*), in denen sich Waffe und Held, Figur und Ding begegnen. Bereits am Beginn der ‚Aeneis‘ ist demnach etwas vorgezeichnet, wofür erst die kulturwissenschaftliche Wende der Mediävistik den Blick geöffnet hat, dass nämlich auch narrative Objekte wie materielle Requisiten an Diskursen partizipieren und ‚Dinge‘ an der Sinnkonstitution der Narration beteiligt sind.⁵⁵ Dass Figur und Ding zu einer

⁵⁴ Vgl. den ersten Vers: *Quant Menelax ot Troie asise* [...] (RdE, 1) – „Als Menelaos Troja belagert hatte [...]“

⁵⁵ Anna Mühlherr u. a. (Hgg.): *Dingkulturen. Objekte in Literatur, Kunst und Gesellschaft der Vormoderne*. Berlin, Boston 2016. Deziidiert mit der Rüstung des Eneas auseinandergesetzt haben sich bislang Elisabeth Lienert: *Das Schwert des Vulcanus und die Ére des Eneas. Zur Heldenkonzeption bei Heinrich von Veldeke*. In: Cord Meyer, Ralf G. Päsler u. Matthias Janßen (Hgg.): *vorschen, denken, wizzzen. Vom Wert des Genauen in den ‚ungenauen‘*

narrativen Einheit verschmelzen können, ist mithin die Begründung dafür, auch die *descriptions rerum* von Aeneas' Ausrüstung als ‚Verlängerungen‘ der Figur in die Fragestellung einzubeziehen.

Der Ausrüstung des Aeneas ist in der *materia* ein eigener Ort zugewiesen, der in allen drei Versionen motivisch äquivalent ist: Der Protagonist ist in Italien gelandet und wird durch die Armee des Turnus bedrängt, die im Begriff ist, seine neuerrichtete Bastion zu belagern und ihn aus dem Land zu vertreiben.⁵⁶ Es ist diese Situation, in der die Erzählperspektive auf Venus umschwenkt. Die Liebesgöttin sieht Handlungsbedarf für ihren Sohn und überredet ihren Gatten Vulcanus, den Schmiedegott, mit Liebeslohn dazu, dem bedrohten Helden eine extraordinary Rüstung anzufertigen, welche spätestens im finalen Zweikampf mit Turnus eine entscheidende Rolle spielen wird.⁵⁷ Für die mittelalterlichen Bearbeiter stellte sich hier erneut das produktionsästhetische Problem, wie der Götterapparat und die göttlich determinierte Handlung reduziert werden können, ohne die Geschichte völlig zu verändern. Gleichzeitig sollte die besondere Stellung der Waffen und ihre Bedeutung für die Konstitution des Heldenbildes aufrechterhalten werden. Auf eine These zugespitzt: Anhand der Waffenbeschreibungen kann nachvollzogen werden, wie die Bearbeiter die Dimension der *Kontingenz* in das Erzählgeschehen zu integrieren suchen.

Bei Vergil steht die Rüstungsszene ganz im Zeichen der Götter. Die Waffen werden Aeneas nicht nur als göttliches *signum* vom Himmel herab gebracht,⁵⁸ sondern stellen das göttliche *fatum* auch selbst zur Schau. Aeneas bekommt auf der Oberfläche seines Schildes die Zukunft des römischen Volkes vor Augen geführt, das er selbst erst begründen wird. Die mittelalterlichen Bearbeiter streichen nicht nur diesen kolossalen Ausdruck göttlicher Deter-

Wissenschaften (FS Uwe Meves). Stuttgart 2009, S. 67–76; Valentin Christ: Bausteine zur einer Narratologie der Dinge. Der ‚Eneasroman‘ Heinrichs von Veldeke, der ‚Roman d’Eneas‘ und Vergils ‚Aeneis‘ im Vergleich. Berlin, Boston 2015; Christoph Schanze: Der göttliche Harnisch und sein Gehalt. Zur Ausrüstung des Eneas im ‚Roman d’Eneas‘ und bei ‚Heinrich von Veldeke‘. In: *helden. heroes. héros*. E-Journal zu Kulturen des Heroischen 4/1 (2016), S. 53–63 (<https://freidok.uni-freiburg.de/fedora/objects/freidok:11535/datastreams/FILE1/content> [Zugriff: 10.02.2017]).

⁵⁶ Aen. VIII, 1ff.; RdE, 4244ff.; ER, 5533ff.

⁵⁷ Aen. VIII, 370ff.; RdE, 4297ff.; ER, 5595ff.

⁵⁸ Aen. VIII, 520–536; vgl. dazu auch Christ: Bausteine (Anm. 55), S. 108.

minierung, sondern inszenieren das tête-à-tête von Venus und Vulcanus auch als burleskes Schauspiel, um die Götter durch Komik und Spott zu anthropomorphisieren.⁵⁹

‚Eneasroman‘	‚Roman d’Eneas‘
–	(0) 4394–4410: Produktionsprozess der Waffen
(1) 5671–87: Rüstung allg./Panzer	(1) 4411–26: Rüstung allg./Brustpanzer
(2) 5688–96: Beinschienen (<i>bosen</i> : 5697)	(2) 4427f.: Beinschienen (<i>genoillieres</i>)
(3) 5697–5725: Helm	(3) 4429–44: Helm
(4) 5726–51: Schwert	(4) 4445–68: Schild
(5) 5752–5823: Schild	(5) 4469–4514: Schwert
(6) 5800–23: Fahne (<i>vane</i> : 5800)	(6) 4515–42: Lanze + Fahne (<i>enseigne</i> : 4523)

Die in diesem Kontext einsetzenden Waffen-*descriptions* der ‚Aeneis‘ sind in den Bearbeitungen zwar noch in ihren Grundzügen erkennbar, aber stärkeren Eingriffen unterzogen. Allgemein lässt sich feststellen, dass die Beschreibungsrichtung der Waffen in der ‚Aeneis‘ (Helm – Schwert – Panzer – Beinschienen – Speer – Schild) einen kulminierenden Gestus hat; die gesamte Ausrüstung wird in 6 Hexametern abgehandelt, ehe die Schildbeschreibung ganze 106 (!) Hexameter einnimmt.⁶⁰ Diese Richtung wird von beiden Bearbeitern im Ansatz beibehalten, insofern auf Schild (‚Eneasroman‘) bzw. Schwert (‚Roman d’Eneas‘) (5) jeweils die meisten Verse entfallen. Die Beschreibungsstruktur wurde dagegen geändert. Es lassen sich zwei deskriptive Anläufe in Form von zusammengehörigen Blöcken identifizieren: Zuerst wird die Rüstung als solche (1–2) und daraufhin zugehörige, aber spezifische Substrate (3–6) beschrieben, jeweils in der Tendenz vom Allgemeinen zum Besonderen. Die Funktion dieser Umstrukturierung könnte dem Gebot der lateinischen Poetiken verpflichtet sein, die Vorstellung einer ‚Einkleidung‘ vor dem inneren Auge des Rezipienten zu evozieren und damit auch das Bewusst-

⁵⁹ Vgl. dazu insb. Carsten Kottmann: Gott und die Götter. Antike Traditionen und mittelalterliche Gegenwart im ‚Eneasroman‘ Heinrichs von Veldeke. In: *Studia Neophilologica* 73 (2001), S. 71–85.

⁶⁰ Aen. VIII, 619–625 bzw. 625–728.

sein für die Zugehörigkeit der Waffen zu einer Figur zu intensivieren. Wie man an der tabellarischen Gegenüberstellung sieht, orientiert sich Veldeke in diesem makrostrukturellen Bereich der *descriptio* noch stark an seiner französischen Vorlage; lediglich die Lanze ist ausgeblendet, Schwert und Schild, Angriffs- und Verteidigungswaffe, werden ausgetauscht. Gerade dieser Eingriff wurde als Ausdruck eines bedächtigeren, schutzbedürftigeren Helden im ‚Eneasroman‘ gelesen, was meiner Ansicht nach zu kurz greift.⁶¹ Die Verschiebung Veldekes scheint auch produktionsästhetische Gründe zu haben, denn die Restrukturierung (*dispositio*) ist durch die Motive (*inventio*) selbst gefordert. So schließt der Schild zum einen innerhalb der *descriptio* mit dem zuletzt erwähnten Schildwappen im ‚Eneasroman‘ besser an das heraldische Register der darauffolgenden *vane* an.⁶² Zum anderen bereitet die Beschreibung des Schildes die folgende Handlung vor, da Eneas die Ausrüstung so primär als Schutz gegen die drohende Belagerung durch Turnus erhält.⁶³ Veldeke ist demnach um eine konsistentere narrative Integration der vom französischen Anonymus neukonfigurierten *descriptio* bemüht. Dafür marginalisiert Veldeke mit seinem letzten großen Eingriff noch stärker den göttlichen Einfluss auf die Rüstung, indem er den noch von Vergil (Aen. VIII, 407–453) stammenden Produktionsprozess der Waffen in Vulcanus’ Feuerschmiede komplett ausblendet (0). Diese Tendenz zur größtmöglichen Reduktion des Übernatürlichen wird in den folgenden Abweichungen des ‚Eneasromans‘ innerhalb der Mikrostruktur der *descriptions* zum Programm.

⁶¹ Vgl. Christ: Bausteine (Anm. 55), S. 112f. Dem folgt im Ansatz auch Schanze: Der göttliche Harnisch (Anm. 55), S. 59.

⁶² Das ergäbe auch eine Erklärung für die Ausblendung der Lanze: Die *vane* stünde bei Veldeke daher als *pars pro toto* für Lanze und Feldzeichen, damit ein fließender Übergang gegeben wäre.

⁶³ Die Verknüpfung von Beschreibung und Handlung ist eine Maxime der lateinischen Poetiken, vgl. dazu z. B. Henkel: ‚Fortschritt‘ (Anm. 37), S. 107. Der Beginn und das Ende der Szene thematisieren jeweils die Abwehr einer Bedrohung: *Dô der hère Ênéas / in solben angesten was, / do gesach sin müder Vênûs, / daz im der hère Turnûs / gerne schaden wolde / und in besitzen solde / ûf Montalbâne* („Als Herr Eneas in solcher Gefahr war, da sah seine Mutter Venus, dass ihm der starke Turnus Schaden zufügen wollte und ihn belagern würde auf Montalbane“, ER, 5595–5600) und *der helfe was im aller nôt, / wand diu angest was im nâ.* („Er hatte diese Unterstützung bitter nötig, weil ihm Gefahr drohte“, ER, 5888f.)

‚Eneasroman‘

‚Roman d’Eneas‘

- | | |
|---|--|
| (1) 5671–87: Rüstung allg./Panzer | (1) 4411–26: Rüstung allg./Panzer |
| (a) 5671–75: Effekt I: Unverwundbarkeit | (a) 4411–14: Unherstellbarkeit durch Sterblichen |
| (b) 5676–81: Effekt II: Leichtigkeit | (b) 4415–26: Effekt: Unverwundbarkeit |
| (c) 5682–87: Handlungsbezug: Prolepse auf Zweikampf mit Turnus | |
| (2) 5688–96: Beinschienen (<i>hosen</i> : 5697) | (2) 4427f.: Bein-/Knieschienen (<i>genoillieres</i>) |
| (a) 5694–96: Effekt: Unverwundbarkeit | |
| (3) 5697–5725: Helm | (3) 4429–44: Helm |
| (a) 5697–5709: Helm allg.: Provenienz; Effekt: Unverwundbarkeit | (a) 4429–36: Helm allg.: Material-Provenienz, Wert; Effekt: Unzerstörbarkeit |
| (b) 5710–13: Helmzier: rubinbesetzte Blume | (b) 4437f.: Helmknopf: Verarbeitung (<i>ars</i>) |
| (c) 5714f.: Helmnasenband und Helmlaiste | (c) 4439–41: Helmringe: Verarbeitung (<i>ars</i>) |
| (d) 5716–19: Senderbezug: Vulcanus ist Eneas wohlgesonnen (Intentionalität) | (d) 4442–44: Helmnasenband: Effekt: Unzerstörbarkeit |
| (e) 5720–23: Helmringe und <i>-schnüre</i> | |
| (f) 5724f.: Empfängerbezug: Eneas würdig | |
| (4) 5726–51: Schwert | (4) 4445–68: Schild |
| (a) 5726–31: poetischer Bezug: Vergleich mit Schwertern aus frz. + dt. Heldenepik | (a) 4445–49: Schild allg.: Material-Provenienz, Effekt: Leichtigkeit |
| (b) 5732–39: Effekt: Unaufhaltsamkeit | (b) 4450f.: Schildrahmen |
| (c) 5740f.: Schwertscheide | (c) 4452–56: Effekt: Unzerstörbarkeit |
| (d) 5742–44: Empfängerbezug: des Kaisers würdig | (d) 4457–65: Schildfläche inkl. <i>-buckel</i> |
| (e) 5745–49: Schwertknauf und <i>-fessel</i> | (e) 4466: Schildriemen |
| (f) 5750f.: Empfängerbezug: Eneas wird Effekte des Schwerts zu nutzen wissen | (f) 4467: Handlungsbezug: kein Herrscher je solch einen Schild besessen |

- | | |
|---|--|
| (5) 5752–5823: Schild | (5) 4469–4514: Schwert |
| (a) 5752–57: Schild allg.: Effekt: Unverwundbarkeit Senderbezug: durch <i>ars</i> des Vulcanus intendiert | (a) 4469–81: Schwert allg.: Verarbeitung (<i>ars</i>), Unaufhaltsamkeit; Handlungsbezug I: durch Vulcan signiert |
| (b) 5758–61: Schild <i>innenseite</i> | (b) 4482–88: Schwert <i>griff</i> |
| (c) 5762–65: Empfängerbezug: Schild bezeugt Heldenstatus | (c) 4489f.: Schwert <i>knauf</i> |
| (d) 5766–69: Schild <i>brett</i> (<i>ars</i> des Vulcanus: 5769) | (d) 4491–4506: Handlungsbezug II: Testlauf der Unaufhaltsamkeit durch Vulcanus |
| (e) 5770–83: Schild <i>riemen</i> (Venus' Plan: 5771) | (e) 4507–10: Schwerts <i>scheide</i> : Material-Provenienz |
| (f) 5784–99: Schild <i>buckel</i> (<i>ars</i> des <i>meister</i> : 5796f.) | (f) 4511–14: Schwert <i>gehänge</i> |
| (g) 5798f.: Schild <i>wappen</i> : roter Löwe | |
| (6) 5800–23: Fahne | (6) 4515–42: Lanze + Fahne/Feldzeichen |
| (a) 5800–02: Verarbeitung (<i>ars</i>) | (a) 4515–22: Verarbeitung (<i>ars</i>); Lanzen <i>schaft</i> |
| (b) 5803–23: Handlungsbezug: mythische Anekdote (Pallas und Arachne) | (b) 4523–42: Lanzen <i>fahne</i> : Handlungsbezug: mythische Anekdote (Pallas / Arachne) |

Der ‚Roman d’Eneas‘ führt zu Beginn ‚Widerstandsfähigkeit‘ und ‚Leichtigkeit‘ als leitmotivische Attribute einer prinzipiell nur göttlich produzierbaren Rüstung ein (1).⁶⁴ Die Apotheose der Waffen wird bei der zentralen Beschreibung des Schwerts noch expliziter, wenn dieses als ‚gottgemacht‘ herausgestellt (5d) und gar persönlich vom Schmiedegott signiert wird (5a).⁶⁵ Sobald der französische Anonymus einen Schritt in Richtung Profanierung zu unternehmen scheint und Vulcanus als Schöpfer der Ausrüstung ausblendet, wird die Leerstelle unverzüglich mit anderen transzendent-magischen

⁶⁴ [Les armes] *buenes furent, el mont n’ot tels / nes peüst pas faire oem mortels* [...]. [Li halbers] *fort ert et merveilles legiers* (RdE, 4411f., 4417) – „[Die Waffen] waren gut, auf der Welt gab es nicht ihresgleichen, ein Sterblicher hätte sie nicht machen können“ [...]. „[Der Kettenpanzer] war widerstandsfähig und wunderbar leicht.“

⁶⁵ RdE, 4504: *l’aveit faite li deus* („es hatte ein Gott gemacht“) bzw. 4481f.: *O letres d’or les mers i fist / Vulcans et son nom i escrist* („Mit goldenen Lettern brachte Vulcan die Merkzeichen darauf an, und er schrieb seinen Namen darauf“).

Beschreibungsmustern gefüllt. So erwähnt der Erzähler bei Helm (3a), Schild (4a) und Schwert (5e), das jeweilige Material entstamme maritimen Ungeheuern, die in der höfischen Literatur durchweg der Sphäre des Übersinnlichen und Wunderbaren zugeordnet werden. Dem ‚Roman d’Eneas‘ gelingt es insofern nur eingeschränkt, das (heidnisch) Göttliche in der Ausgestaltung der Waffen zu reduzieren. Das hat zur Folge, dass auch der Träger Eneas einem deterministischen Bild verhaftet bleibt.

Veldeke dagegen durchbricht mit seinen Waffenbeschreibungen die final geprägte Motivationsstruktur, indem er die leitmotivischen Attribute der französischen Vorlage durchgängig als profane Effekte meisterlicher Verarbeitung (*ars*) umwertet und an die Würdigkeit seines Trägers zurückbindet: So wird bei den Waffen zum Beispiel versichert, dass *der hère, dem her wart gesant, / der was es vile wole wert* („Der Herr, dem er übersandt wurde, war seiner durchaus wert“, ER, 5723f.) bzw. *ez wart eime helde gesant, / der ez wol nutzen solde*. („Es wurde einem Helden gesandt, der es wohl zu nutzen verstand“, ER, 5750f.) Auf der Mikroebene jedes Rüstungsteils werden auf diese Weise im ‚Eneasroman‘ Verarbeitung und Effekt (ER, 1a–b; 2a; etc.) oder Sender und Empfänger (vgl. ER, 3d, 3f; 4d, 4f; 5a, 5c) dezidiert gekoppelt. Die *descriptio* entwirft damit ein Netz von kausalen Bezügen, das in der Vorlage so nicht gegeben ist, sodass die dort ebenfalls existierenden Beteuerungen über die gute Verarbeitung und die Unzerstörbarkeit eher als ornamentale Epitheta erscheinen. Im ‚Eneasroman‘ hingegen steht die *elocutio* völlig im Dienst der systematischen Strukturierung (*dispositio*) der beim Anonymus aufgefundenen Argumente (*inventio*). Veldeke gelingt es, sowohl die Quelle der Rüstung zu profanieren als auch deren Exorbitanz in sich selbst zu begründen, während der ‚Roman d’Eneas‘ insgesamt weiterhin der Vorstellung einer gesetzten Idealität von Waffen und Held nachhängt.

Mit Blick auf die Waffenbeschreibungen finden im ‚Eneasroman‘ aber nicht nur adaptive Aushandlungsprozesse um das stofflich Vorhandene statt, sondern die *descriptio* wird auch durch neue Motive angereichert. Besonders auffällig ist dabei der weggefallene Testlauf des Schwerts (5d). Vulcanus treibt die Klinge in der französischen Vorlage mit einem gewaltigen Schlag durch seinen Schmiedeamboss hindurch, ohne dass sie einen Kratzer davonträgt (RdE, 4491–4506); Veldeke führt demgegenüber in seiner *descriptio* einen regelrechten Schwerterkatalog an (4a).

<i>Dar zû sander ime ein swert,</i>	
<i>daz scharpher unde herter was</i>	
<i>dan der tûre Eckesas</i>	= Schwert von Ecke
<i>noch der mâre Mimink</i>	= Schwert von Witege
<i>noch der gûte Nagelrink</i>	= Schwert von Heime
<i>noch Haltecleir noch Durendart</i> (ER, 5726–31)	= Schwerter von Olivier und Roland

Überdies sandte er ihm ein Schwert, das schärfer und kräftiger war als das kostbare Schwert von Ecke, das berühmte Schwert Miminc, der gute Nagelrink, Haltecleir oder Durendart [...].

Das Privileg eigener Namen ist Waffen in der deutschen Heldenepik verbürgt und kommt nur sehr wenigen Schwertern meist exorbitanter Heroen zu. Während die ersten drei Schwerter auf den Sagenkreis um Dietrich von Bern rekurrieren, rufen die letzten beiden den Stoff um die Paladine Karls des Großen auf, deren militärisches Martyrium eine heidnische Invasion des Frankenreichs vereitelt haben soll.⁶⁶ Der Vergleich wurde bislang vorwiegend im Kontext des damit implizierten ‚alten‘ Heroenbildes gedeutet.⁶⁷ Auch weil der Schwerterkatalog als ‚objektives‘ Pendant zum Dichterkatalog seit der Antike ein wiederkehrender Topos ist,⁶⁸ lässt sich die Passage meines Erachtens ebenso als poetologische Reflexion verstehen, im Rahmen derer Veldeke einen Klassikerdiskurs aufruft. Die genannten Schwerter spielen dabei sowohl auf das zeitgenössische Nebeneinander der Kanones deutschsprachiger Mündlichkeit (Dietrich von Bern⁶⁹) und Schriftlichkeit (das ‚Rolandslied‘ des Pfaffen Konrad) als auch auf das Nebeneinander subkultureller kanonischer Stoffkreise in der europäischen Literatur an: Dietrich von Bern als Reprä-

⁶⁶ Vgl. Kartschoke: *Eneasroman* (Anm. 12), S. 791f. und Fromm: *Eneasroman* (Anm. 5), S. 836 z. St.

⁶⁷ Vgl. Lienert: *Das Schwert* (Anm. 55). Schanze: *Der göttliche Harnisch* (Anm. 55), S. 59 wertet die Passage als „Überbietungstopos“. Christ: *Bausteine* (Anm. 55), S. 110 und 110, Anm. 256, führt die Stelle zwar ausführlicher an, konstatiert aber lediglich, dass Aeneas’ Schwert ohne einen entsprechenden Namen keine derartige Dingidentität beanspruchen könne.

⁶⁸ Zum Topos des Schwerterkatalogs vgl. Lienert: *Das Schwert* (Anm. 55), S. 70.

⁶⁹ Ein Verschriftlichungsprozess setzte hier erst im Laufe des 13. Jh. ein; vgl. Joachim Heinze: *Einführung in die mittelhochdeutsche Dietrichepik*. Berlin, New York 1999, hier: S. 23–41.

sentant germanischer Heldensagen steht dem romanischen Rolandsstoff als Repräsentant der *chanson de geste*-Tradition um Karl den Großen gegenüber. Das Integrationsverfahren dieses Klassikerdiskurses erinnert an die Eingangs-*descriptio* des Eneas; auch hier wird ein Topos implizit über eine deskriptive *digressio* eingeschaltet, sodass der Adaptation scheinbar nichts Fremdes hinzugesetzt wurde.

In ähnlicher Weise fügt Veldeke in die Beschreibung auch ein heraldisches Register ein. Der ‚Roman d’Eneas‘ verbleibt bei der Erwähnung einer Lanzenfahne (*enseigne*; RdE, 4523; 6c), im ‚Eneasroman‘ führt der Protagonist dagegen einen roten Löwen als Schildwappen (ER, 5798f.; 5g) und eine rubinbesetzte Blume als Helmzier (ER, 5710–13; 3b). Mögen die heraldischen Symbole an dieser Stelle auch karg und einmalig sein, so führen sie doch narrativ eine zusätzliche semantische Ebene ein, die das Deutungsangebot an den Helden und den Text insgesamt erweitert.⁷⁰ Es bietet sich an, hier ähnlich wie in der *descriptio* des Eneas eine implizite Aktualisierung der beiden höfischen Leitmotive von *minne* und *ère in nuce* vollzogen zu sehen: So wie der Löwe definitiv in das Register des Kampfes fällt (*militia*), so gehört die Blume in das Register der Minne (*amor*).⁷¹ Der semiotische Gehalt der heraldischen Zeichen ermöglicht auf diese Weise, Eneas im Rahmen der *descriptio* erneut als idealtypischen höfischen Ritter zu stilisieren.⁷²

Die Zusammenhänge der *descriptio*, so das Zwischenfazit, sind im ‚Eneasroman‘ so weit entdeterminiert worden, dass die dominante Motivationsrichtung kippt. Die Exorbitanz der Ausrüstung ist nun gegenüber der Vorla-

⁷⁰ Der Löwe ist gemeinhin ein Symbol von Stärke und königlicher Macht, wird in der antiken Dichtungstradition aber bspw. auch als verkörperte Prolepse eines nahenden Sieges genutzt (Seth L. Schein: *The Mortal Hero: An Introduction to Homer’s Iliad*. Berkeley 1984, S. 79). Sara Stebbins: *Studien zur Tradition und Rezeption der Bildlichkeit in der ‚Eneide‘ Heinrichs von Veldeke*. Frankfurt a.M., Bern 1977, S. 162, sieht den roten Löwen dagegen als Marszeichen, im Rahmen dessen die Liaison mit Venus wiederaufgerufen werde (ein Konvolut an weiteren Deutungsvorschlägen wird auf S. 162, Anm. 25 ergänzt). Vgl. dazu auch kritisch Christ: *Bausteine* (Anm. 55), S. 109f., Anm. 259.

⁷¹ Das wäre zumindest eine Erklärung für die gemeinsame Chromatik von Blume und Löwe, da die Farbe Rot genau dieses Spannungsverhältnis von Krieg und Erotik illustriert, vgl. dazu Michel Pastoureau: *Red. The History of a Color*. Princeton 2017.

⁷² In diesem Sinne werde ich im Rahmen meines Dissertationsprojekts das semiotische und narrative Potential der literarischen Heraldik für die mittelalterliche Literatur und insb. den höfischen Roman fruchtbar machen und systematisch darstellen.

ge durch komplexe kausale Vernetzungen selbstevident begründet. Vollendet wird diese motivationale Umkehrung, die im Kern von der *descriptio* der Waffen ausging, nun in deren Rückwirkung auf das Gesamtgeschehen im finalen Zweikampf mit Turnus. In Latium treten sich die beiden Helden gegenüber und kämpfen um die Herrschaft und den Anspruch auf die Prinzessin Lavinia. Während im ‚Roman d’Eneas‘ gerade durch die göttliche Rüstung kein Zweifel am Sieg des Protagonisten gelassen wird,⁷³ zeichnet Veldeke beide Duellanten als prinzipiell gleichwertig.⁷⁴ Gemäß der *materia* muss Turnus freilich auch hier sein Leben lassen. Veldeke ergänzt, darauf kommt es mir an dieser Stelle an, die Darstellung allerdings unmittelbar um einen Totenpreis auf den Rutulerfürsten (ER, 12607–34), der mit einer denkwürdigen Bemerkung schließt. Sähe man von dem *unheil* ab,

*daz her des tages veige was
unde daz her Ênêas
sîn lib dann solde tragen,
Turnus het anders in erslagen.* (ER, 12631–34)⁷⁵

dass er an diesem Tag sterben musste und Herr Eneas mit dem Leben davonkommen sollte, hätte Turnus ihn erschlagen.

Auch wenn Veldeke in seiner Adaptation die Schicksalshaftigkeit von Eneas’ Triumph wiederholt, kehrt sich deren Effekt völlig um, insofern der Schlussvers die Geschichte endgültig in eine kontingente Erzählwelt überführt. Bei Vergil ist der Sieg des Helden sowohl kausal als auch final zwingend, *weil* er

⁷³ Bspw. RdE, 9722–25, nachdem Turnus mit ansehen musste, wie seine Schläge keinen Schaden auf Eneas’ Rüstung ausrichteten: *Turnus le vit, molt s’esmaia / bien veit, se il puet recovrer / et a delivre un colp doner; / que tot estera de lui fait* – „Turnus sah es, er erschrak heftig, er sieht wohl, wenn jener seine Kraft zurückerlangen und frei einen Schlag versetzen kann, dass es gänzlich um ihn geschehen sein wird.“

⁷⁴ Das wird u. a. narrativ eingelöst, indem Turnus von Veldeke oft als Held gepriesen wird, vgl. ER, 12321: *Turnús der helt wol geboren* („Turnus, der edle Held“) oder ER, 12354–57: *ze samene sie drungen / mit grimmigeme mûte / die zwêne degene gûte. / Turnús was ein snel man [...]* („Sie drangen wütend aufeinander ein, die beiden tapferen Helden. Turnus war ein gewandter Mann.“). Vgl. auch Christ: Bausteine (Anm. 55), S. 125; Schanze: Der göttliche Harnisch (Anm. 55), S. 54.

⁷⁵ *Veige* hat hier nicht die negative Konnotation ‚feige‘, sondern ‚vom Schicksal zum Tod/Unglück bestimmt‘. Vgl. Matthias Lexer: *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*, Bd. 3 (1992), S. 45f.

der ideale Held ist und zugleich *damit* sich die Vorsehung der Götter erfüllt. Diese Ebenen gerieten durch die Mediävalisierung im ‚Roman d’Eneas‘ in Konflikt und kulminieren bei Veldeke im Totenpreis auf Turnus. Nicht nur ist das ergänzte Motiv (*inventio*) bereits selbst Ausdruck (*elocutio*) der Gleichwertigkeit beider Helden; Veldeke stellt durch die abschließende Verwendung des Irrealis in Vers 12634 obendrein fest, dass Eneas nicht mehr aus sich selbst heraus ein Held gewesen ist, sondern nur *durch* seine Ausrüstung – sonst hätte Turnus gesiegt.⁷⁶ Die Wendung aus der Waffen-*descriptio*, dass derjenige *von rehte ein helt wesen* („wahrlich ein Held sein“, ER, 5763) sollte, der diese Ausrüstung mit sich führt, ist damit ganz buchstäblich gemeint. Was bedeutet das für das Heldenbild des Eneas? Ich lese das von Veldeke akzentuierte Abhängigkeitsverhältnis von Figur und Waffe nicht als Schwächung des Helden,⁷⁷ sondern als höfische Idealisierung. Nur in der kausalen Korrelation von Eneas und seinen Waffen ist das höfische Konzept der Bewährung mit den konstitutiven Bedingungen seiner Ausführung, der ritterlichen Ausrüstung, zusammengedacht. Dies ist das poetische Programm, dem Veldekes adaptive Aus Handlungsprozesse in Bezug auf die *descriptiones* verpflichtet sind.

4. Schluss: Kanon und Kohärenz

Was macht ein mittelalterliches Werk zum Klassiker? Für den Fall des ‚Eneasromans‘ lenkte diese Frage zuvorderst den Blick darauf, dass ‚Dichtung‘ in der Vormoderne anderen Erwartungen ausgesetzt und entsprechend auch an anderen Maßstäben zu messen ist als Werke des gegenwärtigen Kanondiskurses. Gerade Veldekes Werk, das sich in einer Wasserscheide der literaturgeschichtlichen Entwicklung befindet, entzieht sich einer angemessenen Würdigung,

⁷⁶ Der Anblick der Geliebten Lavinia (ER, 12428–33) und die Sphäre der *minne* sind hier zwar unterschlagen, das Prinzip bleibt nichtsdestotrotz gültig.

⁷⁷ Vgl. Christ: Bausteine (Anm. 55), S. 112f. So ist auch etwa die im ‚Eneasroman‘ omni-präsente Angst des Helden kein Faktor von Schwäche, sondern kann auch positiv und konstruktiv als Ausdruck von Fremdheitserfahrungen oder Präventionsmaßnahme gegen Übermut gewertet werden, vgl. dazu Sabine Obermaier: Höllenangst, Kriegerangst, Liebesangst. Narrative Räume für Angst im ‚Eneasroman‘ Heinrichs von Veldeke. In: Das Mittelalter 12/1 (2007), S. 144–160, bes. S. 158f.

wenn klassizistische ästhetische Kriterien bei der Beurteilung angelegt werden. Das ambivalente Bild des ‚Eneasromans‘ in seiner Nachwirkung wurde hier zum Anlass genommen, die Alterität mittelalterlicher Kanonbildung im Allgemeinen zu reflektieren. Als besonders wichtig stellte sich dabei ein Bewusstsein von Kontinuität heraus, in dem sich die mittelalterlichen Dichter gegenüber der Antike sahen. Dichtung wird gemäß diesem Selbstverständnis als ein ‚Können‘ (*ars*) aufgefasst, das durch ineinandergreifende rhetorische Produktionstechniken sichtbar wird, die aus einem *holistischen* Habitus der Adaptation resultieren. Die Frage nach der Kanonizität stellt sich hier anders. Sie ist weniger zu verstehen als ein Selektionsprozess, der den Bestand von ‚schöner Literatur‘ anhand formalästhetischer Kriterien auf einen besonders zu würdigenden Kern reduziert. Nicht ein rezeptionsästhetischer Prozess gibt die Kanonbildung vor; was ein Werk ‚kanonisch‘ macht, bemisst sich vielmehr daran, dass die produktionsästhetischen Maßstäbe der Dichtungstradition angewandt und performativ weiterentwickelt worden sind. In diesem Sinne können sowohl der ‚Roman d’Eneas‘ als auch der ‚Eneasroman‘ als kanonisch gelten.

Die Leistung des Dichters beschränkt sich aber nicht nur darauf, vorgegebene und kanonstiftende Verfahren anzuwenden. Erst das Verständnis für die Adaptation als ein komplexer Vorgang, bei dem die verschiedenartigen Eingriffe oft genug auch gegeneinander abgewogen und ausgehandelt werden müssen, macht eine vergleichende Beurteilung unterschiedlicher Bearbeitungen möglich. Mit Blick auf den Aeneasstoff bot sich als Vergleichsfolie im Allgemeinen das Verfahren der Mediävalisierung an und im Speziellen dessen konkrete Realisierung im Rahmen der *descriptions figurae* und *rerum* des Protagonisten Eneas. Hier stellte sich gleichermaßen das Problem, wie die determinierende Komponente der vergilischen ‚Aeneis‘ in einem Maße dissoziiert werden konnte, dass die höfischen Leit motive von *minne* und *ère* nicht von außen an die Figur herangetragen werden, sondern sich durch ihre eigenen Handlungen herausbilden. Hinsichtlich der Integration des Kontingenten in die Erzählwelt lässt sich eine Unterscheidung der beiden mittelalterlichen Adaptionen vornehmen und eine Entwicklungstendenz feststellen. Anhand von Veldekes Eingriffen kann man konstatieren, dass er gewisse Inkonsistenzen der Vorlage als solche wahrgenommen haben muss und diese vielerorts zu harmonisieren versuchte. Konkret drückt sich diese Optimierung darin aus,

dass die Interdependenz der *rhetorices partes* zum einen stärker genutzt wurde, das poetische Programm von *minne* und *ère* innerhalb der *descriptions* auto-reflexiv zu thematisieren. Zum anderen sorgten die Änderungen inhaltlich dafür, Waffe und Träger zu verschmelzen; mit Latour lässt sich von einem ‚Hybridakteur‘ sprechen,⁷⁸ dessen Handlungen selbstevidenter an die Figur angeschlossen wurden.

Welche Konklusion lässt sich daraus ziehen? Ist der ‚Eneasroman‘ im Lichte dieser Beobachtungen ‚gelungener‘ und damit ‚kanonischer‘ als seine französische Vorlage? Im Bewusstsein mittelalterlicher Kanonbildung scheint auch dies eine falsch gestellte Frage zu sein. Denn ‚Gelingen‘ steht hier unter anderen rezeptionsästhetischen Erwartungshaltungen als in der Moderne. Das Kunstwerk wird nicht daran gemessen, was es verhandelt, sondern an der Form seiner Verhandlung. Da beide Adaptationen bei ihren produktionsästhetischen Bearbeitungsprozessen Kohärenz stiften, was im mittelalterlichen Verständnis als Bedingung für Kanonisierung verstanden wurde, können auch beide als ‚Klassiker‘ mittelalterlicher europäischer Literatur gelten. Entscheidend ist mit Blick auf den ‚Eneasroman‘, dass der Fokus auf die Produktionsästhetik ein intersubjektivierbares Begründungsmuster liefern kann, um unabhängig von Veldekes in Frage stehender Pionierleistung von einem ‚Klassiker des Mittelalters‘ sprechen zu können.

⁷⁸ Bruno Latour: Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft. Frankfurt a.M. 2002, hier: S. 218f.

Elisabeth Lienert

„Klassische“ Antikenromane in „nachklassischer“ Zeit?

*Rudolfs von Ems, Alexander‘ und
Konrads von Würzburg, Trojanerkrieg‘*

1. Paradoxe Konstellationen: „Klassische“ Antikenromane in „nachklassischer“ Zeit?¹

Der Titel meines Beitrags birgt eine Reihe von Widersprüchen in sich: „Klassischer“ Antikenroman ist der erste dieser Widersprüche: Gerade bei den antiken Stoffen um den Trojanischen Krieg und um die Romgründung des Aeneas oder um Alexander den Großen liefert die Antike selbst ja die „klassischen“, seit Jahrtausenden und für Jahrtausende maßgeblichen und gültigen Texte, Homers ‚Ilias‘ vor allem und Vergils ‚Aeneis‘. Das Mittelalter erscheint nicht nur im Verständnis der Humanisten geradezu als das Gegenteil der

¹ Der Beitrag beruht überwiegend auf eigenen (detaillierteren) Publikationen, bes.: Elisabeth Lienert: *Deutsche Antikenromane des Mittelalters*. Berlin 2001 (Grundlagen der Germanistik 39); dies.: *wildekeit* und Widerspruch. Poetik der Diskrepanz bei Konrad von Würzburg. In: *Wolfram-Studien* 25 (2018), S. 323–341; dies.: *Idealisierung und Widerspruch. Zur Figurenkonstitution von Rudolfs Alexander*. In: Norbert Kössinger u. a. (Hgg.): *Rudolf von Ems*. Stuttgart (Beihefte zur ZfdA) (im Druck); dort jeweils ausführlichere Hinweise auf Forschungsliteratur. – Die Vortragsform ist beibehalten. Ich danke den DiskutantInnen für Kritik und Anregungen.

‚klassischen‘ Antike: Zwar lebt die Antike im Mittelalter weiter (ohne die mittelalterlichen Abschriften antiker Handschriften hätten Humanismus und Renaissance nicht mehr viel gehabt, das sie hätten wiederbeleben können); aber Antikes wird hemmungslos verändert und den veränderten, d.h.: den christlichen, später auch den feudalhöfischen Bedingungen des Mittelalters angepasst.² Man nennt das ‚Mediaevalisierung‘: Jenseits des im faktischen Kern bewahrten Stoffs wird fast alles spezifisch Antike entfernt, umgedeutet oder ersetzt: die Götter, Figurenmotivationen und -konstellationen, Formen personaler Interaktion und fast alle Aspekte des Ambiente. Das betrifft vor allem die Antikenromane,³ d.h. mittelalterliche Versromane des 12., 13. und 14. Jahrhunderts mit antiken Stoffen (im 15. Jahrhundert gibt es dann auch Antikenromane in Prosa): Vor einem wie eine mittelalterliche Stadt geschilderten Troja oder Laurentum kämpfen und lieben höfische Ritter und Damen in mittelalterlichen Rüstungen und Gewändern. Nur teilweise ist spezifisches Antikewissen bewahrt, rudimentäres und stark christlich eingefärbtes Wissen um antike Götter und Mythologie, Wissen um geographische und politische Konstellationen, um Bestattungsriten, Freundschaftskult und Ähnliches. Die Antikenromane dienen auch der Wissensvermittlung an ein nicht-lateinkundiges Laienadelspublikum. Ansonsten ist von den Problemkonstellationen der antiken Epen nur das aufgegriffen, was zu den Anliegen der adligen Rezipienten gehört: Die suchen im 12. Jahrhundert in der säkularen Antike Selbstidentifikationsmuster für die neue adlig-höfische Laienkultur: Kampfbewährung und Herrschaft. Umgekehrt wird spezifisch Mittelalterliches wie Minne und Frauendienst in die antiken Stoffe zurückprojiziert.

Antikenromane beruhen vielfach nicht auf den ‚klassischen‘ antiken Epen, sondern verwenden eher ‚trübe‘, zweitklassige Quellen,⁴ z.B. für den Trojastoff nicht Homer, sondern Texte aus der pseudohistoriographischen Trojatraddition der Spätantike, angebliche Kriegstagebücher der angeblichen Kriegsteilnehmer Dictys Cretensis und Dares Phrygius. Das hängt mit dem tendenziell

² Grundsätzlich zur mittelalterlichen Antikerezeption vgl. etwa Rüdiger Schnell: Die Rezeption der Antike. In: Henning Krauss (Hg.): Europäisches Hochmittelalter. Wiesbaden 1981 (Neues Handbuch der Literaturwissenschaft 7), S. 217–242.

³ Vgl. grundsätzlich Lienert: Deutsche Antikenromane (Anm. 1), bes. S. 9–13.

⁴ Zu den Quellen der mittelalterlichen Antikenromane vgl. zusammenfassend Lienert: Deutsche Antikenromane (Anm. 1), bes. die Übersicht S. 18–20 und S. 23f.

historiographischen Interesse an den antiken Stoffen zusammen, die nicht als große Literatur, sondern als Historie rezipiert wurden. Hinzu kommt, dass Griechischkenntnisse im Mittelalter wenig verbreitet waren und nur die lateinische Tradition in großem Stil zugänglich war. Nur für den Aeneasstoff stand ein kanonisches lateinisches Werk, die ‚Aeneis‘, als Vorbild und Vorlage zur Verfügung. Beim Alexanderstoff bietet schon die antike Überlieferung zahlreiche konkurrierende Versionen. Von denen wurde im Mittelalter die geschichtsfernste Tradition, die des späthellenistischen Alexanderromans, am breitesten rezipiert, über lateinische Bearbeitungen, vor allem die sogenannte ‚Historia de preliis‘. Vielfach wurde auch nicht direkt auf die antiken Quellen zurückgegriffen, sondern auf mittelalterliche Übertragungen, auf Kommentare, Florilegien und mythologische Handbücher, die sogenannten Mythographen. Die Bearbeitungen gehen meist über mehrere Stufen; jede Weiterbearbeitung entfernt sich weiter von den ursprünglichen Quellen und sammelt weiteres Erzählmateriale an. Die humanistische Antikerezeption mit ihrer Rückkehr *ad fontes*, zu den ursprünglichen Quellen, fegte im 16. Jahrhundert die mittelalterlichen Erzähltraditionen mit antiken Stoffen denn auch fast vollständig weg.

Ein Begriff von ‚klassisch‘ im Sinn von ‚die Klassische Antike betreffend‘ oder gar von ‚überzeitlich gültig‘ ist in Bezug auf die mittelalterlichen Antikenromane dementsprechend inadäquat. Anzuwenden bleibt in erster Linie ein historischer – und begrenzter – Begriff von ‚Klassizität‘: ‚Klassiker‘ sind auch Texte, die für eine gewisse Zeit als gültig und vorbildhaft anerkannt wurden und eine entsprechende literaturgeschichtliche Wirkung gezeigt haben. In diesem Sinn ist in der Literaturgeschichte von ‚Klassiken‘ die Rede, und als eine erste solche ‚Klassik‘ gilt in der Geschichte der deutschen Literatur bekanntlich die hochhöfische Literatur um 1200, die sogenannte ‚mittelhochdeutsche (früher auch: staufische) Klassik‘: Bereits die Literaten der Folgegenerationen, ab dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts, berufen sich auf Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach, Gottfried von Strassburg, Walther von der Vogelweide als Meister ihres Fachs und Vorbilder ihrer Dichtkunst.

In Bezug auf diese ‚mittelhochdeutsche Klassik‘ – in der Romania verhält es sich, einige Jahrzehnte früher, nicht sehr viel anders – nehmen die Antikenromane eine Vorläuferrolle ein: Mit seinen als historisch angesehenen

nen Stoffen schafft der Antikenroman Anknüpfungspunkte zur Welt- und Heilsgeschichte; er genießt eine Dignität, die im 12. Jahrhundert den neuen säkularen Themen des neuen höfischen Romans den Weg bahnt. Die ersten mittelalterlichen Versromane sind Antikenromane; in diesen Antikenromanen konstituiert sich höfisches Erzählen, werden Erzähltechnik und Stil des höfischen Romans entwickelt, werden Themen wie Kampf, Herrschaft, Liebe entfaltet.

Im deutschsprachigen Bereich ist der gewissermaßen ‚klassische‘, d.h. wirkungsmächtige Antikenroman der ‚Eneas‘⁵ des Heinrich von Veldeke, um 1170 in Veldekes maasländischer Heimat begonnen und nach einer durch einen spektakulären Manuskriptdiebstahl verursachten Zwangspause vor 1190 in Thüringen vollendet. Schon Gottfried von Strassburg nennt in seinem Literaturkatalog Heinrich von Veldeke als Gründerheros deutscher Dichtung, als denjenigen, der das ‚erste Reis‘ am Stamm deutscher Dichtkunst gepropft habe.⁶ Ohne den ‚Eneas‘ sind die Themen, vor allem aber die Erzähltechniken und Erzählverfahren des Artusromans undenkbar. Von Veldeke lernten spätere Autoren, wie man Zweikämpfe darstellt und Massenschlachten, Beratungen und Verhandlungen, wie man schöne Frauen und prachtvolle Rüstungen beschreibt, wie man Emotionen schildert, das Entstehen der Liebe, Kampfzorn und Eifersucht, Verzweiflung über Liebes- und Verlustschmerz. Die Zeugnisse der auf Veldeke folgenden, von ihm zehrenden Autoren inszenieren ihn als Maßstab setzendes Vorbild, den ‚Eneas‘ mithin als ‚Klassiker‘. Dies gilt, obwohl die Überlieferung mit vierzehn Textzeugen (immerhin aber von der Zeit um 1200 bis ins letzte Viertel des 15. Jahrhunderts und fast im gesamten hochdeutschen Raum) nur mäßig breit ist und obwohl die Mitüberlieferung in erster Linie auf ein historiographisches Interesse an der Frühgeschichte des Römischen Reichs deutet. Der Trojaflüchtling Eneas begründet ja in Italien eine Dynastie, aus der die Gründer Roms hervorgehen, und auf Rom führt sich das mittelalterliche Imperium, auch das der Staufer, zurück. Der Text

⁵ Heinrich von Veldeke: Eneasroman. Nach dem Text von Ludwig Ettmüller ins Neuhochdeutsche übersetzt, mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort von Dieter Kartsoke. Stuttgart ²1997 (Reclams Universal-Bibliothek 8303).

⁶ Gottfried von Straßburg: Tristan. Nach dem Text von Friedrich Ranke neu hg., ins Neuhochdeutsche übersetzt, mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort von Rüdiger Krohn. 3 Bde. Stuttgart 1980 (Reclams Universal-Bibliothek 4473), V. 4738f.

selbst deutet diesen weltgeschichtlichen Rahmen nur an; im Zentrum des Erzählens stehen Liebesgeschichten und Kampfschilderungen: Eneas' Affäre mit und Liebesverrat an der Karthagerkönigin Dido; der Krieg um Latium und um die Hand der latinischen Königstochter Lavinia, den Eneas gegen seinen Rivalen Turnus führt; die Liebe zwischen Eneas und Lavinia. Veldekes ‚Eneas‘ ist übrigens keine Originalschöpfung, noch nicht einmal eine Bearbeitung von Vergils ‚Aeneis‘, sondern – wie alle epischen Werke der ‚klassischen‘ Blütezeit – eine nach den Poetiken der Zeit ziemlich getreue Übertragung einer romanischen Vorlage, nämlich des altfranzösischen ‚Roman d'Eneas‘.⁷ Originalität ist im Mittelalter kein Kriterium für literarische Qualität; ein mittelalterlicher ‚Klassiker‘ braucht kein ‚Original‘ zu sein. Wirkungsmächtig in der mittelhochdeutschen Literatur war vor allem Veldekes Erzähltechnik, nicht zuletzt etwas so simpel Scheinendes wie die Errungenschaft des reinen Reims. Aber auch anderes hat er folgenreich vorgeprägt: die Konzeption eines Helden, der sich in Herrschaft, Kampf und Liebe bewähren muss; Liebe als überwältigende Gewalt von außen und zugleich als emotionales Geschehen im menschlichen Innenraum.

Einen anderen wirkungsmächtigen Antikenroman hat die mittelhochdeutsche ‚Klassik‘ nicht aufzuweisen: Der kurz nach der Mitte des 12. Jahrhunderts entstandene frühhöfische Alexanderroman des Pfaffen Lambrecht, in drei Versionen überliefert, bleibt in seiner archaischen Vers- und Reimtechnik zu weit hinter den literarischen Errungenschaften seit Veldeke zurück, als dass er hätte Wirkung zeitigen können. Das ‚Liet von Troye‘ des Herbort von Fritzlar wurde vermutlich als Vorgeschichte zum ‚Eneas‘ in Auftrag gegeben, ob kurz nach 1195 oder erst um 1210 ist umstritten;⁸ aber es ist nur spärlich überliefert (eine Handschrift des 14. Jahrhunderts und wenige Fragmente) und in seiner kritisch-desillusionierenden Tendenz⁹ in der vom optimistischen Artusroman dominierten ‚klassischen‘ Periode ein einsamer Fremdkörper. Der ‚große‘ Alexanderroman und der ‚große‘ Trojaroman des Mittelalters sind erst eine bzw. zwei Generationen später entstanden, Rudolfs von Ems ‚Alexan-

⁷ Vgl. Silvia Schmitz: Die Poetik der Adaptation. Literarische *inventio* im ‚Eneas‘ Heinrichs von Veldeke. Tübingen 2007 (Hermaea N.F. 113).

⁸ Zusammenfassend Lienert: Deutsche Antikenromane (Anm. 1), S. 111f.

⁹ Vgl. bes. Hans Fromm: Herbort von Fritzlar. Ein Plädoyer. In: PBB 115 (1993), S. 244–278.

der‘ in den 1230er bis 1250er, Konrads von Würzburg ‚Trojanerkrieg‘ in den 1280er Jahren. Früher hat man die Dichter des fortgeschrittenen 13. Jahrhunderts als ‚Epigonen‘ bezeichnet, mittelmäßige Nachahmer der ‚Klassiker‘; heute spricht man, rein zeitlich, nicht wertend, immer noch von ‚nachklassischer‘ Erzählliteratur.

Ein klassischer ‚nachklassischer‘ Text – auch das ist ein Widerspruch in sich. Der Begriff ‚klassisch‘ kann in diesen Fällen allenfalls auf die jeweilige literarische Reihe bezogen werden, die der Alexander- und die der Trojaromane. Da erweisen sich Rudolf von Ems und Konrad von Würzburg nicht als Nachahmer, sondern – auf der Basis lateinischer und/oder französischer Quellen – als souveräne Schöpfer des bedeutendsten Alexanderromans, des bedeutendsten und wirkungsmächtigsten Trojaromans des deutschsprachigen Mittelalters. Dass die Maßstäbe setzenden Romane von Alexander und Troja erst in ‚nachklassischer‘ Zeit entstehen können, hängt damit zusammen, dass in der ‚Blütezeit‘ der Artusroman mit seiner ‚Entdeckung der Fiktionalität‘¹⁰ und der freieren Diskussion höfischer Normen und Lebensentwürfe den in der Historie verankerten Antikenroman vorerst verdrängt. Erst in der späthöfischen Literatur kehrt das Interesse an Geschichte – und damit an antiken Stoffen – mit Macht zurück.

Rudolfs ‚Alexander‘ und Konrads ‚Trojanerkrieg‘ sind beide unvollendet, mit einiger Sicherheit, weil die Autoren über ihren Werken verstorben sind. ‚Klassische‘ Fragmente – das scheint ein weiterer Widerspruch, obwohl auch Wolframs von Eschenbach ‚Willehalm‘ und Gottfrieds von Strassburg ‚Tristan‘ nur als Torsi erhalten sind. Anders als für Romantik oder Moderne greift eine Faszination durch das intentional Unvollendete für das Mittelalter nicht: Eine Geschichte muss da vollständig sein, und deswegen werden Fragmente in der Regel vervollständigt. Es gibt Fortsetzungen, gerade bei ‚großen‘ Autoren wie Wolfram oder Gottfried.¹¹ Solche Fortsetzungen bringen die Geschichten zu Ende, fallen aber konzeptionell oft hinter die Ausgangstexte

¹⁰ Grundlegend: Walter Haug: *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts*. 2., überarb. und erw. Aufl. Darmstadt 1992; vgl. etwa Joachim Heinzle: *Die Entdeckung der Fiktionalität*. Zu Walter Haugs ‚Literaturtheorie im deutschen Mittelalter‘. In: PBB 112 (1990), S. 55–80.

¹¹ Vgl. Peter Strohschneider: *Gotfrit-Fortsetzungen*. Tristans Ende im 13. Jahrhundert und die Möglichkeiten nachklassischer Epik. In: DVjs 65 (1991), S. 70–98.

zurück, mit einer stärker an normative Erwartungen der Zeit angenäherten Sinnkonstitution. Zum ‚Trojanerkrieg‘ ist in allen vollständigen Textzeugen eine anonyme ‚Trojanerkrieg-Fortsetzung‘ vor allem nach Dictys enthalten;¹² bei Rudolfs ‚Alexander‘ folgt nur in einer Handschrift ein kurzer Abschluss.¹³

2. Rudolfs von Ems ‚Alexander‘

2.1 Autor, Text, Überlieferung¹⁴

Rudolf von Ems, der neben Konrad von Würzburg bedeutendste Epiker der Generation nach den ‚Klassikern‘, dichtete von etwa 1220 bis in die 1250er Jahre. Gönner fand er in der Spätphase seines Schaffens, sicher für die ‚Weltchronik‘, mit einiger Wahrscheinlichkeit auch für den ‚Alexander‘, am staufischen Königshof. Rudolf dichtete Werke mit historischen Stoffen oder wenigstens pseudohistorischer Anbindung – eine Grundtendenz in der Gattungsentwicklung des Romans im fortschreitenden 13. Jahrhundert.

Rudolfs ‚Alexander‘ ist mit 21643 Versen Fragment geblieben; wahrscheinlich hat der Autor selbst sein Werk unvollendet hinterlassen. Der Torso beginnt mit Zeugung, Geburt und Erziehung des außergewöhnlichen Helden, schildert die Eroberung des persischen Weltreichs und bricht vor Alexanders Kampf gegen den Inderkönig Porus ab, noch vor den im hellenistischen Alexanderroman überlieferten Orientabenteuern. Der Text ist in zwei Schaffensphasen nach unterschiedlichen Quellen entstanden, der erste Teil vor ca. 1235 nach einer Redaktion (J²) der ‚Historia de preliis‘, der zweite

¹² Vgl. Lienert: Deutsche Antikenromane (Anm. 1), S. 136–140.

¹³ Vgl. Stefanie Schmitt: Ein Schluß für Rudolfs ‚Alexander‘? Überlegungen zum Cgm 203. In: ZfdA 132 (2003), S. 307–321; dies.: Alexanders Tod? Ein unbeachteter Text aus der Münchner ‚Alexander‘-Handschrift Cgm 203. In: Christoph Fasbender (Hg.): Aus der Werkstatt Diebold Laubers. Berlin, Boston 2012 (Kulturtopographie des alemannischen Raums 3), S. 35–57.

¹⁴ Dieser Abschnitt nach Lienert: Deutsche Antikenromane (Anm. 1), S. 49–53; vgl. bes. auch Maximilian Benz: Exzentrisches Erzählen und staufische Erbauung: Rudolfs von Ems ‚Alexander‘ als heterogener Text ‚zweiter Stufe‘. In: Marie-Sophie Masse u. Stephanie Seidl (Hgg.): ‚Texte dritter Stufe‘. Deutschsprachige Antikenromane in ihrem lateinisch-romanischen Kontext. Berlin 2016 (Kultur und Technik 31), S. 135–153.

wohl um 1240–54 nach den historiographisch ausgerichteten ‚Gesta Alexandri Magni‘ (‚Taten Alexanders des Großen‘) des Quintus Curtius Rufus und zahlreichen weiteren lateinischen Quellen. Geplant war vermutlich eine Vita von insgesamt zehn Büchern, von denen sechs ausgeführt sind. Überliefert ist der Alexander lediglich in zwei Handschriften des 15. und einem Fragment des 13. Jahrhunderts. In einer der beiden Vollhandschriften ist Alexanders Tod aus dem ‚Buch der Könige‘ als knapper Abschluss eines Alexanderlebens angehängt.¹⁵

Wie in den meisten Alexanderromanen des Mittelalters ist, dem hellenistischen Alexanderroman folgend, auch bei Rudolf Alexander der leibliche Sohn des ägyptischen Exilpharaos, Sterndeuters und Zauberers Nectanabus.¹⁶ Der nämlich täuscht Olympias, der Gemahlin des Makedonenkönigs Philipp vor, der Gott Ammon helfe des Nachts ihrer Unfruchtbarkeit ab. Außerdem bringt Nectanabus Philipp durch Zauberkunststücke dazu, an die göttliche Zeugung des Kuckuckskindes zu glauben und es als seinen eigenen Sohn aufzuziehen. Schon Alexanders Geburt ist von Wunderzeichen begleitet. Das Kind entpuppt sich in jeder Hinsicht als außergewöhnlich; es wird von Aristoteles erzogen, tötet seinen leiblichen Vater kaltblütig und erweist sich durch die Zähmung des wilden Pferdes Bucephalus als vorherbestimmter künftiger Herrscher. Das demonstriert er auch und gerade gegenüber den von Philipp Tribut fordernden Persern. Nach Philipps Tod übernimmt Alexander die Herrschaft über Makedonien und Griechenland und zieht gegen Persien. Schon früh wird ihm durch ein Orakel seine Weltherrschaft prophezeit, aber auch sein Ende durch Gift. Sein Siegeszug erweist sich als unaufhaltsam; was sich widersetzt, wird dem Erdboden gleichgemacht. Alexander besiegt die Perser in riesigen Schlachten, unter anderem am Granikus, bei Issus und Ar-

¹⁵ Siehe Anm. 13.

¹⁶ Vgl. bes. Florian Kragl: *De ortu Alexandri multiplicis Nektanebus ze diute getihtet*. In: *Troianalexandrina* 6 (2006), S. 35–80, hier S. 66–73; vgl. ferner etwa Manuel Braun: Vom Gott gezeugt: Alexander und Jesus. Zum Fortleben des Mythos in den Alexanderromanen des christlichen Mittelalters. In: *ZfdPh* 123 (2004), S. 40–66; Seraina Plotke: Die Geburt des Helden. Mythische Deszendenz in den mittelhochdeutschen Alexanderromanen. In: Hans-Jochen Schiewer (Hg.): *Höfische Wissensordnungen*. Göttingen 2012, S. 65–84; Julia Zimmermann: Narrative Lust am Betrug. Zur Nektanabus-Erzählung in Rudolf von Ems ‚Alexander‘. In: Matthias Meyer u. Alexander Sager (Hgg.): *Verstellung und Betrug im Mittelalter und in der mittelalterlichen Literatur*. Göttingen 2015 (Aventiuren 7), S. 261–279.

bela (Gaugamela). Im brieflichen Austausch mit Darius erweist er sich auch intellektuell als überlegen; seine Tollkühnheit demonstriert er, indem er sich in einem Husarenstückchen incognito an Darius' Hof wagt. Einen persischen Verräter, der anbietet, seinen König auszuschalten, weist Alexander nobel zurück. Die Auslösung der bei Issus gefangenen persischen Königsfamilie lehnt er ebenso ab wie Darius' Angebot, dem Eroberer sein halbes Reich und die Hand seiner Tochter zu überlassen. Nach der Flucht des Perserkönigs bei Arbela hält Alexander triumphalen Einzug in Babylon und führt seinen Siegeszug weit nach Osten fort. Als Darius einem Attentat seiner eigenen Fürsten Nabarzanes und Bessus zum Opfer fällt, eilt Alexander zu dem Sterbenden, und der bestimmt ihn zum Erben und zum Gemahl seiner Tochter Roxane. Als Darius' Nachfolger ordnet Alexander das Reich und setzt den Kriegszug zur Verfolgung der Königsmörder fort. Weit im Osten trifft Alexander auf die Amazonen und zeugt mit deren Königin Talistria eine Tochter. Eine Verschwörung gegen Alexander wird aufgedeckt und bestraft; zwei von Alexanders engsten Weggefährten scheinen involviert: Philotas wird entlastet, dessen Vater, der Feldherr Parmenion, getötet. Mit dem Beschluss der Anhänger des Bessus, den Königsmörder an Alexander auszuliefern, bricht der Torso ab.

2.2 Klassikernachfolge und Gültigkeitsanspruch

Rudolf selbst bezeichnet im Prolog zum II. Buch des ‚Alexander‘ Heinrich von Veldeke, Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach, Gottfried von Strassburg als normbildend und musterhaft, als unerreichte und unerreichbare ‚Klassiker‘, Inbegriff vollendeter Kunst, deren Anleitung er dringend benötigt.¹⁷ Ihnen legt er sein Werk quasi zur Prüfung vor:

*Aller miner meister kür
wil ich daz mære legen vür
und wil sie vlêhen und bitn
daz sie nâch meisterlîchen sitn
ir hôhe kunst mir zeigen*

¹⁷ Vgl. etwa Haug: Literaturtheorie (Anm. 10), bes. S. 310–312.

[...]
daz sie vriuntliche war
nemn ob ich hie missevar,
daz vil lihthe muoz ergân,
wan ich mich an genomen hân
mit tumbes herzen stiure
sô rîcher âventiure
 [...]. (V. 3063–3067, 3073–3078)¹⁸

Zur Prüfung durch alle meine Meister will ich diese Erzählung vorlegen und will sie flehentlich bitten, mir entsprechend ihrer Meisterschaft ihr hohes Können zu zeigen [...], dass sie mit [nachsichtigem] Wohlwollen zur Kenntnis nehmen, wenn ich hier das Ziel verfehle, was sehr leicht der Fall sein wird; denn ich habe mich, gelenkt von einem unerfahrenen Herzen, einer so bedeutenden Erzählung angenommen [...].

Sie müsste sogar jemanden überfordern, der doppelt so viel Verstand und Kunstfertigkeit besäße wie er.

Sich selbst sieht er aber nicht etwa nur in der Position des ‚Nachtreters‘, sondern kündigt trotz endloser Bescheidenheitstopoi Unerhörtes an:

elliu unser arbeit
ist nû an wildiu wort gedign
diu vor uns wâren ie verswign
und selten iemer sint vernomn (V. 3182–3185)

all unsere Mühe richtet sich nun auf *wilde* [fremdartige?] Wörter, die vor uns immer unausgesprochen waren und auch in Zukunft selten vernommen werden.

Im Kontext ist von den echten Juwelen der ‚Klassiker‘ und dem *kunterfeit* (V. 3181; ‚Imitat‘, vielleicht gar ‚Fälschung‘) der Nachfolger die Rede. Der Begriff *wilde* ist vieldeutig; die neueste Forschung¹⁹ hat gezeigt, dass *wilde* nicht

¹⁸ Zitate und Versangaben in Kapitel 2 beziehen sich auf die Ausgabe: Rudolf von Ems: Alexander. Ein höfischer Versroman des 13. Jahrhunderts. Hg. v. Victor Junk. 2 Bde. Leipzig 1928/29 (Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart 272/274) [Nachdruck Darmstadt 1970]; die Übersetzungen stammen von mir.

¹⁹ Die Beiträge der Tagung „*wildekeit*. Spielräume literarischer *obscuritas* im Mittelalter“ der Wolfram von Eschenbach-Gesellschaft (Zürich 2016) sind in den Wolfram-Studien 25 (2018) erschienen.

etwa das Kunstlose meint, aber auch nicht bloß gesuchte Worteffekte, sondern das Unerhörte, zugleich Faszinierende und Komplexe. Das ist bei Rudolf ungewöhnlich, orientiert er sich doch sonst eher an Gottfrieds Stilideal der Transparenz; die Formulierung *wildiu wort* scheint hingegen auf den dunklen Stil Wolframs und der sogenannten ‚Blümer‘ zu zielen. In jedem Fall aber nimmt Rudolf hier auch im Vergleich mit den Klassikern das noch nie (und auch in Zukunft selten) Vernommene, also denkbar Außergewöhnliches für sich in Anspruch.

Einen noch ausgeprägteren Überbietungsgestus legt Rudolf in Bezug auf die Alexanderroman-Tradition an den Tag: Rudolf präsentiert sich als derjenige, der als erster und einziger aus der Summe der gelehrten lateinischen Autoritäten – Curtius, Übertragungen des griechischen Alexanderromans, Walter von Châtillon, chronikalischen und geistlichen Quellen, Flavius Josephus – in einer Art von Quellenkritik die *eine* vollständige und bezeugte Wahrheit über Alexander zusammenträgt:

*wan ich in tiutscher zungen wil
ein urhap dirre mære wesen:
[...]
sit ich hân zesamene brâht
allez daz diu schrift uns seit
mit ungelogener wârheit
endehafter mære
von dem wîsen wunderære (V. 15804f., 15808–15812)*

denn ich will in deutscher Sprache der Maßstab setzende Ursprung dieser Geschichte sein: [...] da ich alles zusammengestellt habe, was die Schrift uns ungelogen und wahr an wahrhaftigen Geschichten von dem klugen Mann bezeugt, der staunenswerte Taten vollbrachte.

Den Pfaffen Lambrecht kritisiert Rudolf vor allem für dessen archaische Verstechnik (V. 15783–15785; vgl. auch ff.). Ihm und den anderen Alexanderromanen, die er nennt (sie sind alle nicht erhalten), hat er dem eigenen Anspruch nach die Wahrheit des Erzählten voraus. Rudolf zielt auf nicht weniger als den gültigen Alexanderroman in deutscher Sprache. Auch das mag ein Kriterium für Klassizität sein: seinen Stoff unüberbietbar gültig zu gestalten. Rudolf erzählt in seinem ‚Alexander‘ eine außergewöhnliche Geschichte; er

erzählt von einer außergewöhnlichen historischen Persönlichkeit – und dies, dem eigenen Anspruch nach, umfassend und wahrheitsgemäß.

2.3 Deutungsperspektiven²⁰

Rudolf versteht seinen ‚Alexander‘ quasi als Geschichtsschreibung, die Geschichte Alexanders des Großen als verbürgte historische Wahrheit. Für mittelalterliches Denken erschöpft sich Wahrheit freilich nicht in nackter Faktizität, sondern setzt moralische Vorbildhaftigkeit voraus. Dementsprechend ist der Held, obwohl als *wunderære* (V. 15812 u.ö.; ‚Vollbringer staunenswerter Taten‘) apostrophiert, nicht als einzigartig und exorbitant konzipiert, sondern als idealer, exemplarischer Held, nicht Normen sprengend, sondern Normen setzend: *ein der tugentrichste man / der ritters namen ie gewan* (V. 43f.; ‚der vortrefflichste Mann, der je die Bezeichnung Ritter trug‘). Der Rang eines mittelalterlichen Alexanderromans zeigt sich, nach Rudolfs Selbstverständnis, nicht etwa darin, wie die historische Ausnahme-Persönlichkeit in ihrer Größe und ihren Schwächen differenziert erfasst wird, sondern darin, dass und wie der Held zum Vorbild wird. Gegenüber seinen Quellen idealisiert Rudolf daher sehr weitgehend, durchaus unter Manipulation der überlieferten Fakten. Alexanders traditionelle Laster und Verfehlungen – Jähzorn, Trunksucht, Hybris – entfallen fast völlig; einen moralischen Verfall gibt es nicht. Rudolfs Alexander demonstriert alle Fürstentugenden in Vollendung: Klugheit, Freigebigkeit, Gerechtigkeit, Frömmigkeit und Gottesfurcht mehr noch als Kriegerqualitäten und persönliche Tapferkeit. Als vorbildlich will Rudolf seinen Helden auch in der höfischen Minne zeigen: Die politische Heirat mit Roxane wird zeitweise als mustergültige Minneehe stilisiert, und sogar die Affäre mit der Amazonenkönigin Talistria (V. 17747–18472, bes. 18219–18472), im Grund ein nackter Zeugungsakt, wird zur Liebesbeziehung höfisiert – im

²⁰ Der folgende Abschnitt vor allem nach Lienert: *Deutsche Antikenromane* (Anm. 1), S. 53–59; vgl. auch grundlegend: Helmut Brackert: *Rudolf von Ems. Dichtung und Geschichte*. Heidelberg 1968 (Germanische Bibliothek, 3. Reihe); Karl Stackmann: *Der alten werdekeit*. Rudolfs ‚Alexander‘ und der Roman des Q. Curtius Rufus [zuerst 1964]. In: ders.: *Mittelalterliche Texte als Aufgabe*. Kleine Schriften I. Hg. v. Jens Haustein. Göttingen 1997, S. 141–156.

Widerspruch zu Alexanders angeblicher Eheliebe. Der Ehebruch wird zugleich ausgestellt und entschuldigt: *und was doch tugentliche* (V. 18393; ‚doch war das vorbildlich‘).

Zentrum der Alexander zugeschriebenen Werte sind *māze* (‚Mäßigung‘, die Tugend der *temperantia*) und – als Folge seiner *tugent* – *sælde* (‚Glück und Heil‘), Charisma und glückhafter Erfolg:

*Sus vuocte sich nâch sâlden ie
swaz Alexander ane gie
daz er dâ von mit sâlden schiet.*

[...]

*diz werte gar unz an den tac
daz sînes libes zil gelac* (V. 20545–20547, 20559f.)

So fügte sich immer glückhaft, was Alexander anfang, so dass er voll Glück davonkam. [...] Dies dauerte bis zu dem Tag, an dem sein Leben an sein Ende gelangte.

Idealität und Erfolg des Helden machen ihn zum Wunschbild eines vollkommenen Herrschers. Der ‚Alexander‘ ist als Fürstenspiegel intendiert, wahrscheinlich für die Söhne des Stauferkaisers Friedrichs II.: Das Beispiel Alexanders lehrt *tugent*, die wiederum beständige *sælde* garantiert. *Virtus* und *Fortuna*, Tugend und Glück, sind untrennbar.

Selbst die Heilsgeschichte steht im Dienst von Rudolfs staufischem Fürstenspiegel. Alexander handelt, obwohl Heide, in seiner Zeit angemessen und erweist dem Gott der Juden Ehre. Als *instrumentum Dei*, Werkzeug Gottes in der Heilsgeschichte, setzt Alexander dem zweiten Weltreich, dem der Perser, ein Ende. Als *Gotes geisel* (V. 10055) züchtigt er die abtrünnigen jüdischen Stämme (V. 10058–10060) und schließt die wilden biblischen Völker Gog und Magog am Kaspischen Meer ein, von wo sie am Jüngsten Tag ausbrechen werden. Rudolfs Gegenwart ist als Endzeit vor dem Jüngsten Tag und dem Erscheinen des Antichrist gezeichnet. In dieser Endzeit wird ein staufischer Endkaiser erwartet, der die apokalyptischen Völker besiegen soll (V. 15601–15628, 17319–17570). Alexander ist als dessen Präfiguration gezeichnet.

Freilich erschöpft sich Rudolfs ‚Alexander‘ nicht etwa in simplifizierender pro-staufischer Propaganda: Immer wieder unterlaufen Widersprüche die

auffällige Idealisierung Alexanders.²¹ Immer wieder kollidieren Alexander-Lob und hochproblematisches Handeln des Helden. Schon Alexanders Herkunftsgeschichte (V. 91–1255) stellt Widersprüche ostentativ aus:²² Teufelsbeschwörungen des Nectanabus ermöglichen Alexanders illegitime Zeugung, bei der „der Höllenfürst“²³ also selbst seine Finger im Spiel hat. Alexanders wiederkehrendes Epitheton *wol geborn* (V. 2021 u. ö.) wirkt angesichts der illegitimen Zeugung doppelbödig und ironisch. Manches ist wohl dem (relativen) Eigenwert der Quellen geschuldet, Vieles aber auch der Exzeptionalität des besonderen Helden, die Rudolf trotz seiner Tendenz zur Nivellierung ins Exemplarische immerhin ab und zu betont.

Problematisch ist Alexanders Verhalten vor allem beim Auftragsmord an seinem altem Weggefährten Parmenion.²⁴ Der verdienstvolle Feldherr, auch durch den Erzähler gepriesen (V. 20459–20474), wird auf bloßen Verdacht hin auf Alexanders Befehl aus dem Hinterhalt ermordet (V. 20270–20445). Während die Quelle (Curtius) die Schuldfrage offen lässt, vereindeutigt Rudolfs Erzähler im Nachhinein die angebliche Schuld des Feldherrn (V. 20490–20523): Der habe sich trotz seines hohen Alters der Maßlosigkeit schuldig gemacht und zu hoch hinausgewollt. Dieser Kommentar widerspricht aber der vorangehenden Verschwörungserzählung: Von Parmenions Teilhabe am Komplott war nicht die Rede gewesen. Es gibt sogar einen subtilen indirekten Kommentar: Im Fall von Parmenions Sohn Philotas hatte Alexander selbst verhindert, dass man sich vor dem Prozess am Angeklagten vergreift:

[...]
man sol im âne schulde niht
tuon è man in schuldec siht
und in des mordes überseit
mit des gerihtes wârheit
 [...]‘ (V. 19551–19554)

²¹ Das Folgende nach Lienert: Idealisierung und Widerspruch (Anm. 1); vgl. auch Roy Wisbey: *Das Alexanderbild Rudolfs von Ems*. Berlin 1965 (Philologische Studien und Quellen 31), bes. S. 64–99.

²² Vgl. Kragl: *De ortu Alexandri* (Anm. 16), bes. S. 66.

²³ Wisbey: *Das Alexanderbild* (Anm. 21), S. 77.

²⁴ Vgl. Lienert: *Idealisierung und Widerspruch* (Anm. 1).

[...] man soll ihm ohne [erwiesene] Schuld nichts antun, bevor man ihn schuldig sieht und ihm den Mord durch das wahre Urteil des Gerichts nachgewiesen hat [...].‘

Gegenüber Parmenion freilich handelt Alexander in deutlichem Widerspruch zu dieser seiner eigenen Maxime: Parmenion wird ermordet, bevor seine Schuld vor Gericht erwiesen ist. Rudolf ändert zweimal gegenüber den Quellen, um Alexander zu idealisieren: Alexanders Intervention zugunsten des Philotas ist ebenso hinzugefügt wie der Kommentar, der völlig unmotiviert den Mord an Parmenion rechtfertigt. Die beiden (scheinbaren) Positivierungen des Helden sind aber so hintereinander montiert, dass daraus ein eklatanter Widerspruch entsteht, ohne dass Alexander direkt irgendeine Schuld zugeschrieben würde. Diese Technik der Ambiguisierung wirkt fast subversiv. Sie beruht wohl in erster Linie auf einer Differenz der Wahrnehmung: Ein Publikum (vielleicht am Stauferhof), das einzelne Episoden hörte, nahm wohl nur die punktuelle, situationsbezogene Idealisierung bzw. Rechtfertigung wahr; dem Leser, der das Ganze zueinander in Beziehung setzt, wird jedoch der Widerspruch deutlich. Es kann kein Zweifel daran bestehen, dass Rudolf explizit um jeden Preis Alexanders Idealität postuliert. Solche Idealisierungen vereindeutigen, als Einsprüche des Erzählers gegen die Überlieferung, die überlieferte und in Teilen auch erzählte Ambivalenz der Figur. Durch das Ausstellen von Widersprüchen wird jedoch auch das Problematische betont. Die Figur gewinnt so Komplexität. In Bezug auf Alexander kann fast von einer doppelten Wertung die Rede sein.

Rudolfs ‚Alexander‘ kann also in verschiedener Hinsicht als der komplexeste und somit bedeutendste mittelhochdeutsche Alexanderroman gelten. Trotzdem hat der Text nicht reihenbildend gewirkt; er ist nur schmal und spät überliefert und hat keine nachweisbare Wirkung entfaltet. Jeder neue Alexanderroman setzt neu bei den lateinischen Quellen an und gestaltet seine Fassung ohne Rekurs auf die deutschen Vorgänger. Möglicherweise haben der überlieferte Widerspruch zwischen Alexanders Erfolgen und frühem Tod²⁵

²⁵ Vgl. Florian Kragl: König Alexanders Glück und Ende in der höfischen Literatur des deutschen Mittelalters im Allgemeinen und bei Rudolf von Ems im Besonderen. In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 250 (2013), S. 7–41.

sowie der konzeptionelle Widerspruch zwischen widerständiger Historie und glättend-idealisierender Höfisierung den geringen Erfolg des mittelhochdeutschen Alexanderromans überhaupt begründet.

3. Konrads von Würzburg ‚Trojanerkrieg‘

3.1 Autor, Text, Überlieferung²⁶

Dagegen ist Konrads von Würzburg ‚Trojanerkrieg‘ nicht zuletzt durch seine Wirkung der ‚klassische‘ Trojaroman des Mittelalters. Konrad, ein erfolgreicher und vielseitiger städtischer Berufsdichter, dürfte um 1230/35 in Würzburg geboren sein; seine Gönner gehörten der geistlichen und weltlichen Oberschicht Strassburgs und Basels an. Der ‚Trojanerkrieg‘ ist zwischen 1281 und 1287 in Basel entstanden und wohl durch den Tod des Autors 1287 Fragment geblieben. Nach 40424 Reimpaarversen steht Konrad am Beginn der vierten Schlacht und hat damit erst rund ein Drittel seiner anglonormannischen Vorlage, Benoîts de Sainte-Maure ‚Roman de Troie‘, bearbeitet; eine anonyme Fortsetzung, in allen Vollhandschriften im Anschluss überliefert, führt die Handlung nach anderen Quellen (Dictys) bis zum Untergang der Stadt und den Schicksalen der Trojaflüchtlinge und Kriegsheimkehrer zu Ende.

Konrad verwendet verschiedenste Quellen; neben der Hauptquelle, Benoît, auch Ovids ‚Metamorphosen‘ und ‚Heroiden‘, die ‚Achilleis‘ des Statius, das ‚Excidium Troie‘, Simon Aurea Capras ‚Ilias‘; wahrscheinlich auch ‚Ilias latina‘, Vergils ‚Aeneis‘ und die Tradition der Mythographen und führt so die klassische (letztlich homerische) Trojatraddition wieder mit in die Dares-Benoît-Tradition ein. Bis zum Abbruch des Torsos erzählt Konrad die Jugend des Paris (V. 325–5763)²⁷ und des Achill (V. 5764–6495; V. 13398–17321); die

²⁶ Dieser Abschnitt nach Lienert: *Deutsche Antikenromane* (Anm. 1), S. 120–126; vgl. bes. auch Elisabeth Lienert: *Geschichte und Erzählen. Studien zu Konrads von Würzburg ‚Trojanerkrieg‘*. Wiesbaden 1996 (*Wissensliteratur im Mittelalter* 22); Bent Gebert: *Mythos als Wissensform. Epistemik und Poetik des ‚Trojanerkriegs‘ Konrads von Würzburg*. Berlin, Boston 2013 (*Spectrum Literaturwissenschaft* 35).

²⁷ Zitate und Versangaben in Kapitel 3 beziehen sich auf folgende Ausgabe: Konrad von Würzburg: ‚Trojanerkrieg‘ und die anonym überlieferte Fortsetzung. Kritische Ausgabe v.

Argonautenhandlung und die erste Zerstörung Trojas mit der Entführung der trojanischen Königstochter Esiona als Vorgeschichte des Trojanischen Krieges (V. 6496–13097); den Wiederaufbau Trojas und den Raub der Helena durch Paris (V. 17322–23393); die Mobilmachung der Griechen und der Trojaner (V. 23394–25088, mit der Geschichte von Iphigenie in Aulis); den Beginn des Krieges und die ersten Schlachten und Waffenruhen (V. 25089–40424). (Erzählt wird in mittelalterlichen Erzähltexten immer chronologisch, nicht wie im antiken Epos *medias in res*.)

Der ‚Trojanerkrieg‘ beginnt mit einem unheilvollen Vorzeichen: Die mit Paris schwangere Hecuba träumt von einer Fackel, die aus ihrem Herzen wächst und Troja in Brand steckt. Priamus befiehlt, das Neugeborene zu beseitigen, um dem drohenden Unheil zuvorzukommen. Die gedungenen Mörder jedoch werden von Mitleid ergriffen und setzen das Kind lediglich aus; es wird von einer Hirschkuh gesäugt und von einem Hirten aufgezogen. Bei der Hochzeit von Thetis und Peleus bricht Streit aus zwischen den Göttinnen Juno, Pallas und Venus um den Apfel, den die Göttin der Zwietracht, Discordia, für die Würdigste bestimmt hat. Als Richter wird der mittlerweile herangewachsene Paris herbeigeholt; er überreicht den Apfel an Venus, die ihm die schönste Frau der Welt verspricht, Helena. Um den Jüngling seinerseits streiten sich Götter und Griechen auf der einen, Trojaner auf der anderen Seite. In einem Stellvertreter-Zweikampf gegen Peleus gewinnt Hector, Priamus’ Sohn, Paris für Troja zurück und verschont den unterlegenen Gegner. Der zeugt in der kommenden Nacht Achill, von dem Proteus prophezeit, dass er Troja zerstören, selbst aber dort fallen werde. Unter dramatischen Umständen wird Paris in Troja als Königssohn erkannt und wider besseres Wissen des Priamus in Gnaden aufgenommen. Thetis will ihren Sohn vor dem prophezeiten Unheil schützen und lässt ihn von dem Kentauren Schyron zum größten Helden Griechenlands ausbilden. Achills einzigen potentiellen Rivalen, Jason, schickt Peleus aus zur gefährlichen Fahrt nach dem Goldenen Vlies. Unterwegs rasten die Argonauten vor Troja, werden dort als potentielle Aggressoren ausgewiesen und schwören Rache für diese Provokation. Jason erringt zwar mit Medeas Hilfe das Vlies, kommt aber infolge seiner Untreue durch Medeas Rache um.

Daher setzt Hercules den Racheschwur gegen Troja in die Tat um: Die Stadt wird unter Greueln zerstört; Thelamon verschleppt dabei Priamus' Schwester Esiona. Thetis fürchtet nun einen neuen Krieg um Troja und versteckt ihren Sohn in Mädchenkleidern unter den Töchtern des Lycomedes auf Scyros; mit einer von ihnen, Deidamia, fängt Achill eine heimliche Liebesbeziehung an, der ein Sohn entspringt.

Nach Trojas Wiederaufbau bleibt eine Gesandtschaft Antenors um Rückgabe der entführten Esiona erfolglos. Paris raubt nun seinerseits Helena. Ganz Griechenland rüstet daraufhin zum Krieg. In Aulis deutet ein Wunderzeichen auf den Sieg der Griechen im zehnten Kriegsjahr. Iphigenie wird geopfert und entrückt. Die Trojaner treffen ebenfalls Kriegsvorbereitungen; aus ganz Asien strömen Verbündete herbei. In der Landungsschlacht gelingt es den Griechen, sich vor Troja festzusetzen. Ihre Forderung nach Rückgabe Helenas wird abgelehnt. Ulixes erreicht aber einen Waffenstillstand, den er dazu nutzt, Achill herbeizuholen. In der zweiten Schlacht tötet Hector Achills Freund Patroclus. Achill zeichnet sich auf griechischer Seite aus, Hector, Troilus und Paris auf trojanischer. In mehreren Zweikämpfen gegen Achill behält Hector zunächst die Oberhand. Es gelingt ihm, die Gegner zu den Schiffen zurückzutreiben, doch gewährt er seinem griechischen Verwandten Ajax einen Waffenstillstand, der die Griechen rettet. Während dieses Waffenstillstands erzählt Philoctet vom Tod des Hercules durch ein von seiner betrogenen Gattin Deianira gesandtes Gifthemd. In der dritten Schlacht tun sich die trojanischen Helden erneut hervor; Hector kann allerdings den unverwundbaren Achill wieder nicht besiegen. Mit der Aufstellung zur vierten Schlacht bricht Konrads Text ab.

Konrads ‚Trojanerkrieg‘, der am breitesten überlieferte Trojatext des deutschen Mittelalters, ist in über dreißig Textzeugen, darunter sechs weitgehend vollständigen Handschriften, tradiert und vom Ende des 13. bis zum Ende des 15. Jahrhunderts im gesamten hochdeutschen Sprachgebiet verbreitet.²⁸ Die Troja-Verstexte des 13. bis 15. Jahrhunderts (‚Göttweiger Trojanerkrieg‘, ‚Bas-

²⁸ Vgl. Elisabeth Lienert: Die Überlieferung von Konrads von Würzburg ‚Trojanerkrieg‘. In: Horst Brunner (Hg.): Die deutsche Trojaliteratur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Materialien und Untersuchungen. Wiesbaden 1990 (Wissensliteratur im Mittelalter 3), S. 325–406.

ler ‚Trojanerkrieg‘, die Trojanerkriege in Jans Enikels ‚Weltchronik‘ und Ulrich Füetters ‚Buch der Abenteuer‘) sowie die zwei verbreitetsten Trojaprosen (‚Elsässisches Trojabuch‘, um 1380; ‚Bairisch-österreichisches Trojabuch‘, um 1450) beruhen auch auf Konrad. Der ‚Trojanerkrieg‘ bleibt beliebt, solange die mittelalterliche Trojatradition überhaupt fortbesteht, bis zu den Troja-Druckkompilationen des 15. und 16. Jahrhunderts.²⁹ Exzerpte im Rahmen gereimter Weltchroniken belegen die Wertschätzung, die Konrad auch als Quelle vermeintlich historischen Wissens entgegengebracht wurde.³⁰

3.2 „Geschichte der Superlative“³¹

Auch über seine Wirkungsmächtigkeit hinaus kann Konrads ‚Trojanerkrieg‘ als ‚Klassiker‘ gelten durch seine Stoffbehandlung: Konrad erzählt nicht irgendetwas, sondern den ältesten und vielleicht größten Stoff, den ‚Ur-Stoff‘ abendländischer Literaturgeschichte, erzählt von quasi mythischen Figuren des abendländischen kulturellen Gedächtnisses wie Helena, Hector und Achill, von einer großen Katastrophe und ihren fatalen Ursachen.

Der Trojastoff wurde im Mittelalter als geschichtlich begriffen: Trojas Untergang galt als das erste große Ereignis der Säkulargeschichte; über Trojaflüchtlinge wie Aeneas und andere führten sich Rom und viele Reiche, Dynastien, Städte des Mittelalters auf Troja zurück. Diese historische Dimension spielt so bei Konrad zwar keine Rolle; aber er nimmt Faktenwahrheit für sich in Anspruch. Gleichwohl ist sein Umgang mit Geschichte kein historiographischer: Konrad führt in einer ungeheuren Völkerschlacht die ganze Welt vor Troja zusammen; der Trojanische Krieg wird, als Ur-Krieg, buchstäblich zum Weltkrieg zwischen Orient und Okzident, in dem die Weltgeschichte anachronistisch gleichsam in „Abbeviatur“³² zusammengedrängt ist: Alle vier

²⁹ Vgl. Gertrud Beck: Trojasummen. Das ‚Elsässische Trojabuch‘ und die gedruckten Trojakompilationen. Wiesbaden 2015 (Wissensliteratur im Mittelalter 49).

³⁰ Vgl. Elisabeth Lienert: Antikenroman als Geschichtswissen. In: Brunner: Die deutsche Trojaliteratur (Anm. 28), S. 407–456.

³¹ Vgl. Lienert: Deutsche Antikenromane (Anm. 1), S. 134; die folgenden Abschnitte zusammenfassend nach ebd., S. 122, 126–136.

³² Ebd., S. 134.

Weltreiche des mittelalterlichen Geschichtsbilds sind gleichzeitig gegenwärtig: Babylon, die Meder und Perser werden unter den Verbündeten der Trojaner erwähnt; auf Alexander den Großen beruft sich Achill; Rom ist vertreten durch seinen Gründer Aeneas; die Deutschen als ‚Erben‘ des Imperium Romanum zählen zu den Verbündeten der Griechen.

Konrad erzählt aber nicht nur unter quasi ‚weltgeschichtlichem‘ Aspekt die größte Geschichte der Welt. Der Prolog (V. 1–324) formuliert ein Erzählprogramm ungeheuren Anspruchs: *ich wil ein maere tihthen, / daz allen maeren ist ein her* (V. 234f.; ‚Ich will eine Geschichte verfassen, die Herr ist über alle Geschichten‘). Es geht um einen Stoff von besonderer Dignität, um den größten Krieg und das schmerzlichste Leid, die tapfersten Helden, schönsten Frauen und prachtvollsten Gebäude und Rüstungen, um die größte und bedeutendste Stadt aller Zeiten:

*unz an den jungestlichen tac
wirt beschouwet niemer më
kein feste, diu sô schône stê,
sô TROIE stuont, diu wîte,
ouch wart bî keiner zîte,
sit daz diu welt gestiftet wart,
kein stat von alsô richer art
gebûwen uf der erden (V. 17678–17685)*

Bis zum Jüngsten Tag wird nie wieder eine so prachtvolle befestigte Stadt erblickt werden wie das weite Troja. Auch wurde zu keiner Zeit, seit die Welt erschaffen wurde, eine solch prachtvolle Stadt auf Erden errichtet.

allen maeren ein her, das zielt auch auf die Summe aller Erzählstoffe, die mit dem Trojanischen Krieg zusammenhängen und die Konrad wie kein anderer in sein Werk einfließen lässt:

*als in daz wilde tobende mer
vil manic wazzet diuzet,
sus rinnet unde flüuzet
vil maere in diz getibte grôz (V. 236–239)*

Wie viele Wasser in das wilde, tosende Meer strömen, so fließen viele Geschichten in diese große Dichtung.

Die Handlung des ‚Roman de Troie‘ wird mit weiteren Handlungssträngen aus verschiedensten Quellen ergänzt. Hinzu kommen ausladende Affektdarstellungen, Reden, Exkurse, etwa über heidnische Bräuche, das Wesen der antiken Götter, Zauberei.

Auch in Erzähltechnik und Stil erhebt Konrad superlativische Ansprüche und löst sie ein: Ausdrücklich formuliert er ein ästhetisches Ziel: Die Erneuerung der Quelle in rhetorisch glanzvollem Stil und in sich geschlossener Komposition: Benoïts ‚Roman de Troie‘ will er [...] *erniuwen / mit worten lüter unde glanz, / ich büeze im siner brüche schranz* (V. 274–276; ‚in klaren, glänzenden Wörtern erneuern; ich schaffe Abhilfe für das Klaffen seiner Brüche‘). Konrad ist ein glänzender Stilist – zur Schilderung von Pracht und Schönheit setzt er wie zur Schilderung von Kriegsgreueln und Grauen alle rhetorischen Mittel ein. Juwelenbesetzte Rüstungen und farbige Banner stehen neben Blutfluten und zerstückelten Leichen. Der Krieg wird zum erlesenen Farberignis; Schlachten sind choreographisch durchorganisiert. Kampfschilderungen sind hochaufwendig und preziös gebrochen – wenn die Flut des vergossenen heißen Blutes die Heide dörrt, die Gegner vor Hector dahinschmelzen wie Schnee in der Sonne, wenn gar im Irrealis aus emporstiebenden Funken ein nur sprachlich existentes neues Gestirn entsteht: Licht und Feuer des Schlachtgeschehens hätten – das sprengt jede Wirklichkeitsförmigkeit – beinahe den Himmel in Flammen gesetzt –

*und waere niht an im gesin
sô manic sterne firne,
dô möhte ein glanz gestirne
ûz niuwen flammen sin geborn.* (V. 36910–36913)

und wären an ihm nicht so viele alte Sterne gestanden, dann hätte ein leuchtendes Gestirn aus neuen Flammen geboren werden können.

Kompositorisch verflacht Konrad die verschiedenen Quellen in komplexem mehrsträngigem Erzählen in ein in sich geschlossenes Ganzes, in dem alles mit allem bruchlos zusammenhängt. Das geschieht zum einen durch stimmige Motivationen: Z.B. wird der Pelias der Quellen durch Peleus, den Vater Achills, ersetzt – und dessen Neid auf Jason als möglichen Rivalen des Sohnes bindet die Argonautenhandlung stimmig an die Achilleis. Zum ande-

ren ist ein Netz von Responionen über den Roman gespannt: Wie Priamus Vorkehrungsmaßnahmen gegen den prophezeiten Unheilsbringersohn Paris trifft, versucht Thetis, für Achill zu sorgen. Priamus und Agamemnon sind zur Hingabe des eigenen Kindes bereit, doch beide Kinder, Paris und Iphigenie, werden durch göttliches Eingreifen gerettet. Parallelisiert sind die eifersüchtigen Frauen Oenone, Medea, Deidamia, Deianira; für ihre Untreue bestraft werden Jason und Hercules. Hector schont Peleus ebenso wie Paris (der bereits als Säugling von den gedungenen Mördern verschont worden war); er gewährt Ulixes und Ajax die Waffenruhen, die die Griechen zu ihrem Vorteil nutzen. Das Netz der Korrespondenzen stiftet strukturell eine ungewöhnliche Kohärenz des Erzählens; thematisch konstituiert es Gesetzmäßigkeit: Alle Abläufe des ‚Trojanerkriegs‘ gehorchen den gleichen Gesetzen, in erster Linie dem, dass menschliches Handeln – ob klug-vorausschauend oder töricht-impulsiv – die stets gleichen verheerenden Folgen zeitigt. Auch Leitbilder und Leitworte dienen der Vernetzung: *wunsch* (‚Vollkommenheit, Ideal‘) sind das Glück der Minne, die Schönheit der Damen und des Paris, Hectors Tapferkeit, der Glanz ritterlicher Kämpfe, die prachtvollen Städte und Paläste. *sorge*, d.h. Leid, bringen die Minne und die Grausamkeiten des Kriegs. Licht, Glanz und Feuer durchziehen alle Beschreibungen, bis Helena als Sonne alles andere verblassen lässt, bis Liebe und Krieg im Feuer enden.

3.3 Höfisierte Oberfläche und dunkler Subtext³³

wunsch und *sorge* gehören untrennbar zusammen. Pracht und Reichtum, die Vollkommenheit Trojas steuern in den Untergang. Die Liebe ist höchster Daseinswert – und endet unweigerlich in Treulosigkeit. Krieg ist als glanzvolles Ringen um Ehre bewertet – und zieht in unsäglicher Brutalität größtes Leid nach sich (übrigens fasst Konrad dabei Glanz und Elend beider Seiten ins Wort). Der Glanz der Oberfläche ist ein höfischer: Trojaner und Griechen erscheinen wie mittelalterliche Ritter. Jede Dame ist wunderschön, jeder Held überaus tapfer. Sogar Medea, die Zauberin und Beschwörerin dunkler

³³ Das Folgende vor allem nach Lienert: Deutsche Antikenromane (Anm. 1), S. 128–130, 133–135; dies.: *wildekeit* und Widerspruch (Anm. 1).

Mächte, ist eine perfekte höfische Dame. Und sogar Paris ist aufgewertet zum ebenbürtigen Partner Helenas und zum ebenbürtigen Gegner Achills, den er traditionell tötet. Hectors Heldentaten und Ruhm sind gesteigert, alle Schwächen getilgt; der traditionelle Raub der Rüstung des toten Patroclus wird umgangen; Konrad exponiert Hector als gemeinschaftstragenden Helden; von Hector alleine hängt Trojas Existenz ab.

Auffällig ist aber eine fundamentale Diskrepanz zwischen strahlender „Schauseite“³⁴ und exzessivem Figurenlob einerseits, problematischem Figurenhandeln oder fataler Handlungsrolle der Figuren andererseits. Der vordergründigen Tendenz zur Idealisierung steht ein hochproblematischer Subtext entgegen. Es gibt sehr wohl moralische Schuld, taktisches oder menschliches Versagen: Peleus’ Heimtücke gegenüber Jason, Jasons und Hercules’ Treulosigkeit, die selbstsüchtige Gleichgültigkeit des verliebten Paris gegenüber dem Schicksal seiner Welt. Anders als in den Quellen hat sogar Hector gerade durch seine Idealität unwissentlich Anteil an der verhängnisvollen Entwicklung: Dass er nobel den unterlegenen Peleus verschont, ermöglicht Achills Zeugung (V. 4246–4319, 4564–4651); dass Ulixes auf Hectors Fürsprache hin ein Waffenstillstand zugestanden wird, führt zur Einholung des Achill, durch den Hector fallen wird (V. 26808–29631); dass Hector Ajax einen Waffenstillstand gewährt, der den an die Schiffe zurückgedrängten Griechen erlaubt, aufs Land zurückzukehren, vereitelt den Sieg der Trojaner für immer (V. 37548–37584). All diese Aktionen Hectors sind wertbesetzt und fatal zugleich. Der Erzähler macht unmissverständlich klar, dass Hector auf diese Weise den eigenen Tod und Trojas Untergang herbeiführt:

*HECTOR, der helt versunnen,
liez einen fride machen,
der in begunde swachen
dar nâch an sinem lebetagen.*

³⁴ Jan-Dirk Müller: *schin* und Verwandtes. Zum Problem der ‚Ästhetisierung‘ in Konrads von Würzburg ‚Trojanerkrieg‘. Mit einem Nachwort zu Terminologie-Problemen der Mediävistik. In: Gerd Dicke, Manfred Eikelmann u. Burkhard Hasebrink (Hgg.): *Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter*. Berlin, New York 2006 (Trends in Medieval Philology 10), S. 287–307, hier S. 294.

[...]
*si [die Griechen] waeren in den schiffen
 verbrant des mâles mit ir scharn
 oder müesten dannen sîn gefarn
 mit laster ûf dem wâge,
 ob HECTOR sînem mâge
 des frides bete dô verzigen. (V. 37552–37555, 37574–37579)*

Hector, der besonnene Held, ließ einen Waffenstillstand vereinbaren, der ihm später seine Lebenszeit verkürzen sollte. [...] Sie [die Griechen] wären damals mit ihren Scharen in ihren Schiffen verbrannt oder hätten mit Schande auf dem Meer wegfahren müssen, wenn Hector seinem Verwandten den Waffenstillstand abgeschlagen hätte.

Wenn die Trojaner Hector als den feiern, *der uns erloeset hât* (V. 37637), macht die Übersteigerung des Figurenpreises, die so gar nicht zur Situation passt, das Missverhältnis zwischen Figurenhandeln und Lob ebenso deutlich wie die Verblendung der Trojaner.

Am meisten hat die Forschung die Ambivalenzen um Helena diskutiert, die Konrad als Zentralfigur exponiert: Thema des ‚Trojanerkriegs‘ ist das Unheil, das Helena durch ihre Schönheit über so viele Menschen gebracht hat:

*ir klârheit was geflozzen
 für alle frouwen ûz erkorn.
 des wart vil manic lip verlorn,
 der von ir minne tôt gelac (V. 313–321)*

Ihre Schönheit überstrahlte alle auserlesenen Damen. Deshalb verloren viele ihr Leben, die wegen der Liebe zu ihr starben.

Aufgrund der Liebe des Entführers Paris und des rächenden Ehegatten Menelaus, die Unzählige in den Trojanischen Krieg mit hineinreißt, ist Helena die Kriegsursache. Dennoch gilt ihr, ihrer Schönheit, aber auch ihrer *triuwe* und *tugent* (z.B. V. 34974f.), ihrer Treue – ausgerechnet – und Tugend, höchstes Lob: *Si was gefriet und geschelt / vor wandelbaerem meine* (V. 19982f.; ‚Sie war frei von tadelnswertem Frevel‘). Helena ist ästhetisch der Inbegriff der Vollendung und moralisch gegenüber den Quellen entlastet; ihre Handlungsrolle freilich bleibt fatal. Der Erzähler preist sie gerade aufgrund ihrer Unheilsrolle:

*daz sich min zunge pinet
sêr ûf ir lop, daz tuot mir nôt,
sit daz den bitterlichen tôt
durch si leit sô manic lîp,
daz nie durch keiner slahte wîp
verdarp sô manic hôher man. (V. 20282–20287)*

Dass ich mich heftig quäle, sie zu preisen, tut mir not, da ihretwegen so viele den bitteren Tod erlitten, dass niemals so viele vornehme Männer wegen irgendeiner anderen Frau zugrunde gingen.

Nachruhm und Erzählwert hängen nicht von der moralischen Qualität einer Figur ab, sondern von ihrer Außerordentlichkeit. Helenas Schuld beruht auf ihrer Schönheit, ist also letztlich Schuld, für die sie nichts kann. Die fatale Schönheit, die einen Weltkrieg hervorruft, bedarf, um glaubhaft zu sein, freilich mehr als der bloßen Behauptung. Der Erzähler muss sich *pinen*, schmerzlich abmühen: Paradoxes Lob und argumentativer wie sprachlicher Aufwand dafür bedingen einander. Deswegen häufen sich in Helenas Schönheitspreis (V. 19680–20317) die Superlative, werden Farb- und Glanzwirkungen ins Artificielle, Übermenschlich-Irreale, wird Helenas Wirkung auf andere zur Naturgewalt gesteigert. Konrad zeigt den Zusammenhang von Schönheit und Verderben besonders in der Mauerschau-Szene der dritten Schlacht:

*si zwo [Helena und Polixena] vil manigen feigen
dâ mahten ûf der müre,
der sich an ir figüre
sô lange dô verkapfte,
daz einer ûf in stapfte
und ungewarnet in ersluoc. (V. 39268–39273)*

sie beide auf der Mauer gaben sehr viele dem Tod preis, die sich im Anblick ihrer Gestalt so lange verloren, bis jemand sich ihnen näherte und sie ohne Warnung erschlug.

Immerhin aber gibt es also auch Gegner, die die Situation zu ihrem Vorteil nutzen; dass Schönheit Verderben schafft, ist nicht zwangsläufig.

Konrad inszeniert in Kommentar, Innenweltdarstellung und Figurenrede durchaus Widersprüchliches. Unterschiedliche Erklärungsmuster für die Untergangsdynamik stehen in Konkurrenz und komplementär zugleich. Der

Raub der Helena ist kein fataler Automatismus; theoretisch wäre eine Alternative möglich gewesen. Die Ursache dieses Raubs, die fatale Wirkmacht Minne, ist allmächtig; niemand kann sich vor ihr schützen, und es geht dabei nicht um Wert oder Unwert (V. 2116–2125). Gleichwohl liegt die Schuld für Verfehlungen immer beim Übeltäter selbst. Letztlich geht es bei den Widersprüchen um die Frage, ob die trojanische Katastrophe auf menschliches Fehlverhalten oder schicksalhafte Fatalität zurückzuführen ist. Bei Konrad kann beides gelten; die Deutungen gehen ineinander über.

3.4 Untergangsdichtung und Metaroman

Der katastrophale Ausgang des Trojanischen Kriegs ist stoffbedingt. Freilich hebt Konrad die Unvermeidbarkeit des Verhängnisses hervor. Jedes menschliche Handeln und jede zwischenmenschliche Beziehung sind zum Scheitern verurteilt. Pracht, Ruhm und Glück schlagen um in Unheil und Verderben. Zwangsläufig ist das nicht: Immer wieder scheinen Alternativen zur Tragödie greifbar: bei den Warnungen der Seher und Cassandras oder bei den Gesandtschaften, die Chancen zum Frieden bieten. Die Rache, so ein zentraler Erzählerkommentar (V. 13017–13067), lässt über unheilvolle Verkettungen der Umstände und die fatale Eigendynamik menschlichen Handelns aus nichtigem Anlass die Gewalt eskalieren und größtes Unheil entstehen. Hercules dagegen deutet seinen Tod als Strafe für die Schuld, die er durch die erste Zerstörung Trojas auf sich geladen habe (V. 38620–38684, bes. V. 38660–38665).³⁵ Maßnahmen gegen das Verhängnis werden getroffen – doch vergeblich. Durch ihre Bemühungen verstricken sich die Menschen erst recht in das Unheil, das sie aufzuhalten suchen: Dass Lamedon die Argonauten ausweist, um kriegerische Auseinandersetzungen zu vermeiden, hat Hercules' Rachefeldzug zur

³⁵ Vgl. grundlegend: Franz Josef Worstbrock: Der Tod des Hercules. Eine Problemskizze zur Poetik des Zerfalls in Konrads von Würzburg ‚Trojanerkrieg‘. In: Harald Haferland u. Michael Mecklenburg (Hgg.): Erzählungen in Erzählungen. Phänomene der Narration in Mittelalter und Früher Neuzeit. München 1996 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 19), S. 273–284.

Folge. Achill wird gerade deswegen vor Troja umkommen, weil er durch seine bei Schyron erworbenen Heldenqualitäten den Griechen als Gegner Hectors unentbehrlich erscheint. Ob Menschen blindlings in ihr Unheil rennen oder aufgrund von Warnungen dem Verhängnis zuvorkommen wollen: Die Katastrophe ist unabwendbar. Das hat verschiedene Gründe: menschliches Fehlverhalten, noble, aber taktisch unkluge Entscheidungen, Zufall; bisweilen wird sogar eine übergeordnete Instanz bemüht: *got* als Urheber des Geschehens und Lenker der Geschichte (V. 473; 37078–37081, 37580–37584).

Die Schilderung Trojas ist doppeldeutig: Einerseits projiziert Konrad höfische Ideale, zu geradezu unwirklicher Vollkommenheit gesteigert, in eine heidnische Vergangenheit zurück. Andererseits treibt diese zugleich glanzvolle und heillose Welt Trojas unaufhaltsam in den Untergang, und es ist keine ferne antike, sondern eine beunruhigend nahe höfische Welt, die untergeht. Den traditionellen *memoria*-Topos variiierend lässt Konrad allerdings die Kunst dieser untergehenden Welt Dauer verleihen: Helena stürzt ihre Welt in den Untergang, doch durch das Erzählen von Helena wird *noch hiute* (V. 20046; ‚heute noch‘) *sorg unde leit zerstoeret* (V. 20048; ‚Leid aufgehoben‘). Der trojanischen Katastrophe setzt Konrad sein Erzählen entgegen.

Konrad konstruiert dabei die höfische Oberfläche ebenso wie den gewaltgeladenen, unheilvollen Subtext. Die schillernde Uneindeutigkeit vor allem der Figuren unterläuft den Anschein narrativer Klarheit, den die straffe Komposition und das Leitmotivnetz erzeugen. Im Bild des Discordia-Apfels (V. 1391–1481),³⁶ dessen Farbe sich mit Entfernung und Perspektive ändert und dessen Inschrift jedem in seiner eigenen Sprache erscheint, entwirft Konrad ein Modell gewollter Uneindeutigkeit. Es gibt keinen vorgegebenen, sondern nur narrativ gemachten Sinn. Der Sinn ist das Erzählen, Konrads ‚Trojanerkrieg‘ ein Metaroman.

³⁶ Vgl. bes. Christoph Huber: Der Apfel der Discordia. Funktion und Dinglichkeit in der Mythographie und im ‚Trojanerkrieg‘ Konrads von Würzburg. In: Anna Mühlherr u.a. (Hgg.): Dingkulturen. Objekte in Literatur, Kunst und Gesellschaft der Vormoderne. Berlin, Boston 2016 (Literatur – Theorie – Geschichte 9), S. 110–126.

4. Fazit: ‚Klassizität‘ und Sinnkomplexion

Greifen können für Konrad von Würzburg und Rudolf von Ems also keine überzeitlichen und keine epochengeschichtlichen Kriterien von Klassizität. Beider Antikenromane gehören aber als der bedeutendste mittelhochdeutsche Alexanderroman, der bedeutendste mittelhochdeutsche Trojaroman zum Kanon zumindest der Mediävistik.

Rudolfs ‚Alexander‘ als Klassiker zu sehen, erfordert einiges an intellektueller Verrenkung: Die literaturhistorische Einordnung in die ‚nachklassische‘ Periode passt nicht; eine nachweisbare Wirkung hat gerade dieser Text nicht gehabt, jedenfalls nicht in der Reihe der mittelalterlichen Alexanderromane, für die Rudolf selbst Maßstäbe hatte setzen wollen. Die Nivellierung, die mit Rudolfs Tendenz zum Exemplarischen der Geschichte und zur Idealisierung der Hauptfigur einhergeht, wirkt zumindest streckenweise unterkomplex. Freilich unterläuft Rudolf dies wiederum durch virtuose Handhabung des Widersprüchlichen, die plurale Sinnggebung ermöglicht. Eindeutiger ist der Fall des ‚Trojanerkriegs‘: zwar ebenfalls erst in ‚nachklassischer‘ Zeit entstanden, aber in seinem historischen Kontext durchaus ein Klassiker unter dem Kriterium der Wirkung: breit überliefert und wirkungsmächtig, wohl weil Konrads Text für deutsche Bearbeiter der bequemste Lieferant für möglichst viel Stoff im Umfeld des Trojakomplexes war.

Ohne dass ich hier die komplexen Probleme literarischer Wertung anreißen kann, geht es bei beiden, Rudolf und Konrad, freilich auch um Qualität: Ihre Texte stellen eben die komplexesten und damit gültigen Alexander- bzw. Trojaromane des Mittelalters dar. Insofern können sie als Texte gelten, die – das ist meine persönliche Definition von ‚Klassiker‘ – nicht nur aus historischen Gründen zu lesen sich lohnt, sondern weil sie das Maximum aus ihrem Stoff herausholen. Leider – das ist ein ganz pragmatischer Aspekt von Klassizität oder Nicht-Klassizität – gibt es von beiden Werken (noch³⁷) keine Übersetzungen in die Gegenwartssprache; das bedeutet, dass sie nur Spezialisten zugänglich und dem kulturellen Gedächtnis der Gegenwart entzogen sind. Und leider greifen neuzeitliche Bearbeitungen – anscheinend in einer

³⁷ Ich plane eine zweisprachige Ausgabe von Rudolfs von Ems ‚Alexander‘, die voraussichtlich 2021 abgeschlossen sein soll.

aktualisierten Wendung *ad fontes* – auch nicht auf die mittelalterlichen Versionen antiker Stoffe zurück. Dennoch bleiben die großen mittelalterlichen Antikenromane auf ihre Art eindrucklich und erinnenswert.

Andreas Kraß

Die Erfindung des Artusromans

*Von der ‚Historia Brittonum‘
zum ‚Erec‘ Hartmanns von Aue*

Das Verdienst, die Gattung des Artusromans begründet zu haben, kommt Chrétien de Troyes zu, einem höfischen Dichter aus der Champagne, der seine frühen Werke am englischen Königshof Heinrichs II. und Eleonores von Aquitanien verfasst haben dürfte.¹ Die Investitur ihres Sohnes Gottfried mit der Herrschaft in der Bretagne zu Weihnachten 1169 in der Kathedrale von Nantes scheint den Anlass für die Abfassung des ersten Artusromans, die Geschichte von Erec und Enide, geboten zu haben, denn an Weihnachten und in Nantes findet auch die Krönung des Artusritters und seiner Dame statt.² Seinem erfolgreichen Erstling ließ Chrétien vier weitere Artusromane folgen, nämlich die Geschichten von Cligès, Lancelot, Yvain und Perceval.³ Die

¹ Vgl. Volker Mertens: Der deutsche Artusroman. Stuttgart 1998, S. 25.

² Vgl. Mertens: Artusroman (Anm. 1), S. 42f.; Andreas Kraß: Geschriebene Kleider. Höfische Identität als literarisches Spiel. Tübingen 2006 (Bibliotheca Germanica 50), S. 109–117. Es handelt sich um die Verse 6525f.: *la voille de Natevité, / vindrent a Nantes la cité* (6525f.), zitiert nach: Chrétien de Troyes: Erec et Enide. Erec und Enide. Altfranzösisch/Deutsch. Übersetzt und hg. v. Albert Glier. Stuttgart 1987.

³ Für den Erfolg spricht die große Zahl der Handschriften (13), in denen der Text ganz oder fragmentarisch überliefert ist. Nur der ‚Perceval‘ ist noch häufiger überliefert (17 Handschriften).

fünf Romane lassen sich in zwei Gruppen aufteilen. Während Erec, Yvain und Perceval jeweils eine höfische Liebeseehe schließen, lassen sich Cligès und Lancelot (sowie Tristan, dem Chrétien einen nicht erhaltenen Roman widmete) auf den Ehebruch mit einer Königin ein. Die erste Gruppe zeichnet sich durch ein vergleichbares Erzählmuster aus, das im ‚Erec‘ begründet, im ‚Yvain‘ weiterentwickelt und im ‚Perceval‘ überschritten wird. Erec heiratet Enide und kehrt mit ihr in sein väterliches Reich heim, wo er die Herrschaft übernimmt. Yvain heiratet Laudine und wird somit Landesherr ihres Reiches. Perceval heiratet Blanchefleur, doch sein eigentliches Ziel ist die Befreiung des Gralsreiches. Bezeichnenderweise wurden nur diese Romane ins Deutsche übertragen: Hartmann von Aue bearbeitete den ‚Erec‘ und den ‚Yvain‘, Wolfram von Eschenbach den ‚Perceval‘. Der ‚Cligès‘ hingegen gelangte nicht in die deutsche Literatur und ‚Lancelot‘ und ‚Tristan‘ nur in Fassungen, die nicht auf Chrétiens Romanen beruhen.⁴

Obgleich Chrétien de Troyes eine eigene Romangattung begründete, verstand er sich keineswegs als Originalgenie. In den Prologen zu seinen Artusromanen bekundet er, dass er nicht neue Geschichten erfand, sondern überlieferte Geschichten aufgriff und bearbeitete. Demnach beruht der ‚Cligès‘ auf einem Buch aus der Dombibliothek von Beauvais, der ‚Lancelot‘ auf einer Quelle, die er von Gräfin Marie de Champagne erhielt, und der ‚Perceval‘ auf einem Buch, das ihm Graf Philipp von Flandern gab. Der ‚Erec‘ und der ‚Yvain‘ hingegen scheinen auf mündlichen Überlieferungen zu basieren, die Chrétien nicht näher bestimmt. Für sein Selbstverständnis als Dichter ist die Auskunft aufschlussreich, die Chrétien im Prolog zum ‚Erec‘ gibt. Er betont nachdrücklich, dass er seine Aufgabe darin sehe, eine bereits bekannte Abenteuergeschichte (V. 13: *conte d'avanture*), die zuvor von Berufserzählern zerrissen und verdorben worden sei (V. 21: *depecier et corronpre*), in eine schöne, gelungene Komposition (V. 14: *molt bel conjointure*) zu überführen. Sein Ehrgeiz zielt also weniger auf den Stoff als die Form, freilich ohne dass sich das eine ohne das andere denken ließe.

⁴ Vgl. den ‚Lanzelet‘ Ulrichs vonatzikhoven sowie den ‚Tristrant‘ Eilharts von Oberg und den ‚Tristan‘ Gottfrieds von Straßburg.

Während der Plot, den Chrétien in seinem ersten Artusroman gestaltet, aus mündlicher Erzähltradition stammen mag,⁵ verdankt sich der Rahmen, in dem er die Geschichte ansiedelt, schriftliterarischen Vorbildern. Als Chrétien den ‚*Erec*‘ schrieb, lag ihm bereits ein französischer Geschichtsroman vor, der eine ausführliche Geschichte über König Artus enthält, nämlich der 1155 fertiggestellte ‚*Roman de Brut*‘ eines Verfassers namens Wace.⁶ Wace bearbeitete seinerseits eine lateinische Vorlage, nämlich die 1136 entstandene ‚*Historia regum Britanniae*‘ aus der Feder Geoffreys von Monmouth.⁷ Beide Werke stehen im Zusammenhang mit dem normannischen Königshaus: Geoffrey mit Stephan von England, Wace (wie vermutlich auch Chrétien) mit Heinrich II. von England.

Wenn sich Chrétien nicht als Schöpfer, sondern als Gestalter vorgefundener Geschichten versteht, darf man ihm dann wenigstens die Erfindung jener Komposition (*conjointure*) zubilligen, die für den ‚*Erec*‘, ‚*Yvain*‘ und ‚*Perceval*‘ charakteristisch ist und, seit Hugo Kuhns Aufsatz zur Bauform des ‚*Erec*‘ in der Fassung Hartmanns von Aue, als ‚doppelter Kursus‘ bezeichnet wird?⁸ Wiederum ist Zurückhaltung geboten, denn als Chrétien um 1170 den ‚*Erec*‘ verfasste, bestand bereits ein Spektrum literarischer Gattungen, an deren Bauformen er sich orientieren konnte. Zu nennen sind nicht nur der bereits erwähnte Geschichtsroman ‚*Roman de Brut*‘ (1155), sondern auch die Antikenromane ‚*Roman de Thebes*‘ (1150/55) und ‚*Roman d’Éneas*‘ (um 1160), der Legendenroman ‚*La vie du pape saint Grégoire*‘ (1150) und nicht zuletzt das Heldenepos ‚*Chanson de Roland*‘ (spätestens 1115 abgeschlossen).

⁵ Mertens: Artusroman (Anm. 1), S. 24.

⁶ Deutsche Übersetzung in: König Artus und seine Tafelrunde. Europäische Dichtung des Mittelalters. In Zusammenarbeit mit Wolf-Dieter Lange neuhochdeutsch hg. v. Karl Langosch. Stuttgart 1982, S. 72–161.

⁷ Deutsche Übersetzung in: Langosch: König Artus (Anm. 6), S. 5–71.

⁸ Hugo Kuhn: *Erec*. In: Wolfgang Mohr (Hg.): Festschrift für Paul Kluckhohn und Hermann Schneider. Tübingen 1948, S. 122–147, hier S. 143.

um 828	‚Historia Brittonum‘	Chronik
bis 1115	‚Chanson de Roland‘	Heldenepik
1135–54	König Stephan von England	
1136	Geoffrey von Monmouth, ‚Historia regum Britanniae‘	Chronik
1150/55	‚Roman de Thebes‘	Antikenroman
um 1150	‚La vie du pape saint Grégoire‘	Legendenroman
1154–89	König Heinrich II. von England	
1155	Wace, ‚Roman de Brut‘	Geschichtsroman
um 1160	‚Roman d’Éneas‘	Antikenroman
um 1170	Chrétien de Troyes, ‚Erec et Enide‘	Artusroman

Beide Linien, die stoffgeschichtliche wie die formgeschichtliche, gilt es im Folgenden nachzuzeichnen, bevor schließlich die innovative Dimension des ersten Artusromans eingeschätzt werden soll.

1. Stoffgeschichte

Die Ursprünge der Geschichten von König Artus liegen im 9. Jahrhundert. Ältestes literarisches Zeugnis ist die ‚Historia Brittonum‘, die einem walisischen Mönch namens Nennius zugeschrieben wird. Sie erzählt von zwölf Schlachten, die König Arthur gegen die Sachsen führt. Doch erst im 12. Jahrhundert, nun aber in dichter Folge, wird Artus zum Protagonisten in umfangreichen Dichtungen in lateinischer und anglonormannischer Sprache, die unter dem Einfluss des englischen Königshauses entstanden, nämlich der bereits erwähnten ‚Historia regum Britanniae‘ Geoffreys von Monmouth und dem ‚Roman de Brut‘ von Wace, zwischen denen nur knappe zwanzig Jahre liegen. Im Unterschied zu diesen Büchern, die die Geschichte der britischen Könige erzählen und Artus als kämpfenden Helden zeigen, übernehmen in Chrétiens Artusromanen (der ‚Erec‘ entstand nur fünfzehn Jahre nach dem ‚Roman de Brut‘) jeweils die Ritter der Tafelrunde die Rolle der Hauptfigur. Artus hingegen wird weitgehend in die Rolle eines Statisten verwiesen, der zwar als König die Ehre des Rittertums hochhält, sich aber nicht mehr an den Heldentaten seiner Ritter beteiligt.

1.1 Nennius, ‚*Historia Brittonum*‘

Die um das Jahr 828 entstandene ‚*Historia Brittonum*‘ beginnt mit der Gründung Britanniens durch Brutus, den Enkel des Aeneas. Sie knüpft die Geschichte somit an die trojanische Sage an. Ein eigenes Kapitel ist Arthur gewidmet, der als Heerführer (*dux bellorum*) gemeinsam mit den britischen Königen siegreich gegen die Sachsen kämpft.⁹ Zwölf Schlachten werden aufgezählt, doch nur zwei davon näher beschrieben. Über die achte Schlacht heißt es:

Der achte Krieg fand im Kastell Guinnon statt, in das Arthur das Bild der heiligen Maria, der ewigen Jungfrau, auf seinen Schultern trug, und die Heiden wurden an jenem Tag in die Flucht gejagt; ein großes Blutbad ergoss sich über sie durch die Tapferkeit unseres Herrn Jesus Christus und die Tapferkeit der heiligen Maria, seiner Mutter.¹⁰

Die Schlacht wird als Kampf der christlichen Briten gegen die heidnischen Sachsen stilisiert. Arthur kämpft im Zeichen der Gottesmutter Maria, die ihm mit Christus beisteht und zum Sieg verhilft. Ähnlich wird im ‚*Chanson de Roland*‘ davon erzählt, wie in Spanien die christlichen Franken gegen die muslimischen Gegner kämpfen. Das blutige Gemetzel, das Arthur anrichtet, wird als christliche Heldentat gefeiert; und weil er siegreich ist, bleibt ihm Rolands Schicksal als Märtyrer erspart. Die zwölfte Schlacht steigert das martialische Heldentum des Heerführers Arthur ins Sagenhafte:

Der zwölfte Krieg war auf dem Berg Badonis, in dem an einem Tag 960 Männer bei einem Angriff Arthurs umkamen; und niemand warf sie nieder außer ihm allein, und in allen Kriegen ging er als Sieger hervor.¹¹

⁹ Zitierte Ausgabe: Nennius: *Historia Brittonum*. Zweisprachige Ausgabe. Lateinisch-Deutsch. Übersetzt, eingeleitet und erläutert von Günter Klawes. Wiesbaden 2012, S. 104–107 (Kap. 56), hier S. 104.

¹⁰ Ebd., S. 107.

¹¹ Ebd.

Arthur glänzt hier als heroischer Held, der seine Feinde niedermäht; er ist noch nicht der höfische König, von dem im 12. Jahrhundert Geoffrey, Wace und Chrétien erzählen.

1.2 Geoffrey von Monmouth, ‚Historia regum Britanniae‘

Um 1136 vollendete Geoffrey von Monmouth, ein britischer Geistlicher und Gelehrter, der in Oxford tätig war, seine ‚Historia regum Britanniae‘. Die lateinische Chronik beschreibt Arthur nicht mehr als Feldherrn, sondern ordnet ihn in die Reihe der historischen Könige Britanniens ein. Das Geschichtswerk beginnt, wie schon die ‚Historia Brittonum‘, mit dem Trojaner Brutus, der als Ahnherr und Namensgeber der Briten ausgegeben wird. Vom Ende des achten bis zum Beginn des elften Buches erzählt Geoffrey in aller Ausführlichkeit Arthurs Lebensgeschichte von der Geburt bis zum Tod, angeblich auf der Basis keltischer Quellen. Er entwirft eine Geschichtsmithologie im Interesse des englischen Königs Stephan von England, dem er sein Werk widmet. Es zielt auf die Bestätigung der normannischen Fremdherrscher als rechtmäßige Erben des britischen Königtums. Die Legitimität wird nicht im Sinne der Genealogie, sondern der Idoneität begründet, d.h. der Eignung und Tauglichkeit des Herrschers. Er soll sich in der Reihe der früheren britischen Könige spiegeln, vor allem in König Arthur, dem vorbildlichen Friedensfürsten, auf den die Chronik zuläuft.

Geoffrey weiß über Arthur mehr zu erzählen als die ‚Historia Brittonum‘. Er breitet die gesamte Lebensgeschichte aus. Arthur wird in jungen Jahren König, einigt Britannien und Gallien und siegt über die Sachsen, Schotten, Pikten und Iren. Er heiratet und wird gekrönt. Ausführlich wird erzählt, wie Arthur an Pfingsten gemeinsam mit seiner Königin Guenneura in Carlion Hof hält. Während des Hoffests erscheinen römische Gesandte, die Arthur vorwerfen, dem Senat Tributzahlungen vorzuenthalten. Der König antwortet auf diese Provokation, indem er mit seinem Heer gegen Rom zieht. Unterwegs erschlägt er den Riesen von Mont St. Michel, der eine Jungfrau entführt und getötet hat. Bei Saussy gewinnt er die entscheidende Schlacht gegen die heranziehenden Römer. In der Schilderung der Kämpfe werden zwei Ritter hervorgehoben, nämlich Arthurs Neffe Gawain und der Senneschall

Kay. Während diese im Kampf sterben, darf Ywain, der Neffe des ebenfalls im Kampf gefallenen Königs von Schottland, ein glückliches Schicksal erwarten:

Der König Augusel von Schottland und Gawain, der Neffe des Königs, starben an diesem Tag zusammen mit unzähligen anderen. Dem Augusel folgte in der Königsherrschaft Ywain, der Sohn von Augusels Bruder Urian, der sich später in diesen Kämpfen durch viele Heldentaten auszeichnete.¹²

Als Arthur zum Zug nach Rom aufbrechen will, erreicht ihn die Nachricht vom Putsch seines Neffen Mordret, der Land und Königin in seinen Besitz gebracht hat. Arthur kehrt nach Britannien zurück und schlägt den Verräter in der Schlacht. Doch wird er im Kampf tödlich verwundet und zur Heilung ins Feenreich Avalon entrückt:

Aber auch Arthur selbst wurde tödlich verwundet und zur Insel Avalon fortgeschafft, um seine Wunden heilen zu lassen; er übergab die britische Krone Konstantin, seinem Neffen, dem Sohn des Herzogs Cador von Cornwall, im Jahr 542 n. Chr.¹³

Das Bild, das Geoffrey von Arthur zeichnet, lässt stets den englischen Königshof durchscheinen. Die Hoffeste, die Arthur feiert, verweisen auf die Hofkultur am englischen Königssitz, die königliche Eignung von Arthur auf den englischen Herrscher, der Feldzug von Arthur gegen Rom auf die Konkurrenz zwischen dem normannisch-englischen Königshof und dem römisch-deutschen Reich.

Geoffrey stellt in seiner politisch aufgeladenen Artusgeschichte zahlreiche Motive bereit, die später von Wace und Chrétien bereitwillig aufgenommen werden. Er rückt die Handlung in eine höfische Perspektive. Er begründet das fortan wiederkehrende Personal, das Arthur, Guenneura, Gawain, Kay und Ywain umfasst. Er zeichnet Guenneura als gefährdete Königin, die dem Zugriff von Entführern und Ehebrechern ausgesetzt ist. Er stellt Gawain als Neffen des Königs und Vorbild der Artusritter dar. Er lässt die Geschichte der Kämpfe mit einer Provokation von außen beginnen, die Arthurs Herrschaft

¹² Langosch: König Artus (Anm. 6), S. 65.

¹³ Ebd., S. 68.

auf die Probe stellt. Er erzählt märchenhafte Abenteuer wie Arthurs Kampf gegen den Riesen von Mont-Saint-Michel. Er baut höfische Gegenspieler auf, deren unrechtes Handeln es zu überwinden gilt. Und er überhöht Arthur zu einem mythischen Helden, der durch seine Entrückung nach Avalon dem Tod entzogen wird.

1.3 Wace, ‚Roman de Brut‘

Auf der Grundlage der ‚*Historia regum Britanniae*‘ schuf Wace, ein normannischer Kleriker, der bereits als Verfasser von Heiligenlegenden hervorgetreten war, einen volkssprachlichen Versroman. Gewidmet ist er dem englischen König Heinrich II. und seiner Gattin Eleonore von Aquitanien. Es handelt sich um eine genuin höfische Dichtung im Umfang von etwa 15.000 Versen, von denen ein Drittel König Artus in den Mittelpunkt stellt. Die Grundzüge der Handlungen übernimmt Wace von Geoffrey, doch erlaubt er sich Ausgestaltungen des Stoffs insbesondere durch höfische Beschreibungen, die den repräsentativen Charakter des geschilderten Hoflebens erhöhen. Dies wird besonders in der Schilderung des Hoffestes in Carlion sichtbar.

Neu ist das Motiv der Tafelrunde, deren Zweck die Vermeidung von Rivalitäten zwischen den Artusrittern ist. Die Tischordnung symbolisiert Egalität, alle Ritter sind gleich:

Für die adligen Ritter, die er an seinem Hof hatte und von denen jeder meinte, er sei besser als die anderen – jeder hielt sich für den vortrefflichsten, und keiner hätte sagen können, wer der geringste unter ihnen war –, schuf Artus die Tafelrunde, von der die Briten viele Geschichten erzählen. Dort saßen seine Vasallen alle in demselben ritterlichen Rang und ohne Abstufung voneinander, ganz gleich saßen sie bei Tisch, und alle wurden in gleicher Weise bedient; niemand unter ihnen konnte sich rühmen, einen besseren Platz innezuhaben als ein ihm Ebenbürtiger, alle saßen in dem Kreis, und keiner abseits.¹⁴

¹⁴ Ebd., S. 95.

Auch wenn die Tafelrunde keine Rangunterschiede zwischen den Artusrittern erlaubt, strahlt unter ihnen doch ein Ritter aufgrund seiner Tugendhaftigkeit hervor, nämlich Gauvain, der Neffe des Königs:

Von Sankt Sulpicius, dem Papst, dessen Seele in ewiger Herrlichkeit ruhen möge, war kurz vorher Gauvain zurückgekommen, ein berühmter Ritter mit allen guten Eigenschaften. Er war tapfer und äußerst maßvoll, Hochmut und Überheblichkeit lagen seinem Wesen fern; er wollte immer mehr vollbringen, als er ankündigt, und mehr geben, als er versprach.¹⁵

Neu ist auch die Betonung der höfischen Damen. Während Geoffrey nur die Königin nennt, rückt Wace auch die weibliche Hofgesellschaft in den Blick. Den Rittern werden Damen zugesellt, die aber von der Königin überstrahlt werden:

Als Artus die Verhältnisse in seinem Land geordnet, überall der Gerechtigkeit zum Sieg verholffen und sein ganzes Reich in seiner alten Würde wiederhergestellt hatte, heiratete er Genievre und machte sie zu seiner Königin, eine sehr liebenswerte junge Frau. Sie war schön, höfisch und von hohem Adel, mit den edlen Römern verwandt [...]. Sie besaß ein adeliges Wesen und alle Eigenschaften, die sie liebenswürdig machen konnten, war sehr freigebig und wusste angenehm zu plaudern. Artus liebte sie sehr und schätzte sie hoch.¹⁶

Ebenso übertrifft Artus, der als *primus inter pares* mit an der Tafelrunde sitzt, alle Ritter. Als vollkommener König ist er schon zum Gegenstand der Mythenbildung geworden. In der langjährigen Friedenszeit, die er herbeigeführt hat, werden Fabeln von ihm erzählt, deren Wahrheitsgehalt fraglich ist – ein Hinweis auf die Artusgeschichten, die bereits im 12. Jahrhundert im Umlauf sind:

Aus Liebe zu seinem freigebigen Wesen und aus furchtsamer Verehrung seiner Tapferkeit wurden in dieser Friedenszeit wundersame Dinge als wahr verbreitet und die Abenteuer erdichtet, die man von Artus so oft erzählt hat, dass sie bis ins Fabelhafte übersteigert sind – ich weiß nicht, ob ihr

¹⁵ Ebd., S. 97.

¹⁶ Ebd., S. 93.

davon gehört habt. Das alles ist nicht ganz gelogen und nicht ganz die Wahrheit, nicht alles Unsinn, aber auch nicht alles mit Sicherheit verbürgt. Die Erzähler haben so viel erzählt und die Fabulisten so viel gefabelt, um ihre Geschichten damit auszuschnücken, dass sich jetzt alles wie eine erfundene Fabel ausnimmt.¹⁷

So schlägt Wace in seinem höfischen Geschichtsroman bereits die Brücke zu den höfischen Romanen und Novellen über König Artus und seine Tafelrunde; er bereitet Dichtern und Dichterinnen wie Chrétien de Troyes und Marie de France den Weg. Hinsichtlich der gewählten Volkssprache, der gebundenen Form, des höfischen Stils, der geschilderten Feste und Kämpfe sowie der charakteristischen Figurenkonstellation am Artushof ist es nur noch ein kleiner Schritt vom Geschichtsroman, der sich als historische Wahrheit präsentiert, zum Artusroman, der seinen fiktionalen Status ausstellt.

2. Formgeschichte

Die entscheidende Differenz zwischen dem ‚Roman de Brut‘ und dem ‚Erec‘ besteht darin, dass nicht mehr Artus als Protagonist auftritt, sondern ein Ritter seiner Tafelrunde. Der König wird zur statischen Gestalt, die am Hof verharret, während Erec auszieht und zahlreichen Gefahren trotzt. Die Abenteuerfolge ist als Doppelweg strukturiert. Die Handlung beginnt mit einem Jagdfest, das am Artushof gefeiert und durch die Ankunft eines fremden Ritters namens Yder gestört wird, der die Königin beleidigt. Diese Provokation muss beantwortet werden, und Erec zieht aus, um die Ehre des Artushofs wiederherzustellen. So beginnt die *erste Abenteuerfahrt*, die mit Erecs Sieg über den Beleidiger endet, aber noch einen zweiten Gewinn bringt, der nicht beabsichtigt war: die Hand Enides. So hat der Artushof Grund für ein weiteres Fest, das den zweifachen Erfolg seines Ritters mit Hochzeit und anschließendem Turnier bestätigt. Anschließend kehrt Erec an den heimatlichen Hof in Carnant zurück. An dieser Stelle könnte der Roman sein glückliches Ende finden; doch ist dies nicht der Fall, denn er will nicht nur unterhaltsam, sondern auch

¹⁷ Ebd., S. 95f.

erbaulich sein. Die vorläufige Harmonie schlägt in eine *Krise* um, als Erec aus Liebe zu seiner Frau die ritterlichen Pflichten vernachlässigt. Als er des Unmuts der Hofgesellschaft gewahr wird, bricht er, nun gemeinsam mit Enide, zur *zweiten Abenteuerfahrt* auf. In deren Verlauf gelingt es ihm Schritt für Schritt, sich zu rehabilitieren, bis er schließlich an den Artushof zurückkehrt und gekrönt wird. Die *drei Feste* am Artushof (Jagd, Hochzeit, Krönung) rahmen den doppelten Weg des Helden, der am Anfang des Romans ein junger Ritter, am Ende des Romans ein verheirateter und gekrönter Landesfürst ist.

Doppelwege sind typisch für mittelalterliches Erzählen.¹⁸ Sie begegnen in den Gattungen der Heldenepik, des Legendenromans und des Antikenromans, die, als Chrétien seinen ersten Artusroman verfasste, bereits präsent waren. Daher stellt sich die Frage, wieviel Chrétien diesen Vorbildern verdankt. Lässt sich der ‚doppelte Kursus‘ – jene Spielart der Doppelwegstruktur, die für viele Artusromane charakteristisch ist – aus den Vorbildern des ‚*Rolandslieds*‘ (Heldenepik), des ‚*Roman de Brut*‘ (Geschichtsromans), des ‚*Gregorius*‘ (Legendenroman) und des ‚*Eneasroman*‘ (Antikenroman) ableiten?

2.1 Heldenepik: ‚*Chanson de Roland*‘

Die älteste bekannte Fassung des ‚*Rolandslieds*‘, das vom Kampf der christlichen Franken gegen die spanischen Sarazenen erzählt, ist in einer englischen Handschrift aus dem zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts überliefert, die heute in Oxford aufbewahrt wird.¹⁹ Der Text ist nach kontinentalfranzösischer Vorlage in anglonormannischem Dialekt geschrieben, was für eine mögliche Rezeption im Umkreis des englischen Königshofs sprechen könnte.

Zwischen dem ‚*Rolandslied*‘ und dem Artusstoff in der Fassung des ‚*Roman de Brut*‘ bestehen zahlreiche Parallelen. Karl der Große und Artus treten beide als Könige und Heerführer auf. Das Verhältnis zwischen Karl und seinem Neffen Roland, der die fränkische Nachhut in Spanien anführt, ent-

¹⁸ Hans Fromm: Doppelweg. In: Ingeborg Glier (Hg.): *Werk – Typ – Situation. Studien zu poetologischen Bedingungen in der älteren Literatur*. Stuttgart 1969, S. 64–79.

¹⁹ Vgl. das Nachwort in: *Das altfranzösische Rolandslied*. Zweisprachig. Übersetzt und kommentiert von Wolf Steinsieck. Nachwort von Egbert Kaiser. Stuttgart 1999, S. 391–434, hier S. 399–402.

spricht dem Verhältnis zwischen Artus und seinem Neffen Gawain, der sich ebenfalls als Musterritter erweist. Wie Ganelon die Franken an die Sarazenen verrät und den Untergang Rolands in der Schlacht von Roncesvalles einleitet, so verrät Mordret König Artus und zwingt ihn zur Schlacht, in der Gawain fällt und Artus tödlich verwundet wird. Wie Roland und Olivier im Kampf gegen die Sarazenen ein Waffenbrüderpaar bilden, so auch die Artusritter Gawain und Hoel sowie Kay und Bedevere. Kay verliert seinen Gefährten Bedevere wie Roland seinen Gefährten Olivier, und beide, Kay und Roland, sterben ihrerseits einen langsamen Tod. Ihre Leichname werden heimgeführt, bestattet und beklagt. Die Aufnahme des als christlicher Märtyrer stilisierten Roland ins Himmelreich hat eine Parallele in der Aufnahme des verwundeten Artus ins Feenreich Avalon. Man kann also die Artusgeschichte, wie sie von Geoffrey und Wace erzählt wird, auch als Antwort auf die um Karl den Großen kreisende Heldenepik auffassen, als Kontrafaktur der *matière de Bretagne* auf die *matière de France*. Diese Stoffkreise hatte bereits Jehan Bodel im 12. Jahrhundert unterschieden und betont, dass der französische Stoff als wahr (*voir*) gelten dürfe, während der bretonische Stoff eitel und gefällig sei (*vain et plaisant*).²⁰

I.	Erste Hornszene	Kämpfe	Eingreifen Marsilies	Glückswechsel zugunsten der Sarazenen
II.	Zweite Hornszene	Kämpfe	Eingreifen Karls des Großen	Glückswechsel zugunsten der Franken

Die inhaltliche Verbindung zwischen Heldenepik und Artusroman ist eine mittelbare, doch in kompositorischer Hinsicht könnte Chrétien, wenn er es kannte, durchaus etwas vom ‚Rolandslied‘ gelernt haben. Denn auch dieses folgt einem Doppelweg, der durch charakteristische Entsprechungen markiert ist. Das ‚Rolandslied‘ erzählt in zwei Bögen von zwei großen Kämpfen, die jeweils mit einer vergleichbaren Szene eingeleitet werden. Es sind die sogenannten Hornszenen, in denen sich jeweils die Frage stellt, ob Roland mit seinem Signalthorn das fränkische Heer zurückrufen solle. Darauf folgen

²⁰ Jehan Bodel: *La Chanson des Saisnes*, Édition critique par Annette Brasseur. Genf 1989, S. 2: *N'en sont que trois materes a nul home vivant: / De France et de Bretagne et de Ronme la grant; / Ne de ces trois materes n'i a nule samblant. / Li conte de Bretagne si sont vain et plaisant, / Et cil de Ronme sage et des sens apendant, / Cil de France sont voir chascun jour aparant* (V. 6–11).

die größtenteils als ritterliche Duelle geschilderten Kampfhandlungen, deren Verlauf im ersten Teil durch das Eingreifen von König Marsilie zugunsten der Sarazenen und im zweiten Teil durch das Eingreifen Karls des Großen zugunsten der Franken entschieden wird. Rolands Klage um Olivier im ersten Teil entspricht Karls Klage um Roland im zweiten Teil. Rolands Tod und die drohende Niederlage der Franken nach anfänglichen Erfolgen ist von ferne der Krise vergleichbar, die im ‚Erec‘ auf das vorläufige Glück in Carnant folgt und eine zweite Abenteuerfahrt nach sich zieht. Während also im ‚Rolandslied‘ die Protagonisten der beiden Teile wechseln (auf Roland folgt Karl), bleibt im Artusroman der Protagonist derselbe, durchläuft aber eine gewisse Entwicklung.

2.2 Geschichtsroman: ‚Roman de Brut‘

Auch am ‚Roman de Brut‘ konnte sich Chrétien orientieren. Die Komposition der Artusgeschichte kann als Abfolge von vier Kämpfen gedeutet werden. Auf die Eroberung und Vereinigung Britanniens folgt ein zwölfjähriges Friedensreich. Auf die Kämpfe in Norwegen, Dänemark und Frankreich, während derer Artus verwundet wird und wieder gesundet, folgt das Hoffest in Carlion. Der Erfolg der Kämpfe gegen den Riesen von Mont-Saint-Michel und die Römer bei Saussy wird durch den Verrat am Artushof unterbrochen. Der Kampf gegen Mordret führt zu Artus’ Verwundung und Entrückung nach Avalon. Es entsprechen einander die beiden Verwundungen, auf die Heilung bzw. Entrückung folgen, sowie Carlion und Avalon als Orte des Glücks. Der dauerhafte Frieden in Britannien wird durch Mordrets Verrat und die nachfolgende Krise gestört. So ergibt sich ein Doppelweg, der noch einmal in sich geteilt ist:

I.	Eroberung und Vereinigung Britanniens		Zwölfjährige Friedensherrschaft
	Eroberung Norwegens, Dänemarks und Frankreichs	Verwundung und Heilung	Hoffest in Carlion
II.	Riesenkampf, Schlacht bei Saussy	Verrat durch Mordret	Krise am Artushof
	Kampf gegen Mordret	Verwundung und Tod	Entrückung nach Avalon

Wo kann Chrétien hier ansetzen? Der ‚Roman de Brut‘ betont, dass die Geschichten, die von König Artus erzählt werden, in den zwölf Jahren der Friedensherrschaft anzusiedeln seien. Entsprechend kann Chrétien als Ausgangssituation seiner Romane König Artus als Friedensfürsten voraussetzen. Die vorausgehenden Eroberungskämpfe sind für den Artusroman nicht mehr von Belang. Er kann vielmehr bei einem Hoffest des Königs als zeremoniellem Abbild des Friedensreiches ansetzen. Doch wird die Harmonie von außen gestört. Im ‚Roman de Brut‘ sind dies die römischen Gesandten, die von Britannien Tribut einfordern. Diese als Provokation wahrgenommene Forderung zieht den Feldzug gegen Rom nach sich. Einem ähnlichen Muster folgt auch der Artusroman. Der Frieden des Artushofes wird von Herausforderern gestört; die verletzte Ehre muss durch Überwindung des Gegners wiederhergestellt werden. Im Artusroman ist dies nicht mehr die Aufgabe des Königs selbst, sondern eines Ritters seiner Tafelrunde. Der Schlacht gegen die Römer geht im ‚Roman de Brut‘ ein Kampf gegen den Riesen von Mont-Saint-Michel voraus. Auch Erec besiegt Riesen, aus deren Gefangenschaft er einen Ritter befreit. In beiden Kämpfen spielt eine bedrängte Jungfrau eine wichtige Rolle – im ‚Roman de Brut‘ muss sie sterben, im ‚Erec‘ ruft ihre Klage den Artusritter herbei.

Eine weitere Parallele besteht in der Krise, die zwischen den beiden Hauptteilen angesiedelt ist. Im ‚Roman de Brut‘ wird sie von Mordret ausgelöst, der die Abwesenheit des Königs nutzt, um Reich und Königin in seine Gewalt zu bringen. Die Krise betrifft somit einerseits die Hofgesellschaft, andererseits das eheliche Verhältnis von König und Königin. Bei Chrétien gerät der Held ebenfalls in eine Krise, die seine eheliche Beziehung zu Enide betrifft und die Ordnung des Hofes stört. Auf die Krise folgen jeweils weitere Kämpfe, die den Helden in Lebensgefahr bringen. Im ‚Roman de Brut‘ wird Artus tödlich verwundet, und auch Erec wird schwer verletzt und ist für längere Zeit scheinot. Während Artus in das Feenreich Avalon entrückt wird, empfängt der geheilte Erec die Krone. Er nimmt also die Königsrolle ein, die Artus in seinem Reich bereits innehat, und führt als dessen Vasall dem Geltungsbereich des Artushofs eine weitere Landesherrschaft hinzu. Das Königsgewand, das er empfängt, stammt aus dem Reich der Feen (V. 6682), sodass ein Hauch von Avalon auch auf dem gekrönten Artusritter liegt.

I.	Fest am Artushof	Provokation von außen (Yder)	Auszug	Kämpfe und Sieg	Hochzeit
II.	Krise in Carnant	Provokation von außen (Kritik des Hofes)	Auszug	Kämpfe und Sieg, Verwundung, Scheintod, Heilung	Krönung

Trotz aller Unterschiede, die dem Gattungswechsel vom Geschichtsroman zum Artusroman geschuldet sind, lassen sich dennoch wesentliche kompositorische Bestandteile des Artusromans aus dem ‚*Roman de Brut*‘ ableiten: die rahmenden Hoffeste, die Provokationen von außen, die Kämpfe gegen Riesen, die tödlichen Verwundungen und Heilungen, die Krisensituation im Übergang vom ersten zum zweiten Teil. Bei Chrétien verteilen sich diese Motive teils auf Artus, teils auf Erec. Der König erstarrt in seiner Rolle als Friedensfürst, die Rolle des Protagonisten geht auf den Artusritter über, der die Ehre des Hofes wiederherstellt. Während Artus von Anfang an der vollkommene König ist, muss sich der Artusritter zunächst bewähren, bevor auch er das Königsamt antreten kann. So wird die Figur des Artusritters dynamisiert, ihm wird eine Wandlung zugeschrieben, die Artus nie durchlaufen muss.

2.3 Legendenroman: ‚*La vie du pape saint Grégoire*‘

Chrétien verspricht im Prolog zum ‚*Erec*‘, eine christliche Erzählung zu bieten: „Sogleich will ich die Geschichte beginnen, die alle Tage in der Erinnerung der Leute bleiben soll, solange die Christenheit [*crestiantez*] besteht; dessen hat Chrétien [*Crestiens*] sich gerühmt“ (V. 23–26). Erecs Krönung wird als christliches Zeremoniell geschildert, das der Bischof von Nantes vollzieht. Gleichwohl stellt sich die Frage, ob die christliche Perspektive, die im Prolog behauptet wird, tatsächlich die Poetik des Romans bestimmt. Lässt sich die märchenhafte Feenwelt von Avalon mit dem christlichen Glauben vereinbaren? Lehnt sich der ‚doppelte Kursus‘ gar an das Erzählmuster der Heiligenlegende an?²¹ Für diese Überlegung spricht der Sachverhalt, dass viele höfische Dichter neben weltlichen auch legendenhafte Erzählungen verfassten,

²¹ Fromm: *Doppelweg* (Anm. 18), S. 77f. (zur Crescentia-Legende).

wie beispielsweise Wace die Legende von St. Nikolaus, Marie de France die Legende von St. Patrick und, um ein Beispiel aus der deutschen Literaturgeschichte zu nennen, Heinrich von Veldeke die Legende von St. Servatius. Als strukturelles Vorbild des ‚doppelten Kursus‘ kommen vor allem jene Legenden in Frage, die von Sünderheiligen erzählen, d. h. von Heiligen, die eine Bekehrung durchlaufen, bevor sie Vollkommenheit erlangen. Auch im Falle von Erec, Yvain und Perceval geht es um Helden, die sich nach einer Krise bewähren müssen, bevor sie einen Zustand des Heils erlangen.

Den wohl wichtigsten Beleg für die höfische Rezeption hagiographischer Modelle dieses Typs bietet die um 1150 entstandene Erzählung vom „guten Sünder“ Gregorius (*La vie du pape saint Grégoire*).²² Die fiktive Geschichte, die von einem Ritter aus Aquitanien handelt, der unwissentlich seine Mutter heiratet, die schuldlose Schuld als Einsiedler abbüßt und schließlich von Gott zum Papstamt berufen wird, steht auf der Schwelle von der Heiligenlegende zum höfischen Roman. Die an die mittelalterliche Judaslegende²³ angelehnte Erzählung beruht auf der Vorstellung, dass maximale Schuld nach maximaler Buße maximale Gnade erwirken könne. Gregorius ist Enkel des Fürsten von Aquitanien und Sohn verwaister Geschwisterkinder. Nach seiner Aussetzung im Meer wird er an einer Klosterinsel angespült, wo er von Fischern aufgezogen und vom Abt in die Klosterschule aufgenommen wird. Als er zum Jüngling herangewachsen ist und von seiner adeligen Herkunft erfahren hat, zieht Gregorius aus, um sein Glück als Ritter zu versuchen. Er gelangt nach Aquitanien, befreit das Land im Zweikampf von einem Belagerer und erwirbt die Hand der Fürstin. Als er entdeckt, dass er seine Mutter geheiratet hat, lässt er sich auf einer Felseninsel anketten, um Buße zu tun. Nach siebzehn Jahren, die er nur mit Beistand des Heiligen Geistes überlebt, wird er von römischen Gesandten aufgesucht. Diese teilen ihm mit, dass Gott ihn zum Papst erwählt habe. Als solcher erteilt er später seiner Mutter Absolution, die fortan bei ihm

²² *La vie du pape saint Grégoire* ou *La légende du bon pécheur*. Das Leben des heiligen Papstes Gregorius oder Die Legende vom guten Sünder. Text nach der Ausgabe von Hendrik Bastiaan Sol mit Übersetzung und Vorwort von Ingrid Kasten. München 1991 (Klassische Text des Romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben 29), V. 2: *La vie d'un bon peccheor*.

²³ Vgl. Kasten: *La vie du pape saint Grégoire* (Anm. 22), S. 14.

lebt. Mit der Legende teilt die Geschichte die Wundermotive, mit dem höfischen Roman das ritterliche Abenteuer.

Für die Frage nach der Poetik des Artusromans entscheidend ist der legendenhafte Doppelweg, in dessen Mittelpunkt eine *conversio* steht: aus dem Sünder wird ein Heiliger. Die Vorgeschichte präfiguriert die Hauptgeschichte, die als Abfolge von vier Räumen und Lebensphasen gestaltet ist.²⁴ Der erste Weg führt von der Klosterinsel nach Aquitanien zu einem vorläufigen Glück, der zweite Weg von Aquitanien nach Rom zu endgültigem Glück. Dazwischen liegt als Wendepunkt die von Krise und Umkehr bestimmte Existenz auf der Felseninsel.

		Aquitaniens: Geburt und Aussetzung (Inzest I)
I.	Klosterinsel: Gregorius als Klosterschüler	Aquitaniens: Gregorius als Ritter und Landesherr (Inzest II)
II.	Felseninsel: Gregorius als Eremit	Rom: Gregorius als Papst

In der hybriden Poetik der ‚*Vie du pape saint Grégoire*‘, die Elemente der Heiligen- und Rittergeschichte in sich vereint, ist der ‚doppelte Kursus‘ des ‚*Erec*‘ vorgeprägt. Der Artusroman teilt mit der *Legende* von Gregorius den doppelten Weg des Helden, die Überbietung des vorläufigen durch den endgültigen Erfolg, die Bewältigung einer Krise, die den Helden an den Rand des Todes führt, und die glückliche Lenkung des Schicksals zu einem guten Ende. Mit dem höfischen *Roman* von Gregorius teilt er die ritterlichen Zweikämpfe, die Befreiung einer bedrohten Dame, Hochzeit und Gewinn einer Landesherrschaft. Auf dem Weg von der geistlichen Legende zum weltlichen Roman bezeichnet der ‚Gregorius‘ den Übergang, der ‚*Erec*‘ das Ziel. Als Held, der eine Identitätssuche absolviert, um sein Heil zu erlangen, bietet der Artusritter die weltliche Antwort auf den Heiligen der Legende.

²⁴ Vgl. Peter Strohschneider: Inzest-Heiligkeit. Krise und Aufhebung der Unterschiede in Hartmanns *Gregorius*. In: Christoph Huber, Burghart Wachinger u. Hans Joachim Ziegeler (Hgg.): Geistliches in weltlicher und Weltliches in geistlicher Literatur des Mittelalters. Tübingen 2000, S. 105–133.

2.4 Antikenroman: ‚Roman d’Éneas‘

Die ‚Historia Brittonum‘, die ‚Historia regum Britanniae‘ und der ‚Roman de Brut‘ lassen die Reihe der britischen Könige mit Brutus, dem Enkel des Trojaners Aeneas, beginnen, und auch Chrétien stellt Bezüge zu Aeneas her. Er konnte sowohl Vergils ‚Aeneis‘ als auch den ‚Roman d’Éneas‘ kennen, der zehn Jahre vor dem ‚Erec‘ entstand und ebenfalls mit dem englischen Königshaus in Verbindung steht. Der mittelalterliche Antikenroman gestaltet die Komposition der Vorlage erheblich um. Während die ‚Aeneis‘ im ersten Teil Homers ‚Odyssee‘ (Irrfahrten) und im zweiten Teil Homers ‚Ilias‘ (Kampfhandlungen) nachgebildet ist, organisiert der ‚Roman d’Éneas‘ die Erzählung als Abfolge zweier Liebesgeschichten. Der erste Weg führt den Helden zur karthagischen Königin Dido, der zweite zur italienischen Prinzessin Lavinia. Während das antike Epos Lavinia nur wenige Verse widmet, baut sie der mittelalterliche Roman zur weiblichen Hauptfigur auf und stellt sie Dido kontrastiv gegenüber. Die Götter haben nicht Dido, sondern Lavinia für Eneas bestimmt; Eneas muss Dido verlassen, um Lavinia zu gewinnen. Die Komposition des ‚Roman d’Éneas‘ lässt sich als Doppelweg beschreiben.²⁵ Der erste Weg führt den ritterlichen Helden von Troja nach Libyen. Dido nimmt Eneas freundlich in Karthago auf, und Eneas berichtet ihr vom Kampf um Troja und seiner Flucht aus der brennenden Stadt. Es entspinnt sich eine Liebesgeschichte, die zur Hochzeit führt. Der Flüchtling steigt zum König auf. Doch haben ihm die Götter ein anderes Schicksal bestimmt, er soll Ahnherr des römischen Reiches werden. Eneas verlässt Dido, die sich verzweifelt das Leben nimmt. Das seines Herrscherpaars beraubte Land stürzt in eine Krise. Bei einer Unterweltfahrt, die das Gelenk zwischen dem ersten und zweiten Teil darstellt, wird der Held über den göttlichen Auftrag und die Zukunft seines Geschlechts unterrichtet. Es folgt der zweite Aufbruch, der ihn nach Italien führt. Dem Kampf um Troja, der im ersten Teil in Form eines Figurenberichts präsentiert wird, entspricht nun der vom Erzähler selbst dargestellte Kampf um Italien. Dieser Handlungsstrang wird mit einem zweiten verflochten, der von der Liebe zwischen Eneas und Lavinia handelt und zur zweiten Hochzeit führt. Als ita-

²⁵ Fromm: Doppelweg (Anm. 18), S. 65f., 68–74.

lienischer König, dessen Nachkommen das Römische Reich gründen werden, hat er sein Ziel erreicht.

I.	Irrfahrt nach Libyen	Kampf um Troja (Rückblick)	Liebesgeschichte mit Dido	Herrschaft in Karthago (vorläufig)
II.	Fahrt nach Italien (inkl. Unterweltfahrt)	Kampf um Italien	Liebesgeschichte mit Lavinia	Herrschaft in Italien (endgültig)

Chrétien spielt deutlich auf den ‚*Roman d’Éneas*‘ an. Während der zweiten Abenteuerfahrt empfängt Enide ein prachtvolles Reitpferd mit einem geschnitzten Sattel zum Geschenk, der die Geschichte des trojanischen Helden abbildet. Die Bildbeschreibung ist eine summarische Nacherzählung des Romans:

Der Sattel war von anderer Art, mit teurem Purpur bedeckt, die Sattelsbögen aus Elfenbein, und die Schnitzereien zeigten die Geschichte, wie Eneas von Troja anlangte und Dido ihn zu Karthago mit großer Freude in ihrer Stadt empfang, wie er sie dann enttäuschte, wie sie sich seinetwegen tötete und wie Eneas Laurente und die ganze Lombardei eroberte, über die er für den Rest seines Lebens als König herrschte. Das Werk war fein und wohlgearbeitet, ganz mit reinem Gold angefertigt. Ein bretonischer Elfenbeinschnitzer, der es schuf, brauchte dazu mehr als sieben Jahre, in denen er sich keiner anderen Arbeit widmete. (V. 5287–5303)²⁶

Der kunstvolle Sattel steht für die kunstvolle Dichtung. Die Bezugnahme auf Eneas und Dido lädt ein zum Vergleich mit Erec und Enide. Lavinia wird hier noch nicht eigens erwähnt, kommt aber wenig später zur Sprache, als Erec und Enide bei ihrem Schlussabenteuer auf einen Ritter namens Maboagrin und seine Minnedame treffen. Diese wird von Chrétien mit Lavinia verglichen:

Ich möchte sonst nichts von ihr berichten; aber wer ihren Putz und ihre Schönheit recht anzublicken Gelegenheit hätte, der könnte wahrlich behaupten, dass Lavinia von Laurente, die so herrlich und anmutig war, niemals auch nur den vierten Teil von deren Schönheit besaß. (V. 5837–5843)

²⁶ Chrétien de Troyes: *Erec et Enide*. Erec und Enide. Altfranzösisch/Deutsch. Übersetzt und hg. v. Albert Gier. Stuttgart 1987.

Von dieser Beobachtung ausgehend stellte Joseph S. Wittig die These auf, dass der Handlungsverlauf des ‚Erec‘ im Grundriss dem ‚Roman d’Éneas‘ folge. Er nennt sieben Punkte: den Aufbruch von Troja, die Ankunft in Karthago, den Empfang durch Dido, den Verrat an Dido, Didos Selbsttötung, die Eroberung Italiens und den Antritt der Königsherrschaft. In jedem dieser Punkte erkennt er Parallelen zum ‚Erec‘:

The progress of Aeneas is suggestive of that of Erec: (1) he comes from the realm of Carnant to Arthur’s court; (2) he follows the haughty Ider to Laluth; (3) he meets Enide there and brings her back to the court; (4) in a sense he does deceive her, for the lover of Carnant is not the warrior she married; (5) he puts her to great trials in his adventures, finally bringing her to the brink of suicide, (6) he triumphs at the Joy of Court; (7) and the romance ends with his coronation.²⁷

Nicht alle Entsprechungen überzeugen in gleicher Weise. So wäre der vierte Punkt dahingehend abzuwandeln, dass Eneas’ Trennung von Dido Erecs Scheidung von Enide (der vorübergehenden Aufkündigung der Tisch- und Bettgemeinschaft) entspricht. Doch ist Wittigs Feststellung schlagend, dass Erec an der Probe, die Eneas besteht, zunächst scheitert. Erec löst die Krise von Carnant aus, indem er aus Liebe zu Enide seine ritterlichen Pflichten vernachlässigt, während Eneas die Krise von Karthago verursacht, indem er die Gemeinschaft mit Dido aufkündigt, um seinem göttlichen Auftrag zu folgen.

Die Geschichte von Erec und Enide folgt kompositorisch der Geschichte von Eneas, Dido und Lavinia. Die Pointe besteht darin, dass Chrétien gewissermaßen Dido und Lavinia in Enide zusammenfasst. Die Enide des ersten Teils spiegelt Dido, die Enide des zweiten Teils Lavinia. Wie auf die vorläufige Liebe zu Dido die endgültige Liebe zu Lavinia folgt, so umfasst auch die Liebe Erecs zu Enide zwei Phasen. Auf die Gemeinschaft des ersten Teils, die bis zur Hochzeit reicht, folgt die Gemeinschaft des zweiten Teils, die, nach bewältigter Krise, mit der Versöhnung einsetzt und fortan Bestand hat.

²⁷ Joseph S. Wittig: The Aeneas-Dido Allusion in Chrétien’s *Erec et Enide*. In: *Comparative Literature* 22 (1970), S. 237–253, hier S. 240; auf Ablehnung stieß diese These bei Fromm: *Doppelweg* (Anm. 19), S. 71.

3. Der ‚doppelte Kursus‘

Chrétien wollte im ‚*Erec*‘ eine „sehr schöne Komposition“ (*molt bel conjointure*) schaffen, und dies ist ihm gelungen. Worin aber besteht die innovative Dimension? Chrétien konnte sich bereits an literarischen Vorbildern orientieren, die vergleichbare Strukturen aufweisen. Der ‚doppelte Kursus‘ ist daher als neue Spielart der für mittelalterliches Erzählen typischen Form des Doppelwegs zu werten, die auch in den Gattungen der Heldenepik, des Legendenromans und des Antikenromans anzutreffen ist.²⁸

Die Grundform des ‚doppelten Kursus‘, der im ‚*Erec*‘ angelegt ist und im ‚*Yvain*‘ und ‚*Perceval*‘ variiert wird, stellt sich als Abfolge zweier Abenteuerreihen aus, in deren Mitte eine Krise des Helden steht. Der erste Weg führt zum vorläufigen, der zweite zum endgültigen Erfolg. Thema ist nicht nur die Verbindung von Kampf und Liebe, sondern auch die soziale Verantwortung des Artusritters. Der Doppelweg des Helden hat auch eine symbolische Dimension. Er repräsentiert eine Identitätsfindung, die zwei Ziele hat: die Entwicklung des jungen Ritters zum verantwortlichen Landesherrn und zum Partner in einer höfischen Liebesehe. Dieser Weg verfügt über eine Komplexität, die erst sichtbar wird, wenn man die beiden Bögen, aus denen sich der ‚doppelte Kursus‘ zusammensetzt, näher betrachtet.

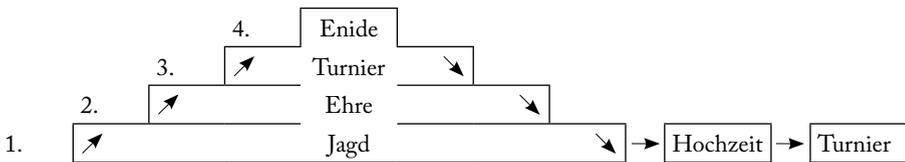
3.1 Prinzip der Schachtelung: Die erste Abenteuerfahrt

Der erste Handlungsbogen folgt dem Prinzip der Schachtelung.²⁹ Zwei ritterliche Wettbewerbe, eine Jagd und ein Turnier, werden ineinander gefügt. Die Jagd findet am Artushof statt, das Turnier jenseits davon in der Stadt Laluth.

²⁸ Ohnehin war Chrétien zu seiner Zeit nicht der einzige Dichter, der einen Ritter der Tafelrunde in den Mittelpunkt der Erzählung rückte. Dasselbe tat auch die – ihrerseits mit dem englischen Königshof in Verbindung stehende – Dichterin Marie de France in ihrer Novelle über Lanval, der sich in eine Fee verliebt, in einen Konflikt mit dem Artushof gerät und schließlich nach Avalon entrückt wird (wie Artus bei Geoffrey und Wace). Es wäre noch zu klären, in welchem Verhältnis die Kompositionen des ‚*Lanval*‘ und des ‚*Erec*‘ (und des ‚*Yvain*‘, der ebenfalls das Motiv der Feenliebe aufgreift) zueinander stehen.

²⁹ Vgl. Kuhn: *Erec* (Anm. 8), S. 124f.; Mertens: *Artusroman* (Anm. 1), S. 59.

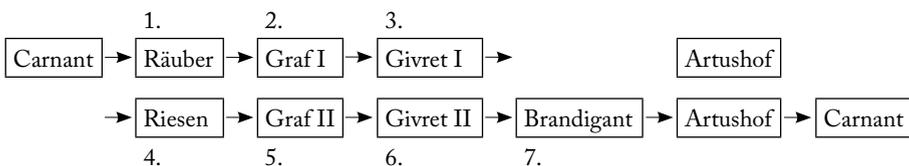
In beiden Fällen ist ein Preis ausgeschrieben. Der Sieger der Jagd darf die schönste Dame küssen; wer das Turnier gewinnt, dessen Dame erhält einen Sperber. In die verschachtelten Episoden ist eine weitere eingebettet, in der Enide ihren ersten Auftritt hat. Für das Turnier bedarf Erec einer Rüstung und einer Dame. Beides erhält er von einem verarmten Edelmann, Enides Vater, der ihm Unterkunft gewährt. Man kann das Gefüge des ersten Bogens in der Weise beschreiben, dass nacheinander vier Fragen gestellt werden. Welcher Artusritter gewinnt die Jagd auf den weißen Hirsch? Wird die Ehrenkränkung durch Yder gerächt, dessen Zwerg die Königin während der Jagd beleidigt hat? Wer gewinnt den Turnierkampf um den Sperber? Wie gelangt Erec an die Ausstattung für das Turnier? Diese Fragen werden in umgekehrter Reihenfolge beantwortet, was die Spannung steigert und die Handlung verdichtet. Artus wird die Jagd gewinnen, Erec das Turnier. Enide wird mit beiden Preisen geehrt: Sperber und Kuss. Da sich der Herausforderer im Turnier als Beleidiger der Königin entpuppt, stellt Erecs Sieg zugleich die Ehre des Artushofs wieder her.



In dieser Handlungsfolge zeichnet sich das ‚Prinzip des gelenkten Zufalls‘ ab, das auch den weiteren Verlauf der Geschichte bestimmt. Zugleich wird deutlich, dass der erste Abenteuerweg einen Überschuss erzeugt, der in die Krise führt und den es auf dem zweiten Abenteuerweg aufzuarbeiten gilt. Erec stellt nicht nur die verletzte Ehre des Artushofes wieder her, sondern verliebt sich auch in eine Dame, die er heiratet. Auf die Hochzeit folgt ein zweites Turnier, das das erste spiegelt und überbietet. Wieder erweist sich Erec als Sieger, aber diesmal ist er nicht, wie beim ersten Turnier, nur provisorisch ausgestattet, sondern mit eigener Rüstung und einer Dame, die nicht nur einen Zweck erfüllt, sondern die Dame seines Herzens ist.

3.2 Prinzip der Doppelung: Die zweite Abenteuerfahrt

Erec und Enide kehren nach Carnant zurück. Zwar hat der erste Handlungsbogen ein gutes Ende genommen, doch ist der Roman noch nicht an seinem Ziel angelangt. Das erreichte Glück erweist sich als brüchig, denn Erec weiß seine Liebe zu Enide noch nicht mit seinen ritterlichen Pflichten zu vereinbaren. Dies stürzt das Paar und den Hof in die Krise. Der Aufbruch in die zweite Abenteuerfahrt steht an, die Erecs ritterliche Fähigkeiten erneut herausfordert. Nun geht es nicht mehr um Wettbewerbe wie Jagd und Turnier, sondern um Kämpfe auf Leben und Tod. Der zweite Bogen ist anders komponiert als der erste: nicht als Schachtelung, sondern als Doppelung.³⁰ Insgesamt sind sieben Episoden zu unterscheiden, die sich in zwei Triaden (1–3, 4–6) und ein Supplement (7) gliedern. Die Abenteuer der zweiten Triade stellen eine steigende Reprise der Abenteuer der ersten Triade dar. Den Kampf gegen die Raubritter überbietet der Kampf gegen grausame Riesen, die den Ritter Cadoc gefangen halten. Den Kampf gegen den ersten Grafen, der es auf Enide abgesehen hat, überbietet der Kampf gegen den zweiten Grafen, der sie zur Ehe zwingen will. Den ersten Kampf gegen König Givret, der zu Erecs Verwundung führt, überbietet der zweite Kampf gegen ihn, auf den Erecs Heilung folgt. Auch das siebte, in Brandigant spielende Abenteuer hat ein Pendant, nämlich die Krise in Carnant. Die interne Doppelung des zweiten Abenteuerwegs wird durch die Rückkehr an den Artushof markiert. Nach der ersten Triade gelangen Erec und Enide zufällig und vorläufig in die Nähe des Artushofs (Zwischeneinkehr), nach der zweiten Triade und dem Abenteuer in Brandigant kehren sie absichtlich und abschließend an den Artushof zurück (Schlusseinkehr). Die Heimfahrt nach Carnant, wo Erec und Enide gekrönt werden, bildet den Schlusspunkt des Romans.



³⁰ Vgl. Kuhn: Erec (Anm. 1), S. 134; Mertens: Artusroman (Anm. 8), S. 60.

Die Themenkreise, die sich mit den Abenteuergruppen verbinden, sind unterschiedlicher Art. Die erste handelt von der Integration von Liebe und Ritterpflicht. Erec soll nicht nur Liebhaber und Ehemann sein, sondern sich auch in ritterlichen Abenteuern bewähren, indem er Feinde bekämpft und Freunde gewinnt. Dies gelingt ihm, wenn er acht Räuber außer Gefecht setzt, einen aufdringlichen Grafen abwehrt und Freundschaft mit einem König schließt. In der zweiten Gruppe gewinnen die ritterlichen Abenteuer eine soziale Dimension hinzu. Erec beseitigt Unrecht und stellt Recht wieder her. Im Kampf gegen die Riesen befreit er auf Bitten einer Jungfrau den geschundenen Ritter Cadoc, im Kampf gegen den zweiten Grafen rettet er Enide vor der Zwangsehe, nach dem zweiten Kampf gegen Givret, bei dem sich die Freunde zunächst nicht erkennen, vertieft Givret die Bindung, indem er Erec heilt und Enide ein prächtiges Pferd schenkt. Im Schlussabenteuer werden die Ansprüche von Minne und Ritterschaft zum Ausgleich gebracht. Die Krise von Carnant bestand darin, dass Erec vor lauter Liebe seiner Ritterpflicht nicht nachkam, die Krise von Brandigant besteht darin, dass Maboagrín vor lauter Ritterpflicht der Liebe nicht nachkommt. Indem Erec Maboagrín befreit, zeigt er, dass er auch sich selbst befreit hat. So laufen alle Abenteuer, so zufällig ihre Abfolge erscheinen mag, auf das eine Ziel zu: Erec qualifiziert sich für das Königsamt, das er am Ende des Romans von seinem Vater empfängt.

3.3 *Avanture*: Finale Motivierung

Wie die doppelte Triade des zweiten Abenteuerwegs zeigte, lebt die Komposition des ‚Erec‘ von steigenden Reprisen, die man in der Erzähltheorie als ‚paradigmatische Beziehungen‘ bezeichnet. Solche findet man auch in der ersten Abenteuerreihe sowie im Verhältnis der beiden Abenteuerreihen zueinander. Dieser Befund hat Rainer Warning zu der These angeregt, dass die Komposition des Artusromans dem Prinzip der ‚Typologie‘ folge, also der christlichen Vorstellung, dass sich im Neuen Testament erfülle, was im Alten Testament verheißen worden sei:

Chrétien wie Hartmann unterstellen diese weltliche Identitätsfindung [des Artusritters] einer göttlichen providentia specialis, sie nehmen die Dignität des Figuralschemas in Anspruch für einen Weg, der christliche Auserwähl-

heit nur usurpieren kann, ja sie usurpieren das Schema bis hin zur zentralen ‚Krise‘. Wie in der Biblexegese die Krise von Tod und Auferstehung die Zeit der Erfüllung einleitet und damit Altes und Neues Testament zu einer heilsgeschichtlichen Kontinuität zusammenbindet, so ist auch die Krise des Artushelden Moment einer Diskontinuität nur im Rahmen einer übergreifenden Kontinuität des Figuralen, ja als Mittelachse der Relation von *figura* und *implementum* stiftet sie geradezu die Kontinuität des Weges, auf dem der Held seine Identität sucht und findet. Diese usurpierte Identität der Auserwähltheit ist die eigentliche ‚Leistung‘ Chrétiens.³¹

Die paradigmatisch-typologischen Beziehungen verleihen der Handlung eine finale Motivierung, d.h. eine steigende und zielorientierte Ausrichtung. Im Text wirkt eine Vorsehung, die den Artusritter gewissermaßen bei der Hand nimmt und durch die Geschichte führt. Was zufällig erscheint, ist gelenkt; jedes Ereignis führt den Helden einen Schritt weiter zu seinem Ziel, auch wenn er sich dessen nicht bewusst ist. In der Tat ist es die eigentliche Leistung Chrétiens, das Modell der christlichen Heilsgeschichte usurpiert und zum Prinzip des Erzählens gemacht zu haben. Der Artusritter verfügt über ein besonderes Adelsheil, ein weltliches Glück, das der Dichter dem christlichen Glauben abgeschaut und auf das Rittertum übertragen hat.

Dieses Prinzip ist in Chrétiens formgeschichtlichen Vorläufern vorbereitet: in der heldenepischen ‚*Chanson de Roland*‘, die den christlichen Ritter zum Märtyrer verklärt; in der legendenhaften ‚*Vie du pape saint Grégoire*‘, die Gottes Providenz an einem Ritterheiligen mustergültig vorführt; und im hybriden ‚*Roman d’Éneas*‘, der in der Bestimmung des ritterlichen Helden das Fatum der antiken Götter und die Vorsehung des christlichen Gottes überblendet. Das Wort, das diesen Sachverhalt bezeichnet, lautet Abenteuer (*aventure*). Die emblematische Situation dafür ist in der ‚*Vie du pape saint Grégoire*‘ und im ‚*Roman d’Éneas*‘ die Fahrt übers Meer. Gott oder die Götter schicken Winde und Stürme, die den Weg des Reisenden lenken. So verschlägt es Eneas nach Karthago, so gelangt Gregorius zunächst auf die Klosterinsel und dann nach Aquitanien. Chrétien findet hierfür ein anderes Bild, nämlich den Ritter zu Pferde, der sich dem Weg überlässt. So heißt es von Erec, der

³¹ Rainer Warning: Formen narrativer Identitätskonstitution im höfischen Roman. In: Odo Marquard u. Karlheinz Stierle (Hgg.): *Identität*. München 1979 (Poetik und Hermeneutik 8), S. 553–589, hier S. 567.

sich auf seine zweite Abenteuerfahrt begibt: „Erec zog fort und hatte seine Frau bei sich; er wusste nicht wohin, ritt einfach aufs Geratewohl [*en aventure*]“ (V. 2762f.). So bedankt sich Cadoc, den Erec aus den Klauen der Riesen befreite, mit den Worten: „Welches Schicksal [*aventure*], guter, lieber Herr, hat dich im Namen Gottes hier zu mir hingeführt, dass du mich durch deinen Heldenmut den Händen meiner Feinde entrissen hast?“ (V. 4462–4465). So klagt Enide im Anblick des scheinototen Erec, dass sich das Glück gegen sie gewendet habe (V. 4637: *mesaventure*), während der Graf, der sie zur Ehe zwingen will, in sarkastischer Verkehrung behauptet, dass ihr das Glück hold sei: „Eure Schönheit, die so vollkommen ist, bestimmt Euch ein glückliches Schicksal [*bone aventure*]; denn ich werde Euch zur Frau nehmen und zu einer Gräfin und Herrin“ (V. 4663–4666). Das Schlussabenteuer lädt den Begriff noch einmal erheblich auf. Nach seiner Gesundung reitet Erec mit Enide in der Absicht aus, das Abenteuer zu finden, das für ihn bestimmt ist. Givret warnt ihn auf dem Weg nach Brandigant, dass es nur schwer zu bestehen sei: „Ich weiß, dass in Eurem Herzen so viel Kühnheit und Tapferkeit wohnen; wenn ich Euch erzählte, was ich von der Sache [*aventure*] weiß, die sehr gefährlich und grausam ist, dann würdet Ihr dorthin ziehen wollen“ (V. 5380–5385). Auf Erecs Bitte verrät Givret ihm den Namen des Abenteuers: „Es [*aventure*] heißt, ich versichere es Euch, die Joie-de-la-Cour“ (5416f.), und Erec antwortet: „Gott, in der Freude [*Joie*] kann nur Gutes liegen“ (5418f.). Die Schwere des Abenteuers ist ihm der größte Anreiz: „[J]e wunderbarer und schwieriger das Abenteuer [*aventure*] war, desto mehr verlangte er danach und gab sich darum Mühe“ (V. 5596–5598). Wie in der Legende und im Antikenroman bezeichnet *aventure* eine lenkende Instanz im Sinne des ritterlichen Heils. Es ist nicht Gott und es sind nicht die Götter, die den Weg des Artusritters bestimmen, sondern Ziel und Aufgabe liegen im Ritter selbst. Der erste Weg führt in die Krise, aber der zweite Weg liefert genau die Bewährungssituationen, die der Held für seine Vervollkommnung braucht.

4. Hartmann von Aue

Hartmann von Aue, der Chrétiens Roman ins Deutsche übertrug, hat an der Erfindung des Artusromans keinen Anteil.³² Anspruch auf Originalität erhebt er ebenso wenig wie Chrétien. Im Prolog seiner Novelle ‚Der Arme Heinrich‘ bekennt er: *nu beginnet er iu diuten / ein rede die er geschriben vant* (V. 16f.).³³ Hartmann will einen Text, den er nicht erfunden, sondern vorgefunden hat, für sein Publikum deuten. Der Gestaltungsspielraum, dessen er sich bedienen kann, lässt sich anhand der ‚*Poetria nova*‘ bestimmen, einer Anfang des 13. Jahrhunderts verfassten Regelpoetik aus der Feder Galfrids von Vinsauf. Galfrid stellt zwei Verfahren vor, mit denen der Dichter einer überlieferten Geschichte eigene Akzente verleihen kann, nämlich die Erweiterung und die Kürzung.³⁴ Das Verfahren der Erweiterung lässt sich an der Umgestaltung dreier Szenen ablesen, die die Figur der Enite betreffen: an ihrem ersten Auftritt am Artushof, an ihrer Klage um den scheinbaren Erec und an der Beschreibung des Sattels ihres Pferdes. Das Verfahren der Kürzung lässt sich an der Krönungsepisode beobachten, die für Hartmann aufgrund der veränderten zeitgeschichtlichen Situation nicht dieselbe Rolle spielte wie für Chrétien, da er ja nicht im Auftrag des englischen Königs, sondern der schwäbischen Zähringer schrieb. Hartmann verlagert die Krönungsepisode kurzerhand von Nantes nach Carnant, zieht sie in die Mitte des Romans vor und kürzt sie von dreihundertachtundsiebzig auf sechs Verse.³⁵ So modifiziert er die Geschichte in manchen Punkten, hält aber im Wesentlichen an den inhaltlichen und kompositorischen Vorgaben Chrétiens fest.

Gleichwohl wird in der deutschen Literaturgeschichte den Artusromanen Hartmanns von Aue kanonischer Rang zugeschrieben. Worin liegt er begründet? Auf diese Frage gibt es mehrere Antworten. Zunächst ist festzuhalten,

³² Zu Hartmanns ‚*Erec*‘ vgl. Christoph Cormeau u. Wilhelm Störmer: *Hartmann von Aue. Epoche – Werk – Wirkung*. München 1993, S. 160–193.

³³ Hartmann von Aue: *Der arme Heinrich*. *Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch*. Hg., übersetzt und kommentiert v. Nathanael Busch und Jürgen Wolf. Stuttgart 2013.

³⁴ Vgl. Franz Josef Worstbrock: *Dilatatio materiae*. Zur Poetik des ‚*Erec*‘ Hartmanns von Aue. In: *Frühmittelalterliche Studien* 19 (1985), S. 1–30.

³⁵ Chrétien: V. 6501–6879, Hartmann: V. 2918–2923.

dass schon Gottfried von Straßburg im Literaturexkurs zu seinem ‚Tristan‘ Hartmann – neben Bligger von Steinach, Heinrich von Veldeke, Reinmar dem Alten und Walther von der Vogelweide – in den Kanon der gefeierten Dichter seiner Zeit aufnahm. Laut Gottfried löst Hartmann preiswürdig jenen Anspruch ein, den sich schon Chrétien stellte, nämlich den Sinn der erzählten Geschichte in der Form transparent zu machen:

*Hartman der Ouwaere,
 âhî, wie der diu maere
 beide ûzen unde innen
 mit worten und mit sinnen
 durchverwet und durchzieret!
 Wie er mit rede figieret
 der âventiure meine!
 wie lûter und wie reine
 siniu cristallinen wortelin
 beidiu sint und iemer mûezen sîn!
 si koment den man mit siten an,
 si tuont sich nâhen zuo dem man
 und liebent rehtem muote.
 swer guote rede ze guote
 und ouch ze rehte kan verstân,
 der muoz dem Ouwaere lân
 sîn schapel und sîn lôrzwi. (V. 4621-4637)*

Hartmann von Aue, ja, wie der seine Geschichten sowohl formal wie inhaltlich mit Worten und Gedanken völlig ausschmückt und verziert! Wie er mit seiner Sprache den Sinn der Erzählung ausformt! Wie klar und wie durchsichtig rein seine kristallinen Worte sind und immer sein werden! Mit edlem Anstand nahen sie dem Leser und gefallen allen, die rechten Geistes sind. Wer gute Sprache gut und auch richtig zu verstehen vermag, der muß Hartmann seinen Siegerkranz und Lorbeer lassen.

Gottfrieds Kommentar impliziert, dass es nicht nur auf die poetische Leistung des Autors ankommt, sondern auch auf die Urteilskraft des lesenden Publikums. Der kanonische Rang eines Werks hat also nicht nur eine produktionsästhetische, sondern auch eine rezeptionsästhetische Seite. Er verdankt sich nicht nur der Qualität des betreffenden Werks, sondern auch der Anerkennung dieser Qualität durch jene Gemeinschaft, die befugt ist, den Lorbeerkranz zu verleihen.

Zugleich verdankt sich die Kanonisierung eines Werks der stoff- und gattungsgeschichtlichen Tradition, in die es sich stellt. Der Stoff, auf den sich die Artusromane beziehen, war schon geadelt, bevor er in die Gattung des Artusromans eintrat. Bereits historiographische Werke wie die ‚*Historia regum Britanniae*‘ und der ‚*Roman de Brut*‘ hatten die Aufnahme von Artus in den Kanon der britischen Könige betrieben, und sie hatten es im Auftrag des englischen Königshauses getan, das sich im Lichte eines idealisierten Herrschers der Vergangenheit legitimieren wollte. So gesehen kann Kanonisierung auch ein politisch motivierter und strategisch betriebener Prozess sein. Davon profitierten Chrétiens Romane, die Artus ein genuin poetisches Denkmal setzten und ihn zu einer Figur erhoben, an dessen Vorbild sich nicht nur historische Könige, sondern auch fiktionale Artusritter messen. Gewissermaßen verhalten sich die Artusromane zum Artusstoff wie die Artusritter zum Vorsitzenden ihrer Tafelrunde. Eben die Wiederholbarkeit des Modells, das im ersten Artusroman vorgeprägt ist, leistete der Ausbildung der Gattung und somit der Kanonisierung jener Romane Vorschub, die diese Gattung bedienten. Hartmann trug, indem er zwei Artusromane Chrétiens ins Deutsche übertrug, zu diesem Prozess bei; zugleich bezog er sich selbst in ihn ein – erfolgreich, wie das Urteil nicht nur Gottfrieds von Straßburg, sondern auch der heutigen Literaturgeschichtsschreibung beweist.

Wiebke Ohlendorf

ein mære wil ich iu niuwen

*Wolframs von Eschenbach ‚Parzival‘
und seine Rezeption*

Es sei „ein so schweres und bedeutendes werk“,¹ urteilt Karl Lachmann über den ‚Parzival‘ in der Vorrede der ersten Ausgabe seiner Edition im Jahr 1833 und spezifiziert wenig später, dass der Roman „die edelste reichste blüte einer bewusten und zum klassischen ausgebildeten poesie“² bedeuten würde. Und nicht nur für den Roman selbst, auch für seinen Autor hat Lachmann überschwängliche Worte des Lobes. Wolfram von Eschenbach wäre „einer der grösten dichter“ und müsse Lachmanns Zeitgenossen im 19. Jahrhundert

in seiner ganzen herrlichkeit [...] möglichst bestimmt und anschaulich dargestellt werden [...], so daß sich zugleich erkennen ließe wie der höchste dichter seiner zeit in derselben und in ihrer poesie gestanden, und wie er ihr habe gefallen müssen, oder, kann man auch sagen, daß uns möglich

¹ Karl Lachmann: 1. Vorrede der ersten Ausgabe von 1833. In: Wolfram von Eschenbach: ‚Parzival‘ Studienausgabe. Mittelhochdeutscher Text nach der sechsten Ausgabe von Karl Lachmann. Mit Einführung zum Text der Lachmannschen Ausgabe und in Probleme der Parzival-Interpretation. Berlin 2003, S. XI–XXVI, hier S. XI.

² Lachmann: 1. Vorrede (Anm. 1), S. XI.

gemacht werden sollte Eschenbachs gedichte so zu lesen wie sie ein guter Vorleser in der gebildetsten gesellschaft des dreizehnten jahrhunderts aus der besten handschrift vorgetragen hätte[.]³

Neben der superlativen Beschreibung von Werk und Autor, die nahezu mittelalterlich-übertreibend anmutet, spricht Lachmann auch die Wirkung des Romans an. Seine Zeitgenossen sollen den ‚Parzival‘ genauso zu schätzen lernen, wie es diejenigen Wolframs taten.

Mit dieser Einschätzung stellt sich Lachmann in eine Bewertungstradition, die durch die Art der Rezeption auf die Qualität des Textes schließt. In der Hinsicht mag seine Einschätzung aber verwundern, denn ganz so einheitlich positiv ist die Lage für den ‚Parzival‘ nicht. Vielmehr wechseln sich Kritik und Lob ab, je nachdem welchen poetologischen Idealen die jeweiligen Zeitgenossen verpflichtet waren.

In diesem Beitrag möchte ich ausgewählte Zeugnisse der zeitgenössischen und gegenwärtigen Rezeption des ‚Parzival‘-Stoffs verfolgen und diese in einen Gesamtzusammenhang stellen. Die mittelalterlichen Zeugnisse betrachte ich unter dem Gesichtspunkt des erkennbaren Erfolges durch verschiedene Anzeichen von Popularität Wolframs bzw. seines Textes. Dieses Bild werde ich anschließend mit heutigen Bildern des Stoffs und seiner Schwerpunkte kontrastieren. Dabei soll die Aktualität und Anpassungsfähigkeit der *histoire* des ‚Parzival‘ als ein Grund für die Kanonisierung sichtbar und anhand ausgewählter Beispiele der aktuellen filmischen Rezeption⁴ belegt werden. Der Film als modernes Massenmedium bietet eine ideale Grundlage, um nach Motiven des ‚Parzival‘-Stoffs zu forschen, denn „[f]ür die Resonanz eines Textes ist es [...] entscheidend, ob er in anderen Medien verbreitet wird.“⁵ Meine These, der ich in zwei Schritten anhand der zeitgenössischen und der gegenwärtigen Rezeption nachgehen möchte, lautet, dass der Klassiker durch die Vielfalt an Zeugnissen eher der ‚Parzival‘-Stoff als eine konkrete Bearbei-

³ Lachmann: 1. Vorrede (Anm. 1), S. XII.

⁴ Der Begriff der Aktualität ist hier tolerant bemessen. Die Beispiele stammen aus der Zeit von 1953–1991.

⁵ Elisabeth Kampmann: Medien im deutschsprachigen Raum. In: Gabriele Rippl u. Simone Winko (Hgg.): Handbuch Kanon und Wertung. Theorie, Instanzen, Geschichte. Stuttgart, Weimar 2013, S. 134–140, hier S. 137.

tung allein ist. Das bedeutet nicht, dass einzelne Werke im Stoffkontinuum ihre literatur- und kulturgeschichtliche Bedeutung verlieren sollen, der Fokus liegt jedoch eher auf dem Sichtbarmachen von gemeinsamen Motiven und Figuren. Sie entsprechen einer *histoire* des Stoffs und zeigen sich in teils recht unterschiedlichen Formen im *discours* des jeweiligen Zeugnisses. Ich nutze dabei die Überlegungen Simone Winkos zum Kanonprozess als *invisible-hand* Phänomen. Winko beschreibt diesen als ein „Zwei-Ebenen-Phänomen [...], das kontingent, aber nicht willkürlich“ und aus „zahlreichen einzelnen Handlungen (Mikroebene)“ entstanden ist, „die jede für sich einen anderen Zweck haben als den, einen Kanon zu bilden, und die unter Ausnutzung allgemeiner Prämissen einen Prozess in Gang gesetzt haben, der ihn (auf der Makroebene) dennoch entstehen lässt.“⁶ Diese zahlreichen Handlungen lassen sich auf die Untersuchung des Stoffs übertragen. Hier sind die Handlungen die einzelnen Überlieferungs- und Rezeptionszeugnisse, die gemeinsam zur Bekanntheit und letztlich zur Kanonisierung führen: Der Stoff wird zum Klassiker.

1. Zeitgenössische Rezeption

Unter Einbeziehung des Konzepts des kulturellen Gedächtnisses lässt sich eine „Dynamik [...] in der Interaktion zwischen ästhetischen Werken und ihren Betrachtern“⁷ erkennen, die den Kanon beeinflussen können. Die Rezeption wirkt sich auf die Wahrnehmung eines Textes als Klassiker aus, daher werde ich im Folgenden ausgewählte Beispiele aus der zeitgenössischen Rezeption betrachten. Die bekannteste und weitreichendste Reaktion auf den Wolfram'schen ‚Parzival‘ in Form einer Kritik durch einen Zeitgenossen wird wohl diejenige Gottfrieds von Straßburg sein. Auf die Schwärmereien Lachmanns scheint sie sich jedoch kaum ausgewirkt zu haben, fällt Gottfried doch ein recht vernichtendes Urteil. In seinem sogenannten Literaturkurs

⁶ Simone Winko: Literatur-Kanon als *invisible hand*-Phänomen. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Text und Kritik IX: Literarische Kanonbildung. München 2002, S. 9–24, hier S. 11.

⁷ Aleida Assmann: Theorien des kulturellen Gedächtnisses. In: Rippl u. Winko: Kanon und Wertung (Anm. 5), S. 76–84, hier: S. 77. Das Zitat bezieht sich auf die Theorie des Kunsthistorikers Aby Warburg.

(Tr. 4555–4974)⁸ bewertet er einige Autorenkollegen anhand ihrer künstlerisch-ästhetischen Qualität im Verhältnis zu seinem großen Vorbild Hartmann von Aue, dem er den dichterischen Lorbeerkranz verleiht. Er bemerkt, *wie lüter und wie reine sine kristallinen wortelin* (Tr. 4626f.; wie durchsichtig und rein seine kristallinen Wörter) sind, und setzt diese Klarheit als Maßstab für die Bewertung anderer Autoren an. An das Hartmann'sche Vorbild der ‚reinen Worte‘ kommen dabei nur Bliigger von Steinach und Walther von der Vogelweide heran. Heinrich von Veldeke und Reinmar von Hagenau werden gelobt,⁹ gelten aber nicht als direkte Konkurrenten, da sie zur Zeit des Lobes nicht mehr lebten.¹⁰

Im schärfsten Kontrast zu Hartmann sieht Gottfried

einen Ungenannten (V. 4665ff.), dessen Kunst er scharf verurteilt; obwohl die Wendungen, die er gegen ihn gebraucht, sich für diesen nicht eindeutig präzisieren lassen, sieht man in ihm fast durchweg und wohl mit Recht Wolfram von Eschenbach.¹¹

Um diesen Unbekannten – nicht nur sein Werk – zu verurteilen, widmet Gottfried ihm 52 Verse (Tr. 4636–4688), deutlich mehr als allen anderen Autoren. Schon die Quantität sticht hervor, aber auch in der inhaltlichen Qualität, mit der Gottfried jenen Unbekannten bedenkt, sind die Verse auffällig bildreich und ausführlich:

⁸ Vgl. Gottfried von Straßburg: *Tristan*. Bd. 1: Text. Hg. von Karl Marold. Berlin 2004. Vgl. hier besonders die Verse, die sich auf Wolfram beziehen mögen: 4636–4688. Im Folgenden stammen alle neuhochdeutschen Zitate aus der Übersetzung Peter Knechts: *Gottfried von Straßburg: Tristan*. Bd. 2: Übersetzung. Mit einer Einführung in das Werk von Tomas Tomasek. Berlin, New York 2004.

⁹ Zur Funktion dieser Liste als (referenzieller) Literaturkanon siehe auch Jens Haustein: *Kunst oder Kulturwissenschaft? Zum Kanonproblem der germanistischen Mediävistik*. In: Gerhard R. Kaiser u. Stefan Matuschek (Hgg.): *Begründungen und Funktionen des Kanons. Beiträge aus Literatur- und Kunstwissenschaft, Philosophie und Theologie*. Heidelberg 2001 (Jenaer Germanistische Forschungen 9), S. 139–154, hier: S. 141.

¹⁰ Vgl. Hugo Kuhn: *Gottfried von Straßburg*. In: *Verfasserlexikon*, Bd. 3 (2010), Sp. 153–168, hier Sp. 155.

¹¹ Kuhn: *Gottfried von Straßburg* (Anm. 10), Sp. 155.

*Swer nû des hasen geselle sî
und uf der wortheide
hóchsprünge und witweide
mit bickelworten welle sîn
und uf daz lórschapelekîn
wân âne volge welle hân,
der lâze uns bî dem wâne stân
wir wellen an der kûr ouch wesen.* (Tr. 4638–4643)

Wer es dagegen mit dem Hasen hält und auf der Wortheide große Sprünge machen und weit umher rare Schummelwörtlein zupfen möchte und sich, obwohl ihm niemand folgen kann und will, Hoffnung auf das Lorbeerkränzlein macht, der soll uns, bitte schön, die Hoffnung lassen, dass wir bei dieser Wahl auch etwas mitzureden haben.

Diese einführenden Worte lassen schon einiges an Rhetorik der Abwertung erkennen, sei es die Erwähnung des Hasen und dessen hakenschlagender Erzählweise; seien es die *bickelworte*, von Knecht als „Schummelwörtlein“¹² übertragen. In Vers 4644 wird zudem eine polare Gruppierung aufgebaut, mit der Gottfried das kollektive ‚Wir‘ dem ‚Ihr‘ gegenüberstellt:

*wir, die die bluomen helfen lesen,
mit den daz selbe loberis
undervlohten ist in bluomen wis,
wir wellen wizzen, wes er ger.
wan swer es ger, der springe her
und stecke sine bluomen dar.* (Tr. 4644–4649)

Wir, die die Blüten lesen helfen, die in jenen Ehrenzweig, damit er blühe, eingeflochten werden, wir wollen gerne wissen, was er überhaupt will: Und wer ihn haben möchte, der komme nur flink hergehoppelt und stecke seine Blüten drauf [...].

‚Wir‘, das sind diejenigen, die Gottfrieds Ideal der edlen Herzen nachvollziehen können und seinen ästhetischen Anspruch unterstützen – eine literarästhetische *peer-group* quasi, mit der er sich gegen den ‚Hasen‘ und seine Anhänger verbündet. Die ‚Wir‘-Gruppe kann den Zickzack-Kurs des hasenartigen

¹² Knecht: Tristan (Anm. 8), S. 57.

Erzählens nicht gutheißen und reagiert sogar mit völligem Unverständnis. Dieses ‚Wir‘ wird auch als Autorität herangezogen, wenn es darum geht, den dichterischen Lorbeerkranz Hartmanns nicht an Unwürdige zu vergeben:

*wir ensuln ez nieman läzen tragen,
siniu wort ensin vil wol getwagen,
sîn rede ensi ebene unde sleht,
ob ieman schône und üfreht
mit ebenen sinnen dar getrabe,
daz er dar über iht besnabe.* (Tr. 4657–4662)

Keiner soll diese Krone tragen, dessen Worte nicht vollkommen rein sind, dessen Rede nicht eben und gerade ist, so dass der, der stolz und aufrecht und mit ebenen Sinnen dahintrabt, nicht darüber stolpert.

Niemand dürfe den Meister infrage stellen beziehungsweise sei überhaupt dazu in der Lage, ihn und seine *ebenen rede* qualitativ zu erreichen. Dabei nimmt Wolfram im ‚Parzival‘ selbst durchaus direkt Bezug auf Hartmann, und das in herausfordernder Weise. Er warnt Hartmann, dass dessen Romanpersonal sich nicht über den jungen, unerfahrenen Parzival lustig machen solle:

*anders iwer frouwe Enide
unt ir muoter Karsnafide
werdent durch die mül gezücket
unde ir lop gebrücket,
sol ich den munt mit spotte zern,
ich wil minen friunt mit spotte wern.* (143,29–144,4)

Sonst nämlich will ich Eure Dame, Enide, samt ihrer Mutter Karsnafide durch die Mühle drehn und aus ihrer Ehre Brösel machen. Wenn's nötig ist, daß ich mir mit Spott das Maul zerreiße, dann tu ich's und kämpfe für meinen Freund mit den Waffen des Spotts.

Diese Wortwahl mag nun nicht gerade dazu gemacht sein, Gottfrieds Urteil der *slehten rede* zu revidieren und Wolfram zu verteidigen. Man kann so vielmehr nachvollziehen, was gemeint ist, wenn Gottfried die unreinen Worte kritisiert. Ob damit gleichzeitig auch der Vorwurf der betrügerischen, wilden Geschichten, die der Seele und dem Herzen keine Freude bieten, gerechtfertigt ist, sei erst einmal dahingestellt.

Gottfried schreckt auch nicht vor der persönlichen Diffamierung zur Stimmungsmache gegen den ‚Hasen‘ zurück:

*wirn mugen ir dâ nâch niht verstan,
als man si hoeret unde siht.
sône hân wir ouch der muoze niht,
daz wir die glöse suochen
in den swarzen buochen.* (Tr. V 4684–4688)

[S]o, wie wir sie vortragen hören oder lesen, können wir nichts davon verstehen, und wir haben nicht genügend Muße, in den schwarzen Büchern nach gelehrten Kommentaren zu suchen.

Der Vorwurf der schwarzen Magie als Abschluss des ‚Literaturexkurses‘ ist als maximale Abwertung zu verstehen; er zeigt, dass es nicht allein die Literatur ist, die kritisiert wird. Wolfram werden Verbindungen zur schwarzen Magie unterstellt; die *swarzen buochen* sind Quelle seiner Dichtung. Im Kontext dieses personenbezogenen Urteils könnte man glatt übersehen, dass es erneut die (Un-)Klarheit des sprachlichen Ausdrucks ist, die den Rezipienten dazu zwingt, die Hilfe von Deutern in Anspruch zu nehmen, die im Fokus der Kritik steht.

Die Bezugsperson, also der ‚Hase‘, wird nicht namentlich als Wolfram identifiziert. Die identifikatorischen Überlegungen der Forschung¹³ hierzu seien an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt, sondern nur die Hasen-Metapher kurz expliziert. Im ‚Parzival‘-Prolog baut Wolfram dieses Bild selbst als Beschreibung seiner eigenen Dichtung auf:

*diz vliegende bispiel
ist tumben liuten gar ze snel,
sine mugens niht erdenken:
wand ez kan vor in wenen
rehte alsam ein schellec hase.
zin anderhalb ame glase
geleicher, und des blinden troum,
die gebent antlützes roum,*

¹³ Vgl. dazu auch Joachim Bumke: Wolfram von Eschenbach. Stuttgart, Weimar 2004 (Sammlung Metzler 36), S. 207f.

*doch mac mit stæte niht gesin
dirre trüebe lihte schin:
er machet kurze fröude alwâr (1,15–26)¹⁴*

Dieses fliegende Beispiel ist zu flink für dumme Menschen, sie bringen es nicht fertig, ihm nachzudenken; denn es kann vor ihnen Haken schlagen grade so wie ein verstörter Hase. Zinn, hinten am Glas, macht trügerisch tanzende Lichter und ebenso des Blinden Traum: Die geben einem die Haut, die obendrauf schwimmt auf den Bildern. Doch kann dieses stumpfe, leichte Scheinen nicht in Festigkeit dauern: es macht ein kurzes Glück, das ist wohl wahr.

Anders als bei Gottfried ist der ‚Hase‘ aber positiv konnotiert. Mehr noch, Wolfram formuliert hier den Ursprung der Einteilung in die ästhetischen Pole ‚gerade‘ und ‚hakenschlagend‘. Immerhin stellt er die These auf, dass einige Rezipienten schlicht nicht klug genug seien, um all seinen Wendungen folgen zu können. Dies ist nicht die einzige Selbstkonstituierung Wolframs, die sich im Roman finden lässt. Dieser Spur von Selbstzeugnissen kann man ebenfalls nachgehen, wenn man annimmt, dass der Autor und die im Werk genannte Erzählerfigur namens Wolfram miteinander in Beziehung stehen.¹⁵ Denn mit seinen selbst lobenden Kommentaren trägt der Erzähler nicht unerheblich zum Image bei, das sich über ihn in späteren Texten finden lässt. Er ist damit Teil der „Interaktion zwischen ästhetischen Werken und ihren Betrachtern“¹⁶ und so können die Selbstzeugnisse Wolframs für die Entwicklung zum Klassiker in den Blick genommen werden.

Die Selbstdarstellung des Autors ist im Roman in einigen Passagen recht explizit zu finden. Wolfram nennt sich im ‚Parzival‘ dreimal selbst. Auf die letzte Stelle, den Epilog, möchte ich etwas genauer eingehen, da hier zudem über das poetologische Programm Auskunft gegeben wird:

¹⁴ Sofern nicht weiter angegeben, stammen alle ‚Parzival‘-Zitate aus Wolfram von Eschenbach: ‚Parzival‘ (Anm. 1). Die Übersetzungen sind hier und im Folgenden von Peter Knecht und derselben Ausgabe entnommen.

¹⁵ Zum Verhältnis von Autor und Erzähler vgl. auch Sonja Glauch: An der Schwelle zur Literatur: Elemente einer Poetik des höfischen Erzählens. Heidelberg 2009 (Studien zur historischen Poetik 1), S. 60–65. Zur Selbstnennung des Autors: S. 62f.

¹⁶ Assmann: Theorien des kulturellen Gedächtnisses (Anm. 7), S. 77.

*Ob von Troys meister Cristjân
 disem mære hât unreht getân,
 daz mac wol zürnen Kyôt,
 der uns diu rehten mære enbôt.
 endehaft giht der Provenzâl,
 wie Herzeloeyden kint den grâl
 erwarp, als im daz gordent was,
 dô in verworhte Anfortas.
 von Provenz in tiuschiu lant
 diu rehten mære uns sint gesant,
 und dirre âventiur endes zil.
 niht mër dâ von nu sprechen will
 ich Wolfram von Eschenbach,
 wan als dort der meister sprach.
 siniu kint, sin hôch geslehte
 hân ich iu benennet rehte,
 Parzivâls, den ich hân brâht
 dar sin doch sælde het erdâht. (829,1–18)*

Wenn der Magister Christian von Troys diese Geschichte mit Willkür behandelt, dann hat Kyôt ganz recht, sich zu empören: Er hat uns die wahre Geschichte treu überliefert. Die Sache kommt, in der Fassung des Provenzalen, dann an ihr rechtes Ende, wenn er berichtet, wie das Kind der Herzeloeyde den Grâl gewann, der ihm bestimmt war, nachdem Anfortas ihn verwirkt hatte. Aus der Provence haben wir in den deutschen Ländern die richtige Geschichte bekommen und auch das Ende, auf das diese Abenteuer zielen. Ich, Wolfram von Eschenbach, will jetzt nichts dazudichten, sondern bloß das sagen, was dort jener Meister sprach. Seine Kinder, sein hochadeliges Haus habe ich euch vorgestellt, ich meine Parzivâls. Ihn selber habe ich dorthingeschafft, wo schließlich doch das Glück ihn haben wollte.

Auf die Autorennennung im Kontext des eigenen Werks wird gleich zurückzukommen sein; zunächst sollen die vorher genannten Namen und ihre Bewertung angesprochen werden. Auch Wolfram baut nämlich einen ästhetischen Dualismus auf, wobei Chrétien de Troyes und Kyot miteinander kontrastiert werden. Chrétien habe dem ‚Parzival‘-Stoff mit seinem fragmentarisch überlieferten Roman *unreht getân*. Er wird trotzdem mit *meister* betitelt und das ‚Unrecht‘ wird nicht weiter konkretisiert, lässt sich aber möglicherweise im Kontrast zum Vorgehen des Provenzalen Kyot *ex negativo* erahnen. Denn dieser habe das *rehte mære* erzählt und *dirre âventiur endes zil*

gezeigt.¹⁷ Kyot habe so wahr über Parzival geschrieben, dass er selbst – Wolfram – dem in keinem Fall etwas dazudichten könne und seinem Weg stattdessen folgen wolle (*nicht mër dâ von nu sprechen wil*). Das wiederum ist ein strategisch geschickter Schachzug, denn Wolfram wertet *meister* Kyots Version in einem ersten Schritt als einzig wahre Geschichte um Parzival und den Gral auf und im zweiten seine eigene gleich mit, da sie ja nicht von jener abweiche.

Diese Aussagen wurden von der älteren Forschung wörtlich genommen: heute werden sie meistens für eine Quellenfiktion gehalten, da sich ein Ependichter namens Kyot (Guiot) und ein zweiter frz. Parzival-Roman neben *Chrétien, Conte du Graal* nicht haben nachweisen lassen.¹⁸

Bumkes Überlegung zeigt, dass diese Behauptung zumindest hinsichtlich der früheren Forschung funktioniert hat und Wolfram in eine provenzalische Tradition gestellt wurde. Die These der bewussten Quellenfiktion bedeutet, dass Wolfram sich nicht nur indirekt, sondern ganz direkt selbst lobt und diese Wertung – ebenso wie Gottfrieds Lob – Einfluss auf andere Urteile hat. Ungeachtet der konkreten inhaltlichen Ausrichtung von Lob und Kritik lässt sich durch die Bezugnahmen von Autoren untereinander vermuten, dass die künstlerische Abwertung nicht zwangsläufig etwas damit zu tun haben muss, dass *Chrétien* dem Werk wirklich *unreht getan* habe, wie Wolfram ihm unterstellt (827,2), oder auch *rehte benennet* (829,17) sein müssen, wie er es für seinen eigenen ‚Parzival‘ reklamiert. Es wird an dieser Stelle nicht einmal klar, was Wolfram mit den Adjektiven *unreht* und *rehte* wirklich meint. Offenbar liegt hierin zu einem gehörigen Teil ein rhetorischer Usus, der sich auch in späteren Erwähnungen Wolframs noch erkennen lässt.

Ein frühes und möglicherweise das bekannteste Beispiel für eine positive Reaktion auf Wolframs Schaffen lässt sich bei Wirnt von Grafenberg finden, der den Autor in seinem ‚Wigalois‘¹⁹ als hervorragenden Dichter und *wise[n]*

¹⁷ Dieses Prinzip des Kontrasts von richtiger und unrichtiger Handlung bzw. Erzählweise zeigt sich als rhetorischer Kniff auch in Gottfrieds erwähneter Literaturkritik, auch wenn diese deutlich wortreicher und bunter ausfällt.

¹⁸ Joachim Bumke: Wolfram von Eschenbach. In: *Verfasserlexikon*, Bd. 10 (1999), Sp. 1376–1418, hier Sp. 1396.

¹⁹ Mittelhochdeutsche Zitate und neuhochdeutsche Übersetzung entstammen der folgenden Ausgabe: Wirnt von Grafenberg; ‚Wigalois‘. Text der Ausgabe von J.M.N. Kapteyn über-

man von Eschenbach lobt. Direkt vor dieser Textstelle wird die Waldfrau Ruel beschrieben, mit der sich der Titelheld im Konflikt befindet. Die groteske Hässlichkeit Ruels nutzt Wirnt geschickt dazu, sie mit schönen Frauen aus den Werken seiner Dichterkollegen zu kontrastieren. Zunächst wird Enite (also Hartmann) genannt, die oft als die schönste Frau zur Einordnung anderer Damen herhalten musste; dann wird Ruel mit Jeschute, einer Figur aus dem ‚Parzival‘, verglichen:

*Disiu [Ruel, WO] was ungehiure;
sô was Jeschûten tiure
swaz vrouwen libe ie missezam.
Daz lop git ir her Wolfram,
ein wise man von Eschenbach;
sin herze ist ganzes sinnes dach;
leien munt nie baz gesprach. (Wig. 6340–6346)*

Diese hier war furchterregend, Jeschute aber fehlte jeder Makel an weiblicher Schönheit. Diesen Lobpreis verleiht ihr Herr Wolfram, der weise Mann aus Eschenbach. Sein Herz umschloß vollkommenen Verstand. Nie hat ein Laie besser erzählt

Wirnts Lob gegenüber Wolfram könnte nicht eindeutiger sein: er sei nicht nur ein großartiger Erzähler, sondern Herz und Verstand seien bei ihm auch eine vollkommene Einheit, was sich auf die Qualität seiner Dichtung auswirke. Wirnts Strategie ist eine andere als Gottfrieds. Dieser hatte explizit das dichterische Können seiner Kollegen beurteilt – positiv wie negativ. Wirnt stellt sich hingegen in die Tradition der Texte. Er nennt zwar die Autoren; abgesehen von dieser Bemerkung über Wolfram wertet er sie nicht tiefer gehend und vor allem nicht auf der persönlichen Ebene. Primär gibt er eine kurze Zusammenfassung der Jeschute-Episode, die zeigt, dass er auch detailliert auf den Roman verweisen kann. Wirnt nutzt die Bekanntheit der Texte, um sich selbst als Nachfolger zu präsentieren und gleichzeitig zu demonstrieren, dass er die Grundlagen kennt und für sich zu nutzen weiß. Die Erwähnung ist außerdem ein Hinweis darauf, dass es zu seiner Zeit offenbar dazugehört,

den ‚Parzival‘ zu kennen, wenn man im literarischen Diskurs tätig ist, und das wiederum lässt schließen, dass der Roman auf dem Weg zu einem Klassiker war. Ohne an dieser Stelle die Kritik am Begriff des „nachklassischen“²⁰ Artusromans thematisieren zu wollen, nutze ich diese Kategorisierung, um eine mögliche Strategie Wirnts herauszustellen. Er kann Wolfram gelassener loben, denn er gehört ebenso einer nächsten Autorengeneration an, wie sein Titelheld auch gleich der Nachkomme einer ‚klassischen‘ Figur ist. Wigalois ist Gawains Sohn. Sowohl der Autor (Wirnt auf Wolfram) als auch der Protagonist (Wigalois auf Gawain) berufen sich auf eine vergangene Zeit und stellen sich in deren Tradition. Genau dies hatten Gottfried und auch Wolfram schon vorher getan.

Ungeachtet der teils recht deutlich formulierten ästhetischen Kritik, die sich an der ‚geraden‘ und ‚krummen‘ Erzählweise²¹ festmacht, erscheint der Verdacht naheliegend, dass zeitgleich tätige Autoren in diesem Beziehungsgeflecht ein höheres Bedürfnis an Abgrenzung untereinander haben.²² Für nachzeitige Dichter ist die Bezugnahme deutlich einfacher, wenn man ein bereits etabliertes Urteil der Nachwelt in seine Vorbilderwahl einbeziehen kann. Führt man sich die Datierungen der Werke vor Augen, dann ergibt sich folgendes Schema, das die Bezugnahmen nur vereinfacht als vorwiegend positive bzw. vorwiegend negative Bezugnahmen darstellt. Differenzierter betrachtet bestehen allerdings inhaltliche Unterschiede in der Art der Kritik und des Lobes:

²⁰ Z. B. Volker Mertens: *Der deutsche Artusroman*. Stuttgart 1998, S. 176–185. – Vgl. dazu auch grundlegend: Walter Haug: *Paradigmatische Poesie. Der spätere deutsche Artusroman auf dem Weg zu einer ‚nachklassischen‘ Ästhetik*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 54/2 (1980), S. 204–231. – Vgl. außerdem: Wolfgang Achtnitz: *Deutschsprachige Artusdichtung des Mittelalters. Eine Einführung*. Berlin, Boston 2012, S. 180–183. Dieser kritisch zum Begriff: S. 182.

²¹ Zu Wolframs ‚krummen‘ Erzählen vgl. Larissa Schuler-Lang: *Wildes Erzählen – Erzählen vom Wilden: Parzival, Busant und Wolfdietrich D.* Berlin 2014 (Beiträge zu einer kulturwissenschaftlichen Mediävistik 7).

²² Nachzeitige Autoren wie Albrecht folgen dem Urteil und haben das Bedürfnis einer Korrektur des krummen Erzählens. Vgl. dazu auch Cora Dietl: *Arthurische ‚Dinge‘ wiedererzählt. Gralsschwert, Gold der Sælde und Brackenseil in Albrechts Titulrel.* In: Cora Dietl u. Christoph Schanze (Hgg.): *Formen arthurischen Erzählens vom Mittelalter bis in die Gegenwart*. Berlin, Boston 2016 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft 12), S. 165–200, hier S. 167.

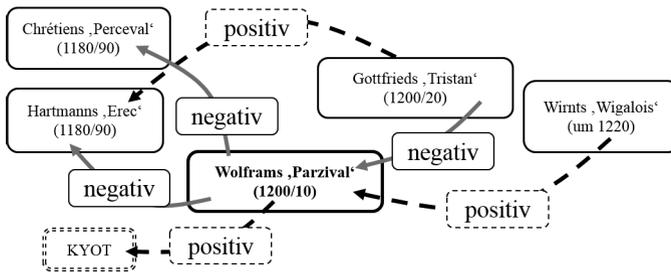


Abbildung 1: Vereinfachtes Schema der Bezugnahmen²³

Es scheint so, als würde Gottfried mit seiner Kritik eher das Werk des direkten Konkurrenten Wolfram treffen wollen und Hartmann hingegen als glorifizierten Dichter der Vergangenheit und seine Werke als vorbildlich preisen. Die Kritik Gottfrieds an Wolfram und Wolframs an Hartmann ist tatsächlich sehr unterschiedlich. Ersterer beurteilt die ästhetische Qualität anhand seines eigenen poetologischen Ideals der richtigen Erzählweise, letzterer webt intertextuelle Verknüpfung der Erzählwelten, in denen er die Figuren gegeneinander ausspielt. Betrachtet man die anderen gelobten Autoren, so lässt sich das Grundprinzip verifizieren: Reinmar von Hagenau, Heinrich von Veldeke und Bliigger von Steinach sind Zeitgenossen Hartmanns und bieten sich daher nach diesem Prinzip hervorragend als Vorbild an. Lediglich Walther von der Vogelweide bleibt trotz Zeitgenossenschaft von Kritik verschont. Ihn kann man als besten aller Dichter womöglich schlicht nicht kritisieren; zudem ist er kein epischer, sondern ein lyrischer Autor. Wirnt von Grafenberg folgt diesem System eine Generation später, indem er sich wiederum auf die Vorgänger beruft.

²³ Die Datierungen folgen jeweils den Artikeln aus dem Verfasserlexikon: Christoph Cormeau: Hartmann von Aue. In: Verfasserlexikon, Bd. 3 (1981), Sp. 500–520, Bumke: Wolfram von Eschenbach (Anm. 14), Kuhn: Gottfried von Straßburg (Anm. 10), Hans-Joachim Ziegeler: Wirnt von Grafenberg. In: Verfasserlexikon, Bd. 10 (1999), Sp. 1252–1267. Die Datierung zu Chrétiens ‚Perceval‘ folgt ebenfalls Bumke: Wolfram von Eschenbach (Anm. 13).

Das quasi ‚historisch-kritische‘ Argument gegen die Vorlage, verbunden mit einem ästhetischen Statement, das sich auch gegen aktuelle Dichterkollegen richtet, scheint geradezu typisch zu sein für die deutsche Artusdichtung. Ich möchte hier nur [...] an Wolframs von Eschenbach Behauptung [erinnern], er biete gegenüber Chrétien eine viel bessere Version der Parzival-Geschichte, da er Kyot als Gewährsmann nutze (827, 1–18).²⁴

Die Abgrenzung Wolframs gegenüber Chrétien passt jedoch nicht ganz in dieses Schema, da er ja die französische Vorlage als *unreht* erzählt bezeichnet. Hier scheint Wolfram einen gewissen Alleinanspruch zu formulieren, mit dem er den fiktiven Kyot hervorhebt. Das passt einerseits nicht in seine eigene Aussage, dass Rezipienten die Geschichte beeinflussen können und jeder seine eigene Version erzählen kann, andererseits passt es sehr gut in das Prinzip des Erregens von Aufmerksamkeit, die er mit dieser Werbung erhält. Die abgeleitete Autorität aus anerkannten Vorbildern und die abgrenzende Selbstaufwertung gegenüber Zeitgenossen sind beides Strategien im Spiel zwischen Werk und Betrachter bzw. Rezipient²⁵ und führen letztlich zum höheren Bekanntheitsgrad des Texts und des Stoffs.²⁶ So existiert neben der negativen Wertung seiner Arbeit auch die positive und das kontroverse Spiel mit diesen hält den Grad der Aufmerksamkeit nachweislich hoch. Wären die zeitgenössischen Rezipienten und Schreiber von Handschriften einmütig dem Urteil Gottfrieds gefolgt, so wäre der Roman heute sicherlich nicht einer der am besten überlieferten Texte der Zeit. Im Handschriftencensus sind insgesamt 87 Zeugen vermerkt, darunter 16 vollständige Handschriften.²⁷ Im Vergleich dazu finden sich vom ‚Tristan‘ nur 30 Einträge, darunter elf Handschriften.²⁸

²⁴ Dietl: Arthurische ‚Dinge‘ wiedererzählt (Anm. 22), S. 166.

²⁵ Vgl. hierzu wieder: Assmann: Theorien des kulturellen Gedächtnisses (Anm. 7), S. 77.

²⁶ Dies jedoch ohne, dass die wirklichen Folgen davon vorherzusagen wären. Vgl.: Winko: Literatur-Kanon als *invisible hand*-Phänomen (Anm. 6).

²⁷ Vgl. <http://www.handschriftencensus.de/werke/437> (Zugriff: 01.04.2018).

²⁸ Vgl. <http://www.handschriftencensus.de/werke/135> (Zugriff: 01.04.2018).

1.1 Grundlegende Motive

Der Beliebtheit des ‚Parzival‘ und der Faszination am Stoff scheint Gottfrieds Urteil also keinen Abbruch getan zu haben. Um diese allgemeine Faszination am ‚Parzival‘-Stoff genauer zu betrachten, möchte ich einige seiner grundlegenden Motive thematisieren. In der Forschung gibt es einige Klassifizierungsansätze für Motivgruppen im ‚Parzival‘, so bei Bumke, der diesbezüglich fünf „thematische Schwerpunkte“²⁹ nennt: religiöse Motive, der Gral, Liebe und Ehe, Gesellschaft sowie Verwandtschaft, oder bei Schiroke, der sechs „Themen und Motive“ identifiziert: 1. Menschenbild, 2. Lebensordnungen, 3. Rittertum, Gewalt, Kampf, Krieg, 4. Artusroman und höfisches Fest, 5. Religion und 6. Wissen.³⁰ Ich nutze diese Ansätze als Orientierungsgrundlage und stelle die folgenden stofflichen Kategorien auf, um zu zeigen, was den ‚Parzival‘-Stoff auch für die heutige Rezeption interessant macht:

- (1) Sehnsucht nach *âventiure* und *ère*: Vom Narr zum Ritter
- (2) Sehnsucht nach Erfüllung in der Liebe: Condwiramurs
- (3) Soziale Gemeinschaft: Tafelrunde
- (4) Verfehlung und Vergebung: Religion
- (5) Sehnsucht nach Unerreichbarem: Vom Ritter zum Gralskönig

(1) Sehnsucht nach *âventiure* und *ère*: Vom Narr zum Ritter

Die *âventiure* als Grundlage jeden ritterlichen Erfolgs ist sicher eine der treibenden Kräfte für die beginnende Entwicklung Parzivals vom jungen Mann zum Ritter. Schon der Vater Gahmuret möchte auf *âventiure*-Fahrt gehen, verlässt dazu den elterlichen Hof im Königreich Anschouwe und damit sein Erbe. Er heiratet in Zazamanc die dunkelhäutige Königin Belacane, zeugt mit ihr einen Sohn und verlässt beide noch vor der Geburt. Das gemeinsame Kind wird ein Junge, der den Namen Feirefiz erhält und dessen Haut so schwarz-

²⁹ Bumke: Wolfram von Eschenbach (Anm. 18), Sp. 1387–1391.

³⁰ Vgl. Bernd Schiroke: Themen und Motive. In: Joachim Heinzle (Hg.): Wolfram von Eschenbach. Ein Handbuch. Bd. I: Autor, Werk, Wirkung. Berlin, Boston 2011, S. 366–410.

weiß gescheckt wie das Gefieder einer Elster ist. Bei einem Turnier ‚gewinnt‘ Gahmuret die Hand Herzelydes, ist aber unwillig erneut, eine Bindung einzugehen, weshalb sie die Ehe mehr oder weniger einklagt. Auch sie wird schwanger, woraufhin Gahmuret erneut aufbricht, aber bei seinem nächsten Kampf stirbt. Als Konsequenz verlässt Herzelyde mit dem Sohn Parzival die höfische Welt, um ihn von Kampf und Tod fernzuhalten. Gespiegelt durch die väterliche Vorgeschichte, wird das Defizit der ausbleibenden höfischen Ausbildung bereits früh thematisiert, indem der Erzähler kommentiert: *der knappe alsus verborgen wart / zer waste in Soltâne erzogn, / an küneclicher fuore betrogn* (117,30–118,2; So wurde der Knabe verborgen im wilden Wald von Soltâne erzogen und um königliche Lebensart gebracht). Die Sehnsucht nach der ritterlichen *âventiure* ist zunächst nur oberflächlich, nachdem der junge Parzival als Halbwüchsiger Rittern in voller Rüstung begegnet ist, die er durch die reflektierende Sonne als wunderschön empfindet und für göttlich hält. Weil die Mutter hofft, dass er sich bei Hofe wegen seiner Unwissenheit lächerlich machen und dann zu ihr zurückkehren wird, stattet sie ihn mit einem *tôren kleit* (127,5; Narrengewand) und einem klapprigen *phärdelin* (155,29; Rößlein) aus. Parzival tötet seinen Verwandten Ither nur, weil er dessen Rüstung haben will. Durch die Übernahme der Rüstung passt er sich zwar äußerlich dem Erscheinungsbild eines Ritters an, zieht sie aber über seine Narrenkleidung, was verdeutlicht, dass er eigentlich im Inneren noch ein Narr ist. Nach der Unterweisung durch Gurnemanz ist die Grundausbildung zum Ritter abgeschlossen und Parzivals erstes Ziel erreicht. Zuletzt gibt Gurnemanz ihm den Rat mit, keine unnötigen zu Fragen stellen (vgl. 171,17).

(2) Sehnsucht nach Erfüllung in der Liebe: Condwiramurs

Mit der ritterlichen Ausbildung bei Gurnemanz erfährt Parzival auch zuerst von der Minne. Über den Zusammenhang von ritterlicher Ehre und schönen Frauen war sich Parzival bereits bewusst, denn beim Abschied von Gurnemanz stellt er fest:

*hërre, in bin niht wis:
bezal abr i'emer ritters pris,
sô daz ich wol mac minne gern,*

*ir sult mich Liâzen wern,
iŵerr tohter, der schoenen magt. (178,29–179,3)*

Mein Herr, ich weiß noch nicht viel von der Welt. Wenn ich aber einmal ritterliche Ehren gewonnen habe, so daß ich um Liebe bitten darf, dann sollt Ihr mir Eure Tochter Liäze geben, das schöne Mädchen.

Ritterlicher Lohn und schöne Mädchen gehören für ihn also zusammen. Insofern ist es nur folgerichtig, dass er Condwiramurs heiraten wird, nachdem er bei ihr seinen ritterlichen Wert als Retter des Landes unter Beweis stellen konnte. Die jungfräuliche Königin von Pelrapeire bleibt in den ersten beiden gemeinsamen Nächten unberührt. Erst dann erinnert sich Parzival daran, was ihn sowohl seine Mutter als auch Gurnemanz in diesen Dingen gelehrt haben, nämlich dass *man und wip wern al ein* (203,5; Mann und Frau eins) seien. Das führt dazu, dass *si vlâhten arm unde bein* (203,6; sie strickten [...] Arme und Beine ineinander).

(3) Soziale Gemeinschaft: die Tafelrunde

Nachdem Parzival nach der Eheschließung mit Condwiramurs aufgebrochen ist, um nach dem Befinden seiner Mutter zu forschen, begegnet er erstmals der Gralsgesellschaft auf Munsalvæsche. Er verpasst die entscheidende Frage nach dem ‚Warum‘, als er Zeuge der Wunder des Grals wird und die Wunden des Gralskönigs Anfortas sieht. Ohne weitere Folgen erreicht er danach den Artushof, wo er höchst willkommen ist, denn *den[,] der sich der riter rôt / nante und im solh ère bôt* (280,9f.; der sich den Roten Ritter nannte und seine Ehre hochhielt), hätte Artus gern in seiner Umgebung: *über die tafelrunder / wolt er in durch gesellekeit laden* (280,16f.; diesen Ritter wollte Artus zur Tafelrunde laden, dort sollte er Mitglied werden). Parzivals anfängliches Ziel ist nun also übererfüllt, denn er ist nicht nur Ritter, sondern auch Teil der Tafelrunde. Vor Zeugen und mit deren Zustimmung wird er in der Gemeinschaft der Besten aufgenommen. Der Auftritt Cundries beendet diese Harmonie abrupt. Sie identifiziert Parzival als einen Störfaktor in der Tafelrunde und klagt Artus an, weil er ihn trotz des Verwandtenmordes an seinem Hof aufgenommen hat. Ihr Fluch trifft direkt Parzival, der sich in der Gralsburg nicht bei dem König nach dessen Leid erkundigt hat. Der Fluch wird umso wirkmächtiger, da er – ebenso wie zuvor die Aufnahme in die Runde – nicht im Verborgenen

geschieht.³¹ Als Konsequenz muss auch die Wiederaufnahme in die Hofgesellschaft und die Wiedergutmachung vor der Gemeinschaft inszeniert werden, was mit dem Fest von Joflanze am Ende nach langen Jahren des Suchens und Kämpfens geschieht. Dort gelingt es Artus in einem ersten Schritt, „mit Gawans Hilfe [...] die Feinde zu versöhnen und die Konflikte unblutig zu lösen.“³² Später löst Cundrie den Fluch ebenso in der Öffentlichkeit auf und verkündet Parzivals Berufung zum Gralskönig (792,28–30) nach Munsalvæsche. In Analogie zum Schema des Doppelwegs³³ kann der neue Gralskönig also über seinen initialen Stand der *ère* hinauskommen.

(4) Verfehlung und Vergebung: Religion

„Anders als in den übrigen Artusromanen spielen im ‚Parzival‘ religiöse Motive eine große Rolle.“³⁴ Dass die Suche nach dem Gral auch mit einer religiösen Sinnsuche verbunden ist, überrascht kaum. Beim Einsiedler Trevrizent wird Parzival eine religiöse Ausbildung zuteil und er lernt die Wunder des Grals und das Wesen Gottes kennen.³⁵ Die Unwissenheit Parzivals zu Beginn seiner *âventiuren* weicht der Erkenntnis und damit auch der Einsicht von Verfehlungen. „Mit diesem Wissen und seiner religiösen *schult* wird er jedoch erst durch Trevrizent konfrontiert.“³⁶ Sühne und Vergebung sind eng an diesen Erkenntnisprozess gebunden, in dem Parzival seinen Glauben wiederfinden muss.

(5) Sehnsucht nach Unerreichbarem: Vom Ritter zum Gralskönig

Parzivals Attribuierung ändert sich innerhalb des Romans. Er wird vom *witzhaften tören* (153,11; der Narr der Geist bewiesen hatte), wie ihn Keye nennt,

³¹ Vgl. dazu auch Regina Toepfer: *Höfische Tragik. Motivierungsformen des Unglücks in mittelalterlichen Erzählungen*. Berlin, Boston 2013 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 144), S. 135.

³² Bumke: *Wolfram von Eschenbach* (Anm. 18), Sp. 1386.

³³ Zu ‚Parzival‘ und dem Doppelweg vgl. auch Toepfer: *Höfische Tragik* (Anm. 31), S. 123f. – Achnitz: *Artusroman* (Anm. 19), S. 122.

³⁴ Bumke: *Wolfram von Eschenbach* (Anm. 18), Sp. 1387 (Abkürzung aufgelöst).

³⁵ Zu den Lehren des Einsiedlers vgl. auch Susanne Knaeble: *Höfisches Erzählen von Gott. Funktion und narrative Entfaltung des Religiösen in Wolframs ‚Parzival‘*. Berlin, New York 2011 (*Trends in Medieval Philology* 23), S. 178–187.

³⁶ Knaeble: *Höfisches Erzählen von Gott* (Anm. 35), S. 270.

zur *krône menschen heiles* (781,14; Krone menschlichen Heils), wie Cundrie ihn nach der Vergebung anerkennend bezeichnet. Der Erzähler findet vor der ersten Gralsbegegnung ähnlich lobende Worte, indem er ihn als *Parzivâl der lieht gear* (230,23; der glänzende Parzivâl) betitelt. Sigune hingegen beschimpft ihn als *verfluochet man* (255,13; verfluchter Mann). Diese Bezeichnungen sind repräsentativ und verdeutlichen in Kurzform das ständige Auf und Ab der wahrgenommenen Entwicklung. Mit der Wiedergutmachung und der Anerkennung durch Cundrie ist der Fehler bei der Gralsburg gesühnt und Parzival kann seine Rolle auf der Gralsburg einnehmen. Dass diese Anlage schon recht früh bei ihm vorhanden ist, sei es bewusst oder unbewusst, zeigt die Erinnerung an die Lehren Trevrizents, die Parzival nun auf sich und seine Gralssuche bezieht:

*en franzoys er zin allen sprach
als Trevrizent dort vorne jach,
daz den grâl ze keinen zîten
niemen möht erstrîten,
wan der von gote ist dar benant. (786,3–7)*

er sprach auf französisch zu ihnen allen davon, daß, wie Trevrizent dort weiter vorn schon gesagt hat, niemand und zu keiner Zeit den Gräl erstreiten könne als der, den Gott dazu berufen hat.

Parzivals Sehnsucht nach dem Gral lässt sich konkret auch schon früher erkennen. Sie ist der Grund für den Aufbruch vom Artushof. Seit seiner Verfluchung kennt er nur noch das eine Ziel und verlässt sich bei der Suche danach auf sein Pferd. Der Erzähler kommentiert:

*dô reit er, ern wiste war,
sô daz diu Munsalvæscher schar
in mit strîte gar vermeit.
des grâles vremde was im leit.³⁷ (445,27–30)*

³⁷ Vgl. zur Darstellung des *vremden* Grals: Wiebke Ohlendorf: Das Fremde im ‚Parzival‘. Zum Text-Bild-Verhältnis in den Handschriften Cgm 19, Cod. AA 91 und Cpg 339. Berlin, Boston 2017 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 89 [323]), S. 88–91.

Er ritt weiter; er wußte nicht wohin, doch geriet es ihm so, daß keiner von den Leuten aus Munsalvaesche mit ihm zusammentraf im Kampf. Daß der Gräl so scheu war, tat ihm leid.

Der Wunsch verkörpert also in zweierlei Hinsicht eine Sehnsucht nach dem Unerreichbaren: Einerseits ist schon die räumliche Hürde zu nennen, die verhindert, dass Parzival nach Munsalvæesche einfach hinreiten kann. Andererseits ist die göttliche Ausgewähltheit durch den Menschen Parzival nicht zu beeinflussen. „Als Parzival seinem Pferd die Zügel lässt [...], da führt dieses Pferd Parzival zur Begegnung mit Trevrizent. Hinter dieser ‚zufälligen‘ Begegnung verbirgt sich aber, wie der Erzähler deutlich macht, der helfende Gott.“³⁸

Ungeachtet der thematischen Ausrichtung der Ziele Parzivals oder auch Gawans lässt sich feststellen, dass ihre Geschichten Aufsteigergeschichten sind. In allen höfischen Dingen erreichen die Protagonisten ihre Ziele und erlangen Ruhm und Ansehen noch über das eigentlich angedachte Maß hinaus.

Aber auch die wesentlichen erzählerisch-strukturellen Elemente lassen sich für die These heranziehen, dass der ‚Parzival‘ eine Offenheit für die aktive Interpretation und die Rezeption bietet, wodurch die Interaktion erst möglich gemacht wird. Der Erzähler erzählt die Geschichte nicht nur,

sondern er bewertet und kommentiert sie zugleich aus seiner Sicht. Er sucht den Kontakt zu seinen Zuhörern, macht sie auf die Begrenztheit seiner Erzählperspektive aufmerksam und lädt sie dazu ein, sich selbst ein Bild von dem Erzählten zu machen.³⁹

Dieses rhetorische Vorgehen bietet dem Rezipienten an, den Text zu interpretieren und die Handlung der *mære* mit zu lenken: *ine sagez iu niht nâch wâne: / Gebiet ir, sô ist ez wâr* (59, 26f.; Ihr braucht nur zu befehlen, dann ist es wahr). Der Rezipient soll den Verlauf des Romans beeinflussen, aber das ist in der schriftlich fixierten Niederschrift nur mehr ein rhetorischer Überrest des

³⁸ Rüdiger Schnell: Göttliches Handeln und menschliches Spekulieren. In: Thomas Honnegger, Gerlinde Huber-Rebenich u. Volker Leppin (Hgg.): Gottes Werk und Adams Beitrag. Formen der Interaktion zwischen Mensch und Gott im Mittelalter. Berlin 2014 (Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung. Beihefte Bd. 1) S. 340–367, hier S. 345, Fußnote 15.

³⁹ Bumke: Wolfram von Eschenbach (Anm. 18), Sp. 1393.

mündlichen Vortrags. Trotzdem kann dieses Denkprinzip der Handlungspluralität durch die orale Vermittlung auch auf die heutige Rezeption des Stoffes übertragen werden.⁴⁰ Die Offenheit des Stoffes und das Angebot des Erzählers zur Deutung können zur Beliebtheit des ‚Parzival‘ beigetragen haben, weil der in großem Maße einbezogen wird. Der präsente Erzähler nutzt die Übergänge zwischen den Partien – neben der Spannung – dazu, um die Zuhörer in einer ‚wir‘-Gruppe immer wieder in die Handlung einzubinden: *nu tuot uns de âventiure bekant*, (434,11; Und jetzt laßt uns die Äventiure wissen:) fordert er etwa *frou âventiure* (433,7) auf, wenn er die erste Gawan-Partie verlässt, und sich erneut Parzivals Schicksal zuwendet. Einerseits ist dies die Demonstration der erwähnten Begrenztheit seiner Erzählperspektive, andererseits stellt er sich durch die inklusivierende Formulierung *uns* auf die Stufe der Zuhörer. Wie diese möchte der Erzähler wissen, wie es mit Parzival weiter geht. An solchen Stellen kann ein Wiedererzähler ansetzen und den Stoff zu seinem eigenen machen. Das geschieht unabhängig von der Entstehungszeit und der Medialität des Erzählten und schließt daher den Film ein.

2. Gegenwärtige Rezeption des Stoffes

Das Medium Film hat in der heutigen Präsenz seine eigene Relevanz, wenn die Rezeption eines Stoffes untersucht wird. Hier kommt vor allem der Literaturverfilmung eine große Rolle zu:

Eine größere Bedeutung [...] kommt Literaturverfilmungen im Kanonprozess zu. Sie sind aufwendiger zu produzieren, so dass nur eine vergleichsweise geringe Anzahl von Texten überhaupt verfilmt wird. Verfilmungen können einerseits die Literaturvorlage auch bei bisherigen Nicht-Lesern des Textes bekannt machen, andererseits begünstigen sich das Vorhandensein z.B. einer Verfilmung und die Aufnahme des Textes in den schulischen Lektürekanon gegenseitig.⁴¹

⁴⁰ Sonja Glauch spricht in diesem Zusammenhang von der „tatsächlichen Oralität“ bzw. „konstruiert-fingierter Oralität“. Dies.: *An der Schwelle zur Literatur* (Anm. 15), S. 64.

⁴¹ Kampmann: *Medien im deutschsprachigen Raum* (Anm. 5), S. 137.

Interessanterweise wird in der gegenwärtigen Rezeption weniger die konkrete Handlung des ‚Parzival‘-Stoffs aufgegriffen, vielmehr sind die Inhalte der Artussage mit Anleihen an Parzival und den Gral zu finden. Wird der Artus-Stoff selbst immer wieder und im immer neuen Gewand verfilmt, so sind konkrete ‚Parzival‘-Filme eher eine Seltenheit.⁴² Daher untersuche ich im Folgenden solche Filme, die zwar Elemente des ‚Parzival‘-Stoffs aufweisen, wie ich sie vorab herausgearbeitet habe, die aber nicht alle als direkte ‚Parzival‘-Verfilmungen gelten können.

Die durch [...] Verfilmungen [bzw. Filme, WO] gestiegene Bekanntheit des Textes steht zwar nicht in kausaler Beziehung zu dessen Kanonisierung, sorgt aber für die öffentliche Aufmerksamkeit, die in den letzten Jahrzehnten zunehmend Voraussetzung für die Kanonisierung eines literarischen Textes auch außerhalb von Expertenkanones ist.⁴³

Dies kann bei filmischen Zeugnissen mit mittelalterlichem Setting ebenso der Fall sein, wie bei denjenigen, die die Handlung in die Gegenwart versetzen. Ebenso wie mittelalterliche Bearbeitungen hat auch die heutige Rezeption ihre verschiedenen Interpretationen und Schwerpunkte. In den modernen Bearbeitungen stecken Details, die einerseits auf basale Eigenschaften der Figur Parzivals zurückgehen (z. B. der Narr), andererseits nehmen sie essentielle Motive (z. B. Gralssuche, Gemeinschaft der Tafelrunde) wieder auf. Gemäß der Wolfram'schen Prämisse *Gebiet ir, sô ist ez wâr.* (58, 27) kann jeder moderne Interpret eine Version des Stoffs erzählen, denn dieser ist dehnbar, wie schon die verschiedenen mittelalterlichen Bearbeitungen zeigen. Ein neuer Interpret muss sich dann nur den Urteilen der Rezipienten stellen, denn etwas Vergleichbares hat Wolfram mit der Kritik zu Chrétien und seinem Lob Kyots auch getan. Daher ist es auch für die Zeugnisse der gegenwärtigen Rezeption irrelevant, ob sie auf Chrétien oder Wolfram, auf die britischen Sagen und deren Weiterverarbeitung oder möglicherweise auf Richard Wagner zurückgehen. Keiner modernen Bearbeitung dieser Grundlagen würde man die Zugehörigkeit zum ‚Parzival‘-Stoff versagen, nur weil sie einen anderen *discours*

⁴² Direkte Filme mit ‚Parzival‘ Bezug sind meist Filmversionen des ‚Bühnenweihspiels‘ von Richard Wagner. Diese bleiben hier unberücksichtigt.

⁴³ Kampmann: Medien im deutschsprachigen Raum (Anm. 5), S. 137.

aufweist. Die mediale Aufmerksamkeit kann dem Kanonisierungsprozess eines Texts, aber auch des Stoffs durchaus helfen. So

kann aus der Verfilmung, der Inszenierung oder dem Verkauf eines Textes usw. die Kanonizität eines Textes resultieren, dies jedoch nur im Zusammenhang mit anderen Handlungen und stets *à la longue*: Kanones sind zwar dynamische, aber relativ stabile soziale Konstrukte.⁴⁴

Unter dieser Prämisse des Zusammenspiels von Stoff und Rezeption betrachte ich einige Filme, die im Kontext meiner Überlegungen relevant sind. Sie sind nicht chronologisch, sondern nach den Prinzipien der Wiederaufnahme des ‚Parzival‘-Stoffs geordnet und lösen sich in ihrer Reihung immer mehr von seinem eigentlichen Kern.

2.1 Sprachliche und visuelle Rezeption: ‚Perceval le Gallois‘

Mein erstes Beispiel hat einen engen Bezug zu den mittelalterlichen Bearbeitungen der Handlung um die Gralssuche und Parzival. Ich betrachte den Film ‚Perceval le Gallois‘ (Éric Rohmer, 1978), dem die Version Chrétiens zugrunde liegt. Rohmer folgt dem dortigen Geschehen detailgenau bis hin zum fragmentarischen Ende, das dann interpretatorisch mit einem Passionspiel gefüllt wird.⁴⁵ „Rohmer’s version of Chrétien is motivated throughout by the intention to make Chrétien’s story into a parable of the lay religious life.“⁴⁶ Damit interpretiert Rohmer noch recht textnah, setzt aber eigene Schwerpunkte in seiner Rezeption. Denn für Chrétien ist Perceval „an exemplary figure of Christian knighthood.“⁴⁷ Dieser ritterliche Aspekt gerät in der filmischen Adaptionen in den Hintergrund. Der Film nimmt aber nicht nur

⁴⁴ Matthias Beilein: Literatursoziologische, politische und geschichtstheoretische Kanonmodelle (mit Hinweisen auf die Terminologie). In: Rippl u. Winko: Kanon und Wertung (Anm. 5), S. 66–76, hier S. 73.

⁴⁵ Perceval le Gallois (R.: Éric Rohmer). Frankreich, Italien, BRD 1978.

⁴⁶ William D. Paden: I Learned It at the Movies: Teaching Medieval Film. In: Richard J. Utz, Jesse G. Swan u. Paul Plisiewicz (Hgg.): Postmodern medievalisms. Cambridge 2005 (Studies in Medievalism XIII), S. 79–98, hier S. 88.

⁴⁷ Paden: Teaching Medieval Film (Anm. 46), S. 88.

Motive und den altfranzösischen Chrétien'schen Text in Versen⁴⁸ auf, sondern auch die Optik der Ausstattung ist eine direkte Anleihe an mittelalterliche Vorlagen.⁴⁹ Die zunächst befremdlich wirkenden Miniaturburgen und seltsam geformten Pappmascheebäume, an denen die Schauspieler auf echten Pferden vorbereiten, kann man als direkte Anspielungen auf die mittelalterliche Buchmalerei deuten. Zu ähnlich sind beispielsweise die Bäume des Films⁵⁰ den Eichen in der deutschsprachigen ‚Parzival‘-Handschrift cgm 19⁵¹ aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, die den Roman Wolframs (nicht Chrétien's) überliefert. Auch der statische Faltenwurf der Gralsburg drängt geradezu einen Vergleich mit der Miniatur auf.⁵² Die wortgetreue Umsetzung eines altfranzösischen Textes mit der Nachahmung mittelalterlicher Bildzeugnisse aus dem deutschsprachigen Raum zeigt, dass ein filmischer Wiedererzähler des Stoffs problemlos auf verschiedene Grundlagen und Quellen zurückgreifen kann, ohne dass dies für die Wahrnehmung des Rezeptionsproduktes zu größeren Schwierigkeiten führen würde. Dies lässt schon anhand eines Films, der so nah an den alten Quellen von Text und Bild steht, die Variabilität und Verfügbarkeit des Stoffs für die eigene Interpretation erahnen.

Die folgenden Beispiele lösen sich davon immer mehr, bieten aber weitere Belege für die Rezeptionsaffinität des Stoffs.

⁴⁸ Vgl. Perceval le Gallois (Anm. 45), 00:00:22. – Einen kurzen Textvergleich von Chrétien und Rohmer bietet Paden: *Teaching Medieval Film* (Anm. 46), S. 85f.

⁴⁹ Zur allgemeinen Interpretation und einer Einordnung des am Ende des Films eingefügten Passionsspiels vgl. Bruno Quast: *Eric Rohmer: Perceval le Gallois (1978)*. In: Christian Kiening u. Heinrich Adolf (Hgg.) *Mittelalter im Film*. Berlin 2006 (*Trends in Medieval Philology* 6), S. 319–331.

⁵⁰ So etwa in Perceval le Gallois (Anm. 45), 00:05:01.

⁵¹ Wolfram von Eschenbach: *Parzival*. München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 19, hier z.B. Fol. 50r: <http://nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb00071690-7> (Zugriff: 15.06.2018).

⁵² Vgl. Perceval le Gallois (Anm. 45), 01:18:37–01:18:53 und Cgm 19 (Anm. 51), Fol. 50r und 50v.

2.2 Parzival als Narr und Gralsritter: ‚Die Ritter der Tafelrunde‘ und ‚Excalibur‘

‚Die Ritter der Tafelrunde‘ (Richard Thorpe, 1953)⁵³ fokussiert nach eigenen Angaben mit Thomas Malorys ‚Morte D’Arthur‘⁵⁴ primär auf Inhalte der spätmittelalterlichen, englischen Artustradition und stellt die Entstehung, die höfischen Höhepunkte und den Zerfall des arthurischen Reiches durch die Liebesaffäre zwischen Lancelot und Ginevra⁵⁵ dar. Parzival erscheint nur als Nebenfigur in der Tafelrunde und im Kontext der Gralssuche. Ähnlich gestaltet es sich in ‚Excalibur‘ (John Boorman, 1981), auch wenn Parzival hier deutlich mehr Raum und Aufmerksamkeit sowie die Gelegenheit zur Figurenentwicklung gegeben wird.

Ich betrachte zunächst drei einschlägige Szenen des älteren Films genauer. Die erste Szene, in der die Figur eingeführt wird, findet am Artushof statt. Hier haben sich die Tafelrundenritter, die alle durch Namen an ihren Stühlen identifizierbar sind, versammelt, um dem König die Treue zu schwören. In diesem Kontext werden einige Ritter eingeführt und kleinere proleptische Hinweise auf den weiteren Verlauf der Handlung gegeben. So begegnen sich beispielsweise der Blick Lancelots und der der Königin, als im Schwur von Treue in der Freundschaft und der Liebe die Rede ist, was darauf hindeutet, dass dies das Thema der Figuren sein wird.⁵⁶ Parzival steht genau in dem Moment im Fokus, als die Beteiligten versprechen, ihr „Leben dieser Bruderschaft zu weihen.“⁵⁷ Weiter heißt es „Ich werde nie mein Wort brechen, noch jemals einen Verrat begehen.“⁵⁸ Die Kamera zeigt ihn in der Halbtotale⁵⁹ als einen schönen, blondgelockten jungen Mann mit blauen Augen, der mit Platten-

⁵³ Die Ritter der Tafelrunde (R.: Richard Thorpe). USA 1953.

⁵⁴ Die Angabe aus dem Vorspann des Films besagt: „Drehbuch: Talbot Jennings, Jan Lustig und Noel Langley nach Sir Thomas Malory’s ‚Le Morte D’Arthur‘“. Die Ritter der Tafelrunde (Anm. 53), 00:00:43.

⁵⁵ Die Namenversionen sind ebenso wie die folgenden Angaben und Zitate aus der deutschsprachigen Version des Films übernommen.

⁵⁶ Die Ritter der Tafelrunde (Anm. 53), 00:47:29–35.

⁵⁷ Die Ritter der Tafelrunde (Anm. 53), 00:47:05.

⁵⁸ Die Ritter der Tafelrunde (Anm. 53), 00:47:24–29.

⁵⁹ Zu den Begrifflichkeiten der Filmanalyse vgl. auch Helmut Korte: Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch. Berlin 2010.

und Kettenpanzer gerüstet ist und hellblaue, höfische Kleidung trägt. Der Betrachter sieht ihn, wie er den Treueschwur der Tafelrunde am Artushof lautlos mitspricht. Seine Lippen bewegen sich zu den genannten Auszügen des Eides lautlos – wie bei einem Kind – und er erscheint dabei äußerst konzentriert.⁶⁰

Parzivals Verbindung mit dem Gral wird in der nächsten Szene thematisiert, in der er an den Hof Lancelots kommt. Dieser ist inzwischen mit Parzivals Schwester Elaine verheiratet. Parzival erscheint verzweifelt in der Kemenate und berichtet von seiner vergeblichen Gralssuche. Dabei beschreibt er auch die Vision, die ihn zur Suche bringt, nachdem Lancelot den Artushof verlassen hat. Während des Berichts ist sein Blick ins Leere gerichtet. Äußerlich deutet jedoch nichts auf eine lange und entbehrungsreiche Reise hin. An den heiligen Gral erinnert er sich wie folgt:

Licht, ein Licht so hell, wie es keiner von uns zuvor gesehen hat. Keiner von uns konnte sprechen. Und dann vernahmen wir Musik. Es war ein Singen, als wäre der Himmel uns aufgetan. Und eine Stimme sprach. [...] Doch das wunderlichste und das ist etwas, das ich selbst heute noch nicht verstehen kann. [...] Jedermann hörte die Musik und hörte das Licht, doch ich allein war es, der die Stimme hörte. [P. erhebt sich] Sie sagte: ‚Parzival, mein Ritter, der du abgetan hast weltliches Leben um deiner Bewährung Willen. Zieh fort! Such das heilige Gefäß, welches ist geweiht, weil der Erlöser aus ihm trank den Wein des letzten Abends. Und da er starb am Kreuze für der Menschen Heil, nahm es sein kostbares Blut auf! Such es! Such den Gral im Vertrauen, dass das Ewige ewig wieder neu. Wenn die Zeit gekommen, wird der Kelch zurückkehren auf die Erde und dort verweilen, auf dass der Menschheit Friede vergönnt sei. Fahre mit Gott dem Schöpfer nun und in alle Ewigkeit. [...] König Artus gewährte mir sofort Urlaub für die Fahrt, aber traurigen Herzens sagte er mir Lebewohl.⁶¹

Parzivals Auserwähltheit wird damit überdeutlich markiert, die Gralssuche aber nicht mit eigener Verfehlung, sondern eher mit der Lancelots verbunden. Dessen Aufbruch vom Hof ging der Vision unmittelbar voraus. Der Gral und

⁶⁰ Die Ritter der Tafelrunde (Anm. 53), der Eid insgesamt: 00:46:30–00:47:52. Percival während des Eids 00:47:08–09 und beim konzentrierten Lippenbewegen 00:47:25–28.

⁶¹ Die Ritter der Tafelrunde (Anm. 53), 01:09:37–01:11:06, gesamte Szene 01:09:16–01:11:15.

seine heilsbringende Funktion stehen unter der inhaltlichen Fokussierung also auch für das Zusammenfinden von Freundschaft und Treue.

Daher wird Parzival abschließend auch als Unterstützer des Königs bei der letzten Schlacht gezeigt. Er ist mit Lancelot an seiner Seite, als Artus stirbt. Danach betreten die beiden Ritter ein letztes Mal den nun leeren Thronsaal. Lancelot überkommt die Scham und Trauer über seinen Anteil am Niedergang der Tafelrunde; er sinkt vor Kummer auf die Knie. Parzival hat in diesem Moment erneut eine Vision des Grals und kniet ebenfalls nieder. Nur er hört die charakteristische Musik, das helle Licht und eine Stimme, die ihm sagt:

Parzival, mein Ritter und Diener, diese hohe Vision ist denen zugedacht, die reinen Herzens sind, auf dass in ihnen das Ewige wiederum offenbar werde. Von Bruderschaft und Ehre ist nichts verloren und unter allen Rittern wird Galahad, Lancelots Sohn, der würdigste sein. So gibt denn Trost dem Ritter Lancelot, dessen Schuld vergeben ist und dessen Herz nun möge Frieden finden. Gesegnet sei Gott, der in allen Dingen lebt und atmet. In Ewigkeit.⁶²

Mit dieser Szene geht der Film in den Abspann über.

Die Figur des Parzival, seine arthurische Sozialisation und sogar die Gralsuche werden fast vollständig unter die Fokussierung auf das Liebespaar und die daraus folgenden Entwicklungen subsumiert. Lancelot ist derjenige, der die Ordnung bei Hofe zerstört und sie – mit der Hilfe Parzivals immerhin – wiederherstellt. Gleichzeitig hat die Suche nach dem Gral nicht die Aufgabe, das Gralsreich oder das Artusreich ins Gleichgewicht zu bringen, sondern die Schuldgefühle Lancelots zu mildern. Diese einseitige Perspektivierung ergibt sich nicht aus der angegebenen Vorlage Malorys,⁶³ sondern scheint eher den Publikumserwartungen der Zeit zu entsprechen. Das ließe sich auch damit begründen, dass mit ‚Die Ritter der Tafelrunde‘ an den Erfolg von Thorpes ‚Ivanhoe‘ (1952) angeschlossen werden soll, dessen Besetzung und Ausstattung bereits sehr ähnlich sind.⁶⁴

⁶² Die Ritter der Tafelrunde (Anm. 53), 01:50:09–01:55:44.

⁶³ Sir Thomas Malory: Die Geschichten von König Artus und den Rittern seiner Tafelrunde. Übertragen von Helmut Findeisen auf der Grundlage der Lachmannschen Übersetzung. Frankfurt a.M. 2006, hier die Kapitel XIII–XVII.

⁶⁴ Ivanhoe (R.: Richard Thorpe). USA, UK 1952.

Trotz dieser Position am relativen Rand der Geschichte bleibt Parzival aber ihr fester Bestandteil, ohne den der Held des Films kein gutes Ende finden würde. Der unschuldig-naive, junge Parzival beim Schwur (also der Narr) wandelt sich in eine zwar immer noch staunend durchs Leben gehende, so doch aber charakterfeste und stabile Persönlichkeit, auf die im Endeffekt die Rehabilitation des Protagonisten aufbaut (also der Artusritter). Seine Auserwähltheit (also der Gralskönig) zeigt sich durch die Kommunikation mit einer göttlichen Instanz, doch diese wird der Dramaturgie von Reue und Sühne Lancelots unterstellt. Zweifel oder Ehrverlust im Sinne Wolframs oder auch Chretiéns werden bei Parzival dagegen nicht gezeigt.

Einer vergleichbaren Handlungsstruktur folgt auch 1981 noch der Film ‚Excalibur‘ (John Boorman, 1981).⁶⁵ Hier jedoch hat Perceval⁶⁶ eine größere Rolle und auch eine intensivere Funktion als Handlungsmotor, selbst wenn der Film wieder primär Artus und die Liebe zwischen Guenevere und Lancelot fokussiert. Auch diese filmische Version der Artussage gibt Malory als Grundlage an.⁶⁷ Nahezu jedes Detail der spätmittelalterlichen Stoffsammlung aus der ‚Morte D’Arthur‘ wird inszeniert, seien es die Handlung um Merlin oder das Schwert Excalibur – die in den mittelalterlichen Versionen Chretiéns und Wolframs noch nicht zum Stoffkreis gehörten – oder natürlich die Gralssuche und damit auch Perceval. Letzteren betrachte ich im Folgenden in zwei Szenen.

Die erste umfasst seinen einleitenden Auftritt, in dem er zunächst Lancelot begegnet, ihm mitteilt, dass er Ritter werden möchte, und dieser ihn an den Artushof mitnimmt.⁶⁸ Dort angekommen, sieht er sich mit staunenden Augen um. Lancelot bittet einen Artusritter um die weitere ritterliche Fürsorge:

⁶⁵ Excalibur (R.: John Boorman). USA 1981.

⁶⁶ Auch hier folgen die Namensnennungen und Zitate der deutschen Filmfassung.

⁶⁷ Vgl. Excalibur (Anm. 65), 02:12:05.

⁶⁸ Vgl. die vollständige Szene seiner Einführung vom Beginn bis zur Ankunft am Artushof und der dortigen Integration in den Alltag Excalibur (Anm. 65), 01:00:55–01:06:07. Zu Percevals Wunsch: „Warte, nimm mich mit. Ich möchte ein Ritter werden.“ (01:02:28–29). Lancelot wird hier offenbar stellvertretend für die initiale Begegnung Parzivals mit den drei Rittern bei Wolfram (vgl. dort 120,23–124,25) genutzt.

Lancelot: Würdest du diesen Knaben zu meinem Knappen ausbilden?
 Perceval: Er gibt mir Rüstung und Schwert?
 Ritter: Küchenmesser und Bratspieße werden deine Waffen sein. Ab
 in die Küche mit dir!⁶⁹

Gerade diese Szene ist in ihrem Ablauf eher mit der mittelhochdeutschen Version Wolframs vergleichbar denn mit dem als Basis angegebenen Malory.⁷⁰ Bei Wolfram spielt sich die erste Begegnung ähnlich, wenn auch vordergründig weniger komisch ab. So fragt Parzival: *got halde dich, / bat reden min muoter mich, / ê daz ich schiede von ir hûs. / ich sihe hier mangen Artûs: / wer sol mich ritter machen?* (147,19–23; Gott schütze dich, das hat mir die Mutter aufgetragen, bevor ich fortging aus ihrem Haus. Ich sehe hier viele Artûse; wer von denen wird mich zum Ritter machen?). Diese Unwissenheit wird ihm jedoch nicht zum Nachteil ausgelegt, denn er gelangt trotzdem schnell zum König und seinem Gefolge. Die Rolle des unbedarften Narren wird im Film stärker in Szene gesetzt. Nachdem Perceval in der belebten Burg mit Merlin zusammengestoßen ist, bezeichnet dieser ihn beispielsweise als „einfältige[n] Burschen.“⁷¹ Narrenkleidung trägt Perceval hier nicht, jedoch zeugt seine schlichte, farblose Kleidung von geringem Stand. Durch eine derartige Einführung der Figur erscheint die Rolle, die ihm später als Gralsritter zukommt, deutlich als Entwicklung. Nach dem Zusammenbruch des Königs durch das Bekanntwerden der Affäre zwischen Lancelot und Guenevere kann nur der Gral Arthur und sein Königreich retten. Perceval hatte während der Suche danach schon einmal innerhalb einer Vision die Chance, den Gral zu finden, aus Furcht aber die Flucht ergriffen.⁷² Die entscheidende Frage nach dem Geheimnis des Grals kann er jedoch als Motivation für die weitere Suche mitnehmen. Nach einer Nahtoderfahrung kann Perceval sein Versäumnis wiedergutmachen. Er erkennt, dass er die Hoffnung nicht aufgeben kann. Er erweist sich als beständig im Glauben und damit als würdig, den Gral zu finden.⁷³ Auch hier wird

⁶⁹ Excalibur (Anm. 65), 01:03:45–01:03:50.

⁷⁰ Hier ist die ritterliche Initiation insgesamt ernsthafter und formaler gestaltet. Vgl. Malory: König Artus (Anm. 63), S. 518–519.

⁷¹ Excalibur (Anm. 65), 01:04:48.

⁷² Vgl. Excalibur (Anm. 65), 01:39:37–01:40:57.

⁷³ Vgl. Excalibur (Anm. 65), 01:47:30–01:49:31.

der Gral mit hellem Licht, einer zunächst unbestimmten Stimme und Musik⁷⁴ inszeniert und Perceval kann dieser Vision eines schemenhaft erkennbaren Kelchs mit gereifter Erkenntnis entgegenreten:

- Stimme: Was ist das Geheimnis des Grals? Wem dient der Gral?
 Perceval: Dir mein König? [Der Kelch wird in eine menschliche Figur überblendet.]
 Stimme: Wer bin ich?
 Perceval: Du bist mein Herr und König. Du bist König Arthur. [Die Figur wird in Arthur überblendet.]
 Arthur: Hast du das Geheimnis gefunden, das ich verloren habe?
 Perceval: Ja! Du und das Land, ihr seid eins.⁷⁵

Es folgt eine weitere Überblendung, in der die Figur des Arthur erneut zum Kelch wird. Perceval ergreift ihn und die Szene wechselt zum königlichen Hof, wo er den dahinsiechenden Arthur mit einem Schluck aus dem Gral rettet und damit auch das Königreich.

Arthurs Figur wird hier mit Anfortas vermischt und der Erlösungsgedanke, der bei Wolfram noch heilsgeschichtlich zu deuten war, bezieht sich nun konkret auf das arthurische Reich. Beide sind aber – genauso wie bei Wolfram – durch eine erlösende Frage zu retten. Hier allerdings geht es weniger um die Erkenntnis von Mitgefühl und göttlicher Fügung, sondern um die symbolisierte Union zwischen mythischem König und mythischem Gral. Perceval fehlt zwar in der ersten Begegnung mit der Gralswelt; es reicht jedoch aus, dass er unerschütterlich an der Hoffnung auf die Ideale des Königreichs festhält. Der Film bedient sich der üblichen Bildsymbolik des Grals, deutet ihn aber um und stellt ihn in ein stärker säkularisiertes Verständnis.

⁷⁴ Im Hintergrund ist Richard Wagners ‚Parsifal‘ Vorspiel zum 1. Akt zu hören. Vgl. dazu: https://www.imdb.com/title/tt0082348/soundtrack?ref_=tt_trv_snd, (Zugriff: 17.06.2018).

⁷⁵ Excalibur (Anm. 65), 01:48:47–01:49:20.

2.3 Individuelles Glück: ‚Der König der Fischer‘ und ‚Der Unbeugsame‘

Die Säkularisierung geht mit den nächsten beiden Beispielen noch einen Schritt weiter, indem die Gralssuche bzw. -findung zu einer Suche bzw. dem Finden des eigenen individuellen Glücks wird. Elemente des ‚Parzival‘-Stoffs lassen sich aber auch hier finden; Narrenfiguren oder eher ein modernes Äquivalent von gesellschaftlichen Außenseitern (‚Der König der Fischer‘) oder sportlichen Aufsteigern (‚Der Unbeugsame‘) treten ebenso auf. Auch die arthurische Krise eines Ritters wird Thema, ebenso wie der Glaube an sich und das Vertrauen in die eigene Stärke. In religiöser Sicht ist das Thema der Sünde und der Sühne weiterhin präsent.

Ich beginne mit einer Umsetzung der Gralslegende im ‚König der Fischer‘ (Terry Gilliam, 1991).⁷⁶ Die Figur Parzival wird zu Parry, dessen Frau von einem Amokläufer erschossen worden ist, woraufhin dieser den Verstand verliert. In diesem Zustand hat er Visionen von einem dämonenhaften Roten Ritter und begibt sich im New York der 90er Jahre auf die Suche nach dem Gral. Diese moderne Quest ist für ihn eine parallele Suche nach dem verlorenen Selbst. Helfen kann ihm dabei offenbar nur derjenige, der durch eine unbedachte Bemerkung den Amoklauf inspiriert hat: Radiomoderator Jack. Auch hier möchte ich zwei Motive genauer in den Blick nehmen, die meine Argumentation der individuellen Glückssuche stützen: Die Selbstfindung der Figuren und das Motiv der Gralssuche, das eng mit ersterer zusammenhängt. Parry berichtet über den Auftrag zu seiner Gralsqueste durch das „kleine Volk“⁷⁷: „Sie sagten, dass ich auserwählt sei, um etwas ganz Besonderes wiederzufinden, das er verloren habe. Und meine Aufgabe sei sehr gefährlich.“⁷⁸ Der Gral selbst ist in dieser Vorstellungswelt der Preispokal eines Architekten, den Parry als Zeichen für den Beweis seiner Mission auf dem Foto einer Architekturzeitschrift findet.⁷⁹ Da seine Suche bisher vergeblich war, wird ihm klar, dass Jack der „Erwählte“⁸⁰ für die Suche sei: „Ich bin ein Ritter und auf einer besonderen

⁷⁶ Der König der Fischer (R.: Terry Gilliam). USA 1991.

⁷⁷ Der König der Fischer (Anm. 76), 00:22:58.

⁷⁸ Der König der Fischer (Anm. 76), 00:25:10–00:25:29.

⁷⁹ Der König der Fischer (Anm. 76), 00:26:03.

⁸⁰ Der König der Fischer (Anm. 76), 00:22:58.

Suche. Und ich brauche Hilfe.“⁸¹ Diese Unterstützung durch Jack erklärt sich durch dessen Schuldgefühle in Bezug auf den Amoklauf. Jack kann sich seinen Anteil am Geschehen nicht vergeben und hadert mit der Vergangenheit. „Vergib mir!“⁸² lautet denn auch der Erkennungssatz einer TV-Rolle, für die Jack vor der Bluttat vorgesehen war und der ihn nun als Floskel und Mahnung ständig verfolgt, wenn er in einer Art arthurischen Krise Selbstmordgedanken hegt.⁸³ In der Konsequenz konfrontiert sich Jack mit der Vergangenheit, die er bisher drei Jahre lang nicht zugelassen hat. Erst mit der erzwungenen Auseinandersetzung kann er sich selbst vergeben. Die Krisen der Figuren sind hier in Schuld und Wiedergutmachung auf zwei Personen verteilt. So sind denn auch Jack und Parry „both a Fisher King and a Grail knight figure.“⁸⁴ Parry fällt es denkbar leicht, eine Parzival'sche Erlösungsfrage⁸⁵ zu stellen, als Jack nach einem Zusammenbruch bei ihm aufwacht. Schwieriger ist dies für Jack, der sich erst zum Ende auf Parrys Visionen einlässt und dann auch den Gral erkennen und letztlich finden kann.

Das kann aber erst funktionieren, nachdem Parry die Legende vom Fischerkönig⁸⁶ erzählt hat, deren Verlauf auch als *mise en abyme* in der Filmbildung gespiegelt wird. Der Fischerkönig

muss als Mutprobe eine Nacht alleine im Wald verbringen, um König werden zu können. Und während er dort die Nacht allein verbringt, wird er heimgesucht von einer heiligen Vision. Aus seinem Lagerfeuer erscheint der heilige Gral [...]. Und eine Stimme sagt zu dem Jungen: „Du wirst der Hüter des Grals sein und er heilt die Herzen der Menschen.“ [...] [I]n einem Zustand völliger Verzückerung fühlt er sich einen Augenblick lang nicht

⁸¹ Der König der Fischer (Anm. 76), 00:23:58–00:24:23. – Zum Motiv der Frage nach Hilfe vgl. auch Alan Lupack u. Barbara Tapa Lupack: King Arthur in America. Woodbridge u. a. 2001, S. 320f.

⁸² Der König der Fischer (Anm. 76), 00:07:30.

⁸³ „Hast du schon mal das Gefühl gehabt, dass du bestraft wirst für deine Sünden?“ (Der König der Fischer [Anm. 76]: 00:016:43), fragt er eine Pinocchiofigur, die er von einem Kind geschenkt bekommen hat.

⁸⁴ Lupack u. Lupack: King Arthur in America (Anm. 81), S. 320.

⁸⁵ „Wie geht es dir?“ Der König der Fischer (Anm. 76), 00:21:38.

⁸⁶ Vgl. dazu auch Norris J. Lacy: Fisher King. In: Norris J. Lacy u. a. (Hgg.): New Arthurian Encyclopedia: New edition. Routledge 2013, S. 56 (Sp.1) – Zum Fischerkönig vgl. Chrétien de Troyes: Le Roman de Perceval ou Le Conte du Graal. Edition critique d'après tous les manuscrits. Hg. von Keith Busby. Tübingen 1993, hier z. B.: V. 3495–3502 und V. 4652–4683.

wie ein Junge, sondern unüberwindlich – wie Gott. Und er streckt seine Hände ins Feuer, um den Gral zu ergreifen. Doch der Gral verschwand und ließ ihn mit den Händen im Feuer zurück und er erlitt starke Verbrennungen. Und während der Junge älter wurde, wurde auch seine Wunde tiefer, bis eines Tages das Leben für ihn seinen Sinn verlor. Er konnte an niemanden mehr glauben, nicht einmal an sich selbst. Er konnte weder lieben noch Liebe empfinden. Nachdem ihm das klargeworden war, wurde er krank. Er begann zu sterben. Eines Tages spazierte ein Tor zum Schloss hinein und fand den König allein vor. [...] Und er fragte den König: „Was fehlt dir, Freund?“ Und der König antwortete: „Ich bin durstig. [...]“ Und so griff der Tor einen Becher, der neben dem Bett stand, füllte ihn mit Wasser und reichte ihm den König. Und als der König zu trinken begann, bemerkte er, dass seine Wunde geheilt war. Er schaute in seine Hände und da war der heilige Gral, wonach er sein Leben lang gestrebt hatte. Und er fragte den Tor verwundert: „Wie konntest du das finden, was meinen Edelsten und Tapfersten nicht gelang?“ Und der Tor entgegnete: „Ich weiß es nicht. Ich wusste nur, dass du durstig warst.“⁸⁷

Die titelgebende Figur des Fischerkönigs, der an einer nicht heilbaren Wunde leidet, ist ebenso beiden Figuren zugeordnet wie diejenige des Sünders bzw. hier des Toren Parzival. Beide Filmhelden haben tiefe psychische Krisen zu bewältigen, an deren Folgen sie leiden, und beide können für den jeweils anderen die Rolle des helfenden Toren übernehmen.

Neben der physischen Erscheinungsform des Pokals sind weitere Elemente mit Gralssymbolik erkennbar. Die Pendler in der Halle der New Yorker Central Station tanzen kollektiv Walzer um ein leuchtendes Rondell, das mit einem kelchförmigen Licht in der Mitte versehen ist, das wiederum den Raum strahlenförmig in Licht taucht. Dies lässt sich durchaus mit einer höfischen Prozession vergleichen, wie Wolfram sie für die Gralsburg schildert. Vor allem das Licht ist ein immer wiederkehrendes Symbol des Grals. Bei Wolfram tragen zum Beispiel vier Damen *einen tiuren stein, / dâ tages de sunne lieht durch schein* (233, 17f.; einen teuren Stein[, d]urch den hindurch erstrahlte hell bei Tag die Sonne). Da die Szene in der Bahnhofshalle nur in der Imagination Parrys geschieht, als er die Frau sieht, in die er sich verliebt hat,⁸⁸ kann man diese Licht- und Kelchsymbolik des Grals hier als persönliche Glücksfindung

⁸⁷ Der König der Fischer (Anm. 76), 00:58:00–01:00:20 (Tempuswechsel im Original).

⁸⁸ Der König der Fischer (Anm. 76), 00:54:22.

des Individuums interpretieren, die sich in der Liebe manifestiert. „Sie kann dir helfen, den Gral zu bekommen,“⁸⁹ ist Jacks konsequente Folgerung. Daher trägt er seine Schuld ab, indem er Parry mit seiner Angebeteten verkuppelt. Dass die Liebe zur Partnerin allein nicht ausreicht, zeigt das erneute Erscheinen des roten Ritters nach dem erfolgreichen ersten Treffen des Paares. Parry erleidet einen weiteren Anfall, der in seiner Einlieferung in ein Krankenhaus mündet, wo er im Koma liegt.⁹⁰

Jack fällt nach dem ersten vermeintlichen Erfolg in alte Rollenmuster zurück, erkennt aber letztlich doch seinen Anteil der Verantwortung und führt die Suche nach dem Gral für Parry⁹¹ fort, nachdem dieser in eine Klinik eingewiesen wurde.⁹² Der ‚Gral‘ steht im Bücherregal eines New Yorker Architekten. Er wird auch hier mit Licht in Szene gesetzt. Unabhängig von seiner eigentlichen Herkunft ist die Wirkung bei Parry erfolgreich und er wacht aus dem Koma auf.⁹³ Selbstlosigkeit und das Mitgefühl sind also neben der persönlichen Erfüllung unerlässlich für einen guten Ausgang. Die maßgeblichen Themen des Films sind das eigene private Glück zu finden, dies aber auch mit den gesellschaftlichen Normen⁹⁴ verbinden zu können. Auch hier zeigt sich, dass die Themen und Motive des ‚Parzival‘ keine rein mittelalterlichen, sondern aktuell anschlussfähig sind. Angesichts der thematisch recht allgemeinen Ausdeutung der Gralslegende als individuelle Glückssuche ließe sich überlegen, ob der Stoff überhaupt noch spezifisch den ‚Parzival‘ umfasst und sich nicht nur dem Artus-Stoff, sondern allgemein literarischen Themen annähert? Die Ausweitung des Stoffes ließe das sicherlich zu, allerdings sind die Anspielungen auf die Parzival-Figur und die Fischerkönig-Legende überdeutlich und widersprechen diesem Vorwurf der Verallgemeinerung. Im Zusammenhang der weiteren Arbeiten des Regisseurs Terry Gilliam, der unter anderem auch für die Parodie ‚Monty Python and the Holy Grail‘ (1975) oder das Fantasy-Action-Märchen ‚The Brothers Grimm‘ (2005) verantwortlich zeichnet, stellt sich außerdem unter der ‚Bezugsrealität‘ der Filmanalyse nach Helmut

⁸⁹ Der König der Fischer (Anm. 76), 01:01:20.

⁹⁰ Vgl. Der König der Fischer (Anm. 76), 01:35:10–01:45:56.

⁹¹ „Ich tue das nur für dich, das ist alles“. Der König der Fischer (Anm. 76), 01:54:37.

⁹² Vgl. Der König der Fischer (Anm. 76), 01:52:47.

⁹³ Vgl. Der König der Fischer (Anm. 76), 02:02:26.

⁹⁴ Der König der Fischer (Anm. 76), 00:14:30.

Korte⁹⁵ ein Zusammenhang heraus. Gilliams Interesse an historischen Stoffen mit einer Tendenz zur Gralsgeschichte lässt sich nicht leugnen und stellt den Film in einen Gesamtzusammenhang, der das historische und konkreter das arthurisch-parzivalsche Setting nutzt, um eigene Geschichten zu erzählen. Weiter noch: Es ließe sich fragen, ob der ‚Parzival‘-Stoff hier nicht nur eine Folie ist und Mittel zum Zweck bleibt, um eine eigene Geschichte an eine vorhandene, kanonische anzuschließen.

Mein letztes Beispiel ist ein Sportdrama, das nicht in erster Linie an mittelalterliche Inhalte denken lässt. In gewisser Weise ist es am weitesten von einer derartigen Vorlage entfernt, da es ein völlig anderes Setting nutzt. Trotzdem oder gerade deshalb verdeutlicht der Film, wie flexibel der Stoff für die Rezeption eingesetzt werden kann. ‚Der Unbeugsame‘ (Barry Levinson, 1984) basiert auf einer gleichnamiger Novelle Bernhard Malamuds⁹⁶ und verfolgt das Schicksal des Baseballspielers Roy Hobbs, der als vielversprechendes junges Talent in die Profiligena aufsteigen will. Dem Aufstieg kommt jedoch dazwischen, dass Hobbs von einer Frau angeschossen wird⁹⁷ und die Schusswunde schlecht verheilt. Erst fünfzehn Jahre später kann er den Wiedereinstieg in den Sport schaffen, bevor er erneut und endgültig scheitert. Die Verfilmung von 1984 ändert dieses Ende jedoch in ein Happy End, indem Hobbs den entscheidenden Ball nicht verfehlt und anschließend als Held gefeiert wird.⁹⁸ Obwohl der Film die Verbindungen zur Legende des Fischerkönigs weniger eng knüpft,⁹⁹ lassen sich einige Hinweise auf Figuren und Motive finden. Das Team, in das Hobbs aufgenommen wird, trägt den Namen New York Knights und scheint eine moderne Version der Tafelrunde zu sein, der korrupte Manager heißt ausgerechnet Pop Fischer und die Legendenbildung um den Baseballschläger „Wonderboy“, den Hobbs aus einem vom Blitz zersplitterten Baum eigenhändig geschaffen hat, erinnert an das Schwert Excalibur, so wie die traumatische Schusswunde an die langen Leiden des Anfortas er-

⁹⁵ Vgl. Korte: Systematische Filmanalyse (Anm. 59), S. 23f.

⁹⁶ Bernhard Malamud: Der Unbeugsame. Köln 1984 (engl. Originalausgabe 1952).

⁹⁷ Vgl. Malamud: Der Unbeugsame (Anm. 96), S. 35.

⁹⁸ Vgl. Der Unbeugsame (R.: Barry Levinson). USA 1984, 02:06:27.

⁹⁹ Vgl. dazu und zu weiteren inhaltlichen Verweisen und Bezugnahmen Lupack u. Lupack: King Arthur in America (Anm. 81), S. 211–220.

innert. Parzival als Figur ist weniger präsent als in anderen hier untersuchten Adaptionen,¹⁰⁰ obwohl Verbindungen durchaus erkennbar sind.

Roy Hobbs is the Perceval figure of *The Natural* [so der Originaltitel, WO]. Hobbs is a ‚natural‘ both in his ability to play baseball and in his simple and naïve manner. [...] Like Perceval’s single-minded desire to be a knight, Hobbs is single-minded about being a baseball player.¹⁰¹

Visuell interessant ist, dass sich auch dieser Film nicht der üblichen Bild- und Tonsymbolik des Grals entziehen kann: Als Hobbs den letzten *homerun* schafft, wird dieser in Zeitlupe knapp zwei Minuten im gleißenden Scheinwerferlicht inszeniert. Der Ball fliegt im Gegenlicht des Flutlichts und im – nicht weiter erklärten – Funkenregen in die Nacht, während im Hintergrund Musik und die Stimme des Kommentators zu hören sind.¹⁰²

3. *ein maere niuwen* – Aktualität und Anpassungsfähigkeit

Der Titel meiner Auseinandersetzung mit der Aktualität und Anpassungsfähigkeit des ‚Parzival‘-Stoffs beinhaltet ein Zitat aus dem Roman Wolframs:

*ein maere will ich i’u niuwen,
daz seit von grôzen triuwen,
wiplichez wibes reht
und mannes manheit alsô slecht,
diu sich gein herte nie gebouc* (4,9-13)

Eine Geschichte will ich euch neu vorführen, die erzählt von großer Treue, von weiblichem Weibestum und von eines Mannes Mannheit, die so gerade war, daß sie sich vor Gewalt nie bog[.]

¹⁰⁰ „The connection between the baseball field and the wasteland is not so apparent in the film as it is in Malamud’s text.“ Matthew Annis: *The Fisher King*. In: *The Camelot Project 2007*. <http://d.lib.rochester.edu/camelot/text/annis-the-fisher-king-essay-and-bibliography#film> (Zugriff: 15.06.2018).

¹⁰¹ Annis: *The Fisher King* (Anm. 100), o. S.

¹⁰² Vgl. *Der Unbeugsame* (Anm. 98), 02:00:27–02:02:25.

Das Ende dieses Satzes ist recht allgemein gehalten und gibt nichts Konkretes über den Inhalt des folgenden Romans an. Der Beginn zeigt, dass es Wolfram um die Erneuerung eines *mære*, um das Übertragen eines Stoffes und grundsätzlich um dessen Rezeption und Aktualisierung geht. Wolframs Ansatz bildete den Ausgangspunkt für diese Untersuchung, seine und weitere erneuerte Geschichten in einem gemeinsamen Rahmen zu betrachten. Die Grundthemen des Stoffes, die anhand von Wolframs Text herausgearbeitet wurden, lassen sich in Variationen in jedem Beispiel der modernen Rezeption finden: Die Sehnsucht nach *âventiure* und *ère* lässt sich mit dem Wunsch nach Anerkennung der sozialen Gemeinschaft und nach höheren Zielen verbinden und so im ‚König der Fischer‘ oder dem ‚Unbeugsamen‘ erkennen. Noch expliziter wird die Sehnsucht hinsichtlich der Erfüllung in der Liebe, die nicht nur Triebfeder der Handlung ist, sondern sogar mit dem Gral gleichgesetzt wird. Selbst wenn die Religion an sich dadurch weniger präsent ist, so sind es die Themen der Schuld und Vergebung umso mehr. Der Glaube an etwas Höheres und das Vertrauen in sich selbst werden mit eher mystischen Elementen auf das Ziel des eigenen, individuellen Glücks bezogen, das jedoch nur in Abhängigkeit zu menschlich-ethischen Werten wie Mitgefühl zu erreichen ist.

Die Souveränität des Films gegenüber der erzählten Romanhandlung wie gegenüber der eigenen Inszenierungsform ist unabdingbare Voraussetzung dafür, dass eine Reflexion auf die entscheidende Präsupposition der Handlung, die Bedingung der Möglichkeit von Erlösung, statthaben kann.¹⁰³

Diese Trennung von Inhalt und Form stellt Quast für Rohmers Filmversion fest. Aber vielleicht gilt diese Überlegung auch für andere – frühere wie spätere – losgelöste Repräsentationsformen des Stoffes. Quast unterscheidet zwischen „Darstellung und Dargestelltem“¹⁰⁴ (oder auch *histoire* und *discours*) und zeigt in seiner Filmdeutung, dass diese beiden Ebenen auch in der Analyse der diversen anderen modernen Rezeptionsbeispiele fruchtbar anzuwenden sind.

¹⁰³ Quast: Perceval le Gallois (Anm. 49), S. 330.

¹⁰⁴ Quast: Perceval le Gallois (Anm. 49), S. 330.

Die Erzählerfigur im Wolfram'schen ‚Parzival‘ „sucht den Kontakt zu seinen Zuhörern, macht sie auf die Begrenztheit seiner Erzählperspektive aufmerksam und lädt sie dazu ein, sich selbst ein Bild von dem Erzählten zu machen“. ¹⁰⁵ Diese Aufforderung wirkt offenbar auch heute noch nach, wie sich schon an der Vielzahl unterschiedlicher Rezeptionszeugnisse zeigt, die hier untersucht wurden. Im Zusammenwirken diverser Überlieferungszeugen und Rezeptionszeugnisse wird der Stoff zum Klassiker und „[n]iemand hat ihn absichtlich so und nicht anders zusammengesetzt, dennoch haben viele ‚intentional‘ an ihm mitgewirkt.“ ¹⁰⁶ Damit wird nicht allein das einzelne Werk ausschließlich in seiner poetischen Qualität bewertet, sondern das – durchaus zufällige – Einwirken diverser Aktanten auf den gesamten Kanonisierungsprozess. Wolframs nahezu demokratische Bemerkung *Gebiet ir, sô ist ez wâr* (59, 27) kann so interpretiert werden, dass die Versionen der Geschichte immer variabel sind und gemeinsam einen Klassiker-Stoff produzieren.

¹⁰⁵ Bumke: Wolfram von Eschenbach (Anm. 18), Sp. 1393.

¹⁰⁶ Winko: Literatur-Kanon als *invisible hand*-Phänomen (Anm. 6), S. 11. Das Zitat bezieht sich auf den Kanon, kann aber auch den Prozess der Klassikerwerdung eines Stoffs beschreiben.

Gottfried von Straßburg: ‚Tristan‘

Es ist paradox: Gerade weil im ‚Tristan‘-Roman des Gottfried von Straßburg ein magischer Liebestrank – also ein auf den ersten Blick ganz und gar ‚mittelalterliches‘ Element – eine zentrale Rolle spielt, kann dieser Text auch über seinen engeren historischen Horizont hinaus und bis heute aktuell und brisant sein.¹ Denn er ist auch deshalb ein Klassiker geworden, weil dieser Liebestrank es Gottfried ermöglicht hat, zu Beginn des 13. Jahrhunderts eine unhinterge-

¹ Für eine kritische Lektüre des Vortragsmanuskripts und hilfreiche Hinweise und Ergänzungen danke ich Nele Ossenbeck (Oldenburg). Die Vortragsform wurde für die Veröffentlichung weitgehend beibehalten. Auf eine auch nur annähernde vollständige Dokumentation der Forschung muss ich verzichten, beschränke mich stattdessen auf wenige Angaben und verweise im Übrigen auf drei eigene Arbeiten zum ‚Tristan‘, die dem vorliegenden Beitrag zugrunde liegen und die entsprechende Nachweise enthalten: Albrecht Hausmann: Erzählen diesseits göttlicher Autorisierung: Tristan und Erec. In: Bruno Quast u. Susanne Köbele (Hgg.): Literarische Säkularisierung im Mittelalter. Berlin 2014, S. 65–86; ders.: Stil als Kommentar. Zur inhaltlichen Funktion des Sprachklangs in Gottfrieds von Straßburg Tristan. In: Elisabeth Andersen u. a. (Hgg.): Stil. Mittelalterliche Literatur zwischen Konvention und Innovation. Berlin 2015 (Anglo-German Colloquium 2013), S. 205–224; ders.: *ein man ein wip, ein wip ein man* – Geschlecht und Handlung im Tristan Gottfrieds von Straßburg. In: Christine Fornoff u. Melanie Unsel (Hgg.): Wagner – Gender – Mythen. Würzburg 2015 (Wagner in der Diskussion 13), S. 181–197.

bare Liebe darzustellen, die zu keiner sozialen Norm passt und die dennoch ihre eigene Berechtigung hat. Das wirkt vielleicht nur deshalb so modern, weil die Moderne die radikale subjektive Liebe gelegentlich etwas zu voreilig für sich reklamiert. Gottfrieds ‚Tristan‘ ist kein Klassiker, weil er aus seiner Zeit fällt, sondern weil er ein Problem, das viele Werke seiner Epoche umkreisen, radikal auf den Punkt bringt. Diese Radikalität ist bis heute spürbar.

Der ursprünglich keltische Tristan-Stoff² liegt um 1200 in verschiedenen Versionen vor, die von der Forschung zwei Traditionslinien zugeordnet werden. Die früher als *version commune*³ bezeichnete Fassung wird im deutschsprachigen Bereich durch den ‚Tristrant‘-Roman des Eilhart von Oberge (ca. 1190?) repräsentiert. Gottfried von Straßburg wählt als Vorlage für sein Werk⁴ bewusst nicht diese Linie, sondern mit dem altfranzösischen ‚Tristan‘ des anglonormannischen Autors Thomas von England (entstanden etwa um 1160–70) den wichtigsten Vertreter der *version courtoise*.⁵ Allein diese Fassung zeichne sich, so Gottfried, durch historischen Wahrheitsanspruch (‚Tristan‘ V. 149–154) und eine rationale Erzählhaltung aus, die dem Kriterium der Wahrscheinlichkeit bzw. Glaubwürdigkeit genüge.⁶ Zur Thomas-Tradition gehört eine ausführliche Elterngeschichte (V. 245–1790), die einerseits die Verwandtschaftsverhältnisse der Protagonisten klärt (König Marke von Cornwall ist Tristans Onkel) und andererseits auch bereits die tödliche Liebesgeschichte von Tristans Eltern, Riwalin und Blanscheflur, erzählt. Mit einem

² Über die Stoffgeschichte informiert z.B. Peter K. Stein: Tristan. In: Volker Mertens u. Ulrich Müller (Hgg.): Epische Stoffe des Mittelalters. Stuttgart 1984, S. 365–394.

³ Die Bezeichnungen gelten zu Recht als überholt und werden hier nur zum Zweck der einfacheren Unterscheidung verwendet; vgl. Jean Frappier: Structure et sens du Tristan. Version commune, version courtoise. In: Cahier de Civilisation Médiévale VI (1963), S. 225–280 und S. 441–454.

⁴ Ich zitiere Gottfrieds ‚Tristan‘ nach: Gottfried von Straßburg: Tristan und Isold. Hg. von Walter Haug u. Manfred Günter Scholz. Mit dem Text des Thomas, hg., übers. und komm. von Walter Haug, 2 Bde. Berlin 2011 (Bibliothek des Mittelalters 10f.).

⁵ Der Text des Thomas ist nur in wenigen Fragmenten erhalten und muss im Übrigen aus späteren Fassungen – unter anderem derjenigen Gottfrieds, vor allem aber einer norwegischen Tristan-Saga aus dem 13. Jh. – erschlossen werden. Einen nach wie vor beeindruckenden Rekonstruktionsversuch unternahm Joseph Bédier (Hg.): Le roman de Tristan par Thomas. Poème du XIIe siècle. 2 Bde. Paris 1905.

⁶ Besonders plastisch wird diese auf Rationalität und Wahrscheinlichkeit zielende Erzählhaltung in der ‚Schwalben‘-Episode (V. 8601–8628), wo sich Gottfried über die gänzlich unwahrscheinliche Darstellung anderer Versionen äußert, denen er sich hier dezidiert nicht anschließt.

Blick auf die Elterngeschichte will ich meine interpretatorische Annäherung an den ‚Tristan‘-Roman beginnen.

1. Riwalin und Blanscheflur: Warum sterben Liebespaare?

Gottfrieds Roman beginnt mit der Beschreibung eines jungen Mannes, der Tristans Vater sein wird und der hier Riwalin heißt. Er herrscht in einem Land, das man sich an der Nordküste Frankreichs vorstellen muss – Parmenien:

*Ein hêrre in Parmenie was,
der jâre ein kint, als ich ez las.
der was, als uns diu wârheit
an sîner âventiure seit,
wol an gebürte kûnege genôz,
an lande vûrsten ebengrôz,
getriuwe, kûene, milte, rich [...]
wan daz er ze verre wolte
in sînes herzen luften sweben
und niurwan nâch sînem willen leben. (V. 245–264)*

In Parmenien saß ein Herr, jung an Jahren, wie ich las. Er war, wie die Geschichte es uns in Wahrheit von ihm berichtet, wohl einem König ebenbürtig, fürstlich in seinem Landbesitz, von herrlich schönem Wuchs, standfest, mutig, gebefreudig, mächtig [...] außer daß er allzusehr sein Herz in Lüften schweben ließ und nur seinem Willen folgen wollte [...].

Fast unmittelbar zu Beginn der Handlung wird hier zum ersten Mal im Text mit großem Nachdruck ‚Aber‘ gesagt. Dies ist für den Tristanroman ausgesprochen charakteristisch – nichts ist eindeutig, immer gibt es zwei Seiten, und diese beiden Seiten lassen sich nicht zur Deckung bringen.⁷ Schon hier begegnet dem Rezipienten das ausgesprochen programmatische Wort *sweben* („schweben“). Es wird immer wieder auftauchen und jene menschliche

⁷ Vgl. dazu u. a. Annette Gerok-Reiter: Umcodierung. Zum Verhältnis von *minne* und *ere* in Gottfrieds ‚Tristan‘. In: ZfdPh 121 (2002), S. 365–389; Susanne Köbele: *iemer niuwe*. Wiederholung in Gottfrieds *Tristan*. In: Christoph Huber u. Victor Millet (Hgg.): Der ‚Tristan‘ Gottfrieds von Straßburg. Symposium Santiago de Compostela, 5. bis 8. April 2000. Tübingen 2002, S. 97–115.

Grunderfahrung bezeichnen, die mit der Metapher ‚keinen festen Boden unter den Füßen haben‘ umschrieben werden kann. *Sweben* – das ist vor allem eine Erfahrung, die man auf dem Meer macht, und es ist alles andere als ein Zufall, dass dieser Roman in der Tat ein Seefahrerroman ist.

Riwalin ist also ein hervorragender junger Held, dem nur eines fehlt: Die Vorsicht und damit die Fähigkeit, die Konsequenzen seines Handelns stets mit zu bedenken. Er ist impulsiv. So gerät er in einen ersten, von ihm selbst provozierten bewaffneten Konflikt mit seinem Nachbarn und Lehnsherrn Morgan (V. 331–401). Und so verliebt er sich auch: Als er über das Meer nach Cornwall reist, um bei König Marke höfischen Lebensstil kennenzulernen, begegnet er beim Turnier der Schwester Markes, der jungen und schönen Blanscheflur. Sie ist ihm ähnlich: Während alle anderen Mädchen Riwalin zwar als besonders attraktiv wahrnehmen, geht sie einen deutlichen Schritt weiter: Sie verliebt sich innerhalb von wenigen Augenblicken, Hals über Kopf und mit Haut und Haaren in ihn (V. 695–823). Er wird – wie Gottfried schreibt – im ersten Moment „Herrscher über ihr Herz“ (V. 725–729). Die beiden jungen Liebenden haben es nicht leicht: Als Riwalin eines Tages schwer verletzt vom Kampf zurückkehrt, schleicht sich Blanscheflur in sein Gemach, will mit ihm schlafen – und tut es auch. Das, so bemerkt der Erzähler, hätte Riwalin fast getötet, nur der liebe Gott habe ihn gerettet (V. 1308–1330). In dieser Nacht wird Tristan gezeugt, und als sich die Schwangerschaft ankündigt, brennen die beiden mit dem Schiff durch nach Parthenien. Dort aber wartet schon Morgan, der fast vergessene Feind, der nun zurückschlägt und Riwalin im Kampf tötet (V. 1676–1685). Als Blanscheflur das erfährt, windet sie sich vor Schmerz und Kummer, gebiert in einem drastisch dargestellten Akt ihren Sohn – und stirbt ihrem Mann nach (V. 1714–1750).

Gottfried hat alles dafür getan, diese schreckliche Geschichte mit einem Deutungsangebot zu versehen: Mit dem Bild von der Bärenfalle deutet er an, was eigentlich passiert (V. 281–289). Einen Bären fängt man mit einem Köder, über dem an einem Seil pendelnd ein schwerer Pflöck – ein ‚Bärenhammer‘ – aufgehängt ist. Bei dem Versuch, an den Köder zu kommen, wird der Bär den Hammer wegstoßen, dieser aber wird zurückpendeln und ihn am Kopf treffen. Immer wieder wird der Bär versuchen, das Gewicht beiseite zu stoßen, immer wieder wird ihn dieser beim Zurückpendeln treffen, bis er schließlich erschöpft zusammenbricht. Die Energie, die der Bär aufwendet,

nutzt der Mechanismus der Falle, um ihn selbst zu Fall zu bringen. Ganz ähnlich funktioniert die Leimrute, mit der man Vögel fängt. Der Vogel verfangt sich mit seinem Gefieder umso mehr an der Rute, je mehr er flügel Schlagend versucht, der Falle zu entfliehen. Gottfried nutzt dieses zweite Bild, um Blanscheflurs zunehmende Verstrickung in die Liebe zu Riwalin zu illustrieren.

Riwalin und Blanscheflur sind zwei junge Menschen, die den Mechanismus solcher Fallen nicht durchschauen können, weil sie nicht vorausschauend sind. Deshalb sind sie anfällig für den Zufall, für die Kontingenz in der Welt. Ihre impulsiven Handlungen führen zu Ergebnissen, mit denen sie nicht rechnen. Auf den ersten Blick ist die Elterngeschichte von Tristan also eine zwar traurige, aber doch scheinbar klare und einfache Geschichte: Ein Liebespaar findet den Tod, weil der junge Mann und die junge Frau impulsiv und wenig vorausschauend sind. Wenn dies der Fall wäre und unsere Lektüre der Elterngeschichte richtig wäre, dann müsste es eigentlich genügen, eine anders disponierte Person ‚ins Rennen zu schicken‘, einen jungen Mann, der genau das Gegenteil von Riwalin sein müsste – nämlich nicht impulsiv, sondern vorausschauend und planvoll vorsichtig. So ein junger Mann müsste – so möchte man am Ende der Elterngeschichte von Gottfrieds ‚Tristan‘-Roman meinen – in der Welt bestehen können. Er wäre dem Zufall nicht so wehrlos ausgeliefert, wie es Riwalin war. Er wäre vielleicht sogar immunisiert gegen die kontingente Wirklichkeit.

So ein junger Mann ist Riwalins Sohn Tristan, der vom Marschall Rual aufgezogen und zu seinem Schutz als sein eigener Sohn ausgegeben wird. Er ist das genaue Gegenteil seines Vaters: Er wurde hervorragend ausgebildet, hat sehr früh verschiedene Sprachen gelernt, ist in allem unterwiesen worden, was man wissen und können muss (V. 2062–2123). Ganz im Gegensatz zu seinem Vater ist er die Vorsicht und Voraussicht in Person. Die Geschichte von Riwalin und Blanscheflur hat den Leser sensibilisiert für die Frage, welche Voraussetzungen ein junger Mensch mitbringen muss, damit er die Liebe bewältigen und sein Leben planvoll in die Hand nehmen kann. Für den Rezipienten steht die These im Raum, dass Blanscheflur und besonders Riwalin an ihrer eigenen Impulsivität und Unvorsichtigkeit zugrunde gingen und dass Tristan es deshalb eigentlich schaffen müsste. Eine fast schon übertriebene Ausbildung und Sozialisation sollten ihn gegen den Einbruch des Zufälligen in sein Leben immunisiert oder zumindest gewappnet haben.

2. Tristan: Der Schachspieler auf dem Meer des Lebens

Tristans Fähigkeiten zeigen sich unter anderem darin, dass er ein Meister des Schachspiels ist. Im Schachspiel ist nicht zuletzt die Fähigkeit zur Voraussicht und zur strategischen Planung über mehrere Spielzüge unverzichtbar. Als eines Tages das Schiff norwegischer Kaufleute im Hafen jener Stadt liegt, in der Tristan aufgezogen wird, und Waren feilgeboten werden, kommt auch der junge Tristan mit seinem Begleiter Kurvenal dorthin (V. 2149–2215). Ihn fasziniert ein Satz wunderbarer Schachfiguren – die vielleicht so ähnlich ausgesehen haben wie jene ebenfalls aus Skandinavien stammenden, die heute im British Museum aufbewahrt werden und als ‚Lewis-Schachfiguren‘ bekannt geworden sind.⁸

Tristan geht auf das Schiff und lässt sich auf eine Partie mit den Norwegern ein, die von dem sprachlich gebildeten und wohlerzogenen Jungen beeindruckt sind. Während er konzentriert spielt, schmieden die Kaufleute den Plan, das Wunderkind zu entführen, um daraus Profit zu schlagen (V. 2230–2308). Heimlich bereiten sie alles zur Abfahrt vor; Tristan merkt davon nichts, denn er ist voll und ganz in das Spiel versunken. Er gewinnt das Spiel, doch als er aus seiner Versunkenheit aufblickt, befindet sich das Schiff der Norweger schon weit draußen auf dem Meer.

*si stiezen an und vuoren dan:
sô lise, daz es Tristan
noch Curvenal nie wart gewar,
biz si si haeten von dem var
wol eine grôze mîle brâht.
wan jene die wâren verdâht
an ir spile sô sêre,
daz si dô nihtes mêre
niuwan ir spiles gedâhten.*

⁸ Vgl. James Robinson: *The Lewis Chessmen*. London 2004 (British Museum. *Objects in Focus*). Dem modernen Kinozuschauer dürfte dieser Figurentyp insbesondere aus Harrys und Rons weihnachtlichem Zauberschachspiel in der Verfilmung von ‚Harry Potter and the Philosopher’s Stone‘ bekannt sein.

*nu si'z dô vollebrâhten,
sô daz Tristan daz spil gewan,
und sich umbe sehen began,
dô sach er wol, wie'z was gewarn. (V. 2309–2321)*

Dann fuhren sie so unmerklich los und davon, daß weder Tristan noch Curvenal es gewahr wurde, bis sie sie wohl eine deutsche Meile von der Lände weggebracht hatten. Denn jene waren so sehr in ihr Spiel versunken, daß sie an gar nichts anderes mehr dachten als an ihre Züge. Als dann das Spiel mit Tristans Sieg zu Ende kam und er sich umschaute, da sah er wohl, was geschehen war.

Hier zeigt sich ein Muster, das für Tristan immer wieder relevant werden wird: Keiner ist besser als er, wenn es um vorausschauende Planungen geht. Aber das Leben ist kein Schachbrett mit 64 Feldern und mit Gegnern, die zwar viele, aber doch nicht unendliche Möglichkeiten besitzen. Es ist vielmehr vergleichbar mit dem Meer, das keine Struktur besitzt, keine Spielzüge und Wege vorgibt, sondern amorph und unstrukturiert ist und sich nach allen Seiten fast unendlich ausbreitet. Genau das hat Gottfried in dieser Episode in der unmittelbaren Gegenüberstellung von Meer und Schachspiel gezeigt: Tristan gewinnt zwar die Schlacht auf dem Spielfeld, aber er verliert den ‚Krieg‘ auf dem Meer seines Lebens. Er ist ein hervorragender Spieler, aber das Leben und – wie man sehen wird – vor allem die Liebe sind kein Spiel.

An diesem Punkt beginnt ein Weg, der Tristan zunächst nach Cornwall zu seinem Onkel Marke bringt und dann auch zu Isolde führen wird. Der vorsichtige Tristan, der alles plant und strategisch denken kann – auch er ist nicht immun gegen den Zufall. Vielleicht, so ahnt man, hat man die Elterngeschichte doch nicht richtig verstanden, vielleicht hat uns Gottfried mit dem Deutungsangebot, mit dem das Unglück von Riwalin und Blanscheflur aus gedankenloser Impulsivität abgeleitet wird, auf die falsche Fährte gelockt. Die Elterngeschichte könnte auch dazu dienen, dem Rezipienten eine These vorzulegen, für die die Hauptgeschichte nun die Probe auf das Exempel bietet. Die These wird in ihr aber gerade nicht bestätigt, sondern unterlaufen und dementiert. Es scheint nämlich komplizierter zu sein, auf einer höheren Abstraktionsebene sind sowohl der Impulsive als auch der Vorsichtige anfällig für den Zufall. Auf dem Meer des Lebens nutzt dem Schachspieler auch der beste Plan nichts.

In der Entführungsgeschichte wird besonders deutlich, dass der ‚Tristan‘ in einem sehr grundsätzlichen Sinn ein Seefahrerroman ist, der aus dem besonderen narrativen Potential des Ereignisraumes Meer Kapital schlägt. Er ist kein Reiterroman wie etwa der ‚Erec‘ Hartmanns von Aue. Im ‚Erec‘ bewegen sich die Figuren ständig auf Pferden, und Pferde spielen im ‚Erec‘ immer wieder eine herausragende Rolle – als Fortbewegungsmittel, als ‚Strafe‘ für Enite, die Pferdendienste verrichten muss, und in Gestalt von Enites Wunderpferd. Wer auf dem Rücken eines Pferdes durch eine Geschichte reitet, bewegt sich anders als ein Seefahrer. Reiten ist eben nicht *schweben*. Ein Seefahrer hat dagegen keine Zügel in der Hand, keinen festen Boden unter den Füßen; er ist dem Zufall in ganz anderer Weise ausgeliefert als ein Reiter. Auf dem Meer ist alles möglich – es ist der Ort des Zufalls, der mehr ist als die *aventure*, die auf den Reiter zukommt.

3. Die maritime Topographie und das Problem der Kontingenz

Die Bedeutung des Maritimen hat vielleicht auch etwas damit zu tun, dass die Vorlage Gottfrieds, der ‚Tristan‘-Roman des Thomas von England, um 1160 in einem politischen Herrschaftsbereich entstanden ist, für den das Meer eine eminente Bedeutung hatte. Im 12. Jahrhundert hatte sich nach der Eroberung Englands durch ein normannisches Invasionsheer (1066) im Westen Europas das sogenannte angevinische Großreich entwickelt. Die neuen Herren auf der britischen Insel waren zugleich auch in Nord- und Südwestfrankreich begütert. Sie waren als Herzöge der Normandie und zeitweise Aquitaniens formell Lehensabhängige der französischen Könige, tatsächlich jedoch, da sie nun zusätzlich Könige von England waren, mächtiger als ihre Lehensherren. Ihre Herkunft konnten sie auf die ehemaligen Wikinger zurückführen, die sich in der nach ihnen benannten Normandie als Lehensmänner der westfränkischen Könige niedergelassen hatten – die Normannen. Zur Zeit seiner größten Ausdehnung unter Heinrich II. Plantagenet und seiner Gattin Eleonore von Aquitanien umfasste das angevinische Großreich ein Gebiet von den Pyrenäen bis zur schottischen Grenze und hinüber nach Irland. Wie man leicht sehen kann, ist dieses Reich eines, das vom Meer gegliedert ist. Es ist das Reich einer Führungselite, die eine Seefahrervergangenheit hat und die dieses Reich

nur mit nautischer Kompetenz kontrollieren kann. Der bekannte Bildteppich von Bayeux, auf dem um 1100 die Ereignisse der normannischen Invasion Englands festgehalten wurden, legt eindrucksvoll Zeugnis darüber ab.⁹

Die Hauptfiguren der Dreiecksgeschichte um Tristan, Isolde und Marke verteilen sich auf die Länder, die historisch zu diesem angevinischen Reich gehörten und die durch das Meer getrennt sind. Die Handlungsorte umfassen den keltisch-bretonischen Raum und werden durch das Meer separiert: Tristans Vater stammt aus ‚Parmenien‘, das man sich im heutigen Nordwestfrankreich denken muss, wo auch Tristans Weg seinen Ausgangspunkt hat; sein Onkel Marke herrscht über Cornwall; in Irland lebt die blonde Isolde mit ihrer gleichnamigen heilkundigen Mutter. Die Handlung entfaltet sich in dieser maritimen Topographie zunächst als eine Reihe von Überfahrten, wobei das Meer zum wichtigen Ereignisraum avanciert. Zunächst gelangt der junge Tristan durch die oben geschilderte Entführung über das Meer nach Cornwall, denn die norwegischen Kaufleute geraten nach der Entführung in einen schweren Sturm und setzen den jungen Tristan daraufhin aus. In Cornwall an Land gespült, begegnet Tristan seinem Onkel, dem König Marke, ohne dass sich die beiden erkennen (V. 3236–3359) – Tristan weiß selbst noch nicht einmal, dass er der Sohn von Riwalin ist, das wurde ihm aus Sicherheitsgründen verschwiegen. Nach Jahren wird die Identität Tristans und damit die Verwandtschaft entdeckt, wenig später wird Markes Herrschaft durch Morold aus Irland bedroht, der im Namen des irischen Königs brutal und maßlos Tribut fordert (V. 5943–5978). Im Zweikampf, den Tristan als einziger wagt, besiegt der junge Ritter Morold zwar, wird aber durch dessen vergiftetes Schwert verwundet; zugleich bleibt ein Splitter von Tristans Schwert im Kopf des getöteten Morold zurück (V. 7056). Heilung für Tristans schwärende und stinkende Wunde gibt es nur bei der Todfeindin, der Königin Isolde von Irland, die zusammen mit ihrer gleichnamigen Tochter den Leichnam Morolds in Empfang genommen hat und betrauert – und in ihm den Splitter aus Tristans Schwert findet. Unter falschem Namen – Tantris – fährt Tristan nach Irland, gibt sich dort als Kaufmann aus und kann tatsächlich Heilung erlangen (V. 7767–7960); zugleich wird der gebildete und kunstvolle

⁹ Zum angevinischen Großreich vgl. K. F. Werner: ‚Angevinisches Reich‘. In: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 1 (1977), Sp. 633f.

Tantris zum Lehrer der jungen Isolde (V. 7962–8077). Von Liebe ist keine Rede, auch wenn die ganze Episode stark an die im 12. Jahrhundert sicher gut bekannte Geschichte von Abaelard und Heloise erinnert, und Tristan zieht es zurück nach Cornwall. Auf einer zweiten Irlandfahrt gelingt es Tristan gegen alle Wahrscheinlichkeit durch den Sieg über einen Drachen (V. 8925–9055), die junge Isolde als Gattin für Marke zu gewinnen, obwohl Isolde nun anhand der Scharte in Tristans Schwert herausfindet, dass Tantris in Wahrheit Tristan ist, in ihren Augen der Mörder ihres Onkels Morold (V. 10046–10165). Damit sich die Braut in Marke verlieben kann, gibt die Mutter ihr einen Liebestrank mit. Durch einen dummen Zufall – eine uneingeweihte Dienerin hält den Liebestrank für Wein – trinken Tristan und Isolde auf dem Meer davon und verlieben sich rettungslos und unauflösbar ineinander (V. 11670–11740). Dennoch heiratet Isolde wie vorgesehen Marke, und es beginnt eine Kette von Ehebruchs- und Betrugshandlungen: Immer wieder gelingt es Tristan und Isolde zusammenzukommen, doch es wird zunehmend riskanter und schwieriger, den Verdacht Markes zu zerstreuen und den Nachstellungen höfischer Intriganten zu entkommen. Die Geschichte endet über eine Reihe von Verwicklungen im Tod der beiden. Das steht zwar nicht mehr im Fragment gebliebenen Roman Gottfrieds, lässt sich jedoch aus anderen Bearbeitungen des Stoffs erschließen.

Sehen wir uns einige Szenen, in denen sich Tristan im oder auf dem Wasser bewegt, etwas genauer an.

Die erste Szene spielt in Irland während der zweiten Irlandfahrt, bei der Tristan die junge Isolde als Frau für seinen Onkel Marke gewinnen soll. Tristan hat einen ausgeklügelten und vorausschauenden Plan; er weiß von einem Drachen, der das Land terrorisiert, und davon, dass dem Drachentöter die Prinzessin versprochen ist. Also reitet er zu dem Drachen, tötet ihn und zum Beweis für seinen Erfolg schneidet er ihm die Zunge heraus (V. 9060–9062). Zunächst verläuft alles nach Plan, doch ein Detail hatte Tristan nicht im Blick: Die Drachenzunge verströmt betäubende Ausdünstungen, und deshalb fällt Tristan benommen in einen Tümpel – ins sumpfige Wasser (V. 9086–9090). Genau dort aber findet ihn Isolde, die sich auf die Suche nach dem wahren Drachentöter gemacht hat, nachdem ein anderer – den Isolde unter keinen Umständen heiraten will (V. 9292) – die Heldentat für sich in Anspruch genommen hatte (V. 9375). Es ist ganz typisch: Tristan gelingt etwas, aber ein

wenig misslingt es auch – und zeitigt deshalb ganz andere Folgen als geplant und erwartet.

Die zweite Szene ist die bekannte Badewannen-Szene. Isolde weiß noch nicht, dass dieser Mann, den sie aus dem Tümpel geholt hat, gar nicht Tantris ist, sondern in Wirklichkeit der (als Mörder ihres Onkels Morold) eigentlich verhasste Tristan. Nun sitzt Tristan in einer Badewanne und irgendwo neben ihm untersucht Isolde seine Sachen (V. 10055–10091). Die Szene ist brisant, für den Leser auch erotisch aufgeladen, denn Isolde sieht sich durchaus auch Tristans Körper an:

*nu gie diu maget heinliche dar
und nam es alles sunder war.* (V. 10055–10056)

Nun ging das Mädchen heimlich hin und schaute sich alles im einzelnen an.

Da entdeckt sie die Scharte in Tristans Schwert und weiß, dass der Splitter aus Morolds Kopf genau dort hineinpasst. Nun begreift sie auch das Buchstaben-spiel um Tantris und Tristan und identifiziert Tristan endlich. Sie nimmt das Schwert und will ihn – der in der Badewanne sitzt – töten (V. 10076–10165). Wieder ist Tristan ‚im Wasser‘ – und der sonst so vorausschauend Planende macht in dieser Szene keine gute Figur, während er den Folgen des Zufalls und dem Zorn Isoldes hilflos ausgeliefert ist. Er ist handlungsunfähig und wird nur dadurch gerettet, dass andere Frauen hinzukommen und Isolde von ihrem Tötungsplan abbringen.

Schließlich die vielleicht wichtigste Szene des ganzen Romans, die wieder – wie das Schachspiel – auf dem Wasser stattfindet: Wenig später hat Isolde in die Heirat mit Marke doch eingewilligt, Tristan bringt sie mit dem Schiff über das Meer nach Cornwall. Man macht zwischendurch in einem Hafen fest, Tristan und Isolde sind in der Kajüte. Isolde mag Tristan immer noch nicht, und Tristan verhält sich ihr gegenüber lediglich höflich zurückhaltend (V. 11536–11666). Isolde hat Durst, daher bringt eine ahnungslose Dienerin eine Flasche, in der sich nicht etwa Wein befindet, sondern der Liebestrank, den Isoldes zauberkundige Mutter für die Hochzeitsnacht mit Marke hergestellt hat. Tristan und Isolde trinken davon und verlieben sich sofort und unauflöslich ineinander (V. 11667–11837). Aber sie gestehen ihre Liebe ei-

inander noch nicht. Liebesgeständnisse sind eine komplizierte Sache: Einer muss in ‚Vorleistung‘ gehen, muss sich öffnen – ohne zu wissen, ob der andere die Liebe erwidert. Im ‚Tristan‘ benutzt Isolde ein faszinierendes Sprachspiel dafür: Als Tristan sie fragt, was denn mit ihr los sei und warum sie so blass und fast schon krank aussehe, verwendet sie ein altfranzösisches Wort für die Antwort, das ausgesprochen vieldeutig ist: An *lameir* liege es, dass sie so blass und traurig sei. *lameir* – das hat im Altfranzösischen drei Bedeutungen: ‚Das Meer‘ – sie könnte also seekrank sein –, ‚bitter‘ und schließlich – ‚die Liebe‘ (V. 11985–12028). Tristan versteht, dass es um die Liebe geht – und die beiden schlafen noch auf dem Schiff miteinander und müssen von nun an ihre Liebe vor Marke verheimlichen.

In diesem Wortspiel um *lameir* – das Meer, bitter und die Liebe – werden der vom Zufall bestimmte Handlungsraum des Meeres und die von Kontingenz bestimmte Domäne der Liebe auf das Engste zusammengeführt – und zugleich weist die Minnetrank- auf die Schachspieleepisode zurück. Der durch Sozialisation und planvolles Verhalten scheinbar gegen den Zufall gefeite Tristan ist eben keineswegs immun, sondern genauso wie sein Vater ausgeliefert. In keiner anderen Domäne als in der der Liebe wird dies deutlicher. Die Liebe ist wie das Meer der Inbegriff der Kontingenz – hier ist alles möglich und kein Strategie der Welt kann sich die Liebe verfügbar machen. Oder anders gesagt: Das Meer und die Liebe sind die Inbegriffe des Unverfügbaren.

4. Kontingenz und Gerichtetheit der Handlung

Jedoch wäre es verfehlt, Gottfrieds Darstellung allein auf die Exposition von Kontingenz zu verkürzen. Denn es ist ja nicht zu übersehen, dass jeder Schritt, den Tristan tut, insgesamt gesehen ein Schritt hin zu Isolde ist. Er ist von Anfang an derjenige, der erst durch die und in der Beziehung zu Isolde er selbst werden wird, und umgekehrt ist auch sie diejenige, die ihm zukommt.¹⁰ Nicht die Zufälle sind also das Entscheidende, sondern das intrikate Verhältnis eben

¹⁰ Vgl. dazu und zum Folgenden Franz Josef Worstbrock: Der Zufall und das Ziel. Über die Handlungsstruktur in Gottfrieds ‚Tristan‘. In: Walter Haug u. Burghart Wachinger (Hgg.): Fortuna. Tübingen 1995 (Fortuna vitrea 15), S. 34–51.

dieser Zufälle zu einer stets erkennbaren Gerichtetheit des Geschehens. Genau hier liegt das zentrale Interpretationsproblem für Gottfrieds ‚Tristan‘: Wer oder was verantwortet die Gerichtetheit des Geschehens? Wie stellt sich dieses Subjekt der Geschichte zum Phänomen der Kontingenz? Franz Josef Worstbrock hat diese Spannung im Blick, wenn er seinen Aufsatz zur Handlungsorganisation im ‚Tristan‘ mit dem Titel ‚Der Zufall und das Ziel‘ überschreibt. Worstbrock kommt zu dem Ergebnis, dass die Handlungsziele im ‚Tristan‘, die diesem seine wesentliche Struktur geben, nicht durch das Wirken einer, beziehungsweise nur einer Instanz erreicht werden. Vielmehr seien stets mehrere Faktoren in einem unauflösbaren Zusammenhang verknüpft: „In solchem Geflecht von Zufall, Fügung und Handlungsinitiative Tristans hat kein Element die Führung, auch das der Fügung Gottes nicht – es gewinnt hier, wie Haug bemerkte, keine größere Tragweite als die eines einzelnen positiven Zufalls.“¹¹ Eine einzige schicksalhafte Instanz, auf die alles zurückgeführt werden könnte, gibt es also gerade nicht, stattdessen wird eine komplexe Pluralität von Faktoren erkennbar, denen die Protagonisten weitgehend unweisend ausgeliefert sind.

Damit unterscheidet sich die Handlungsstruktur des Gottfried’schen ‚Tristan‘ grundlegend von derjenigen geistlicher Erzählungen, deren Geschehensverlauf sich als Realisierung eines göttlichen Heilsplans versteht. In einer Heiligenlegende entwickelt sich die Handlung nicht durch Zufälle, sondern durch Wunder, die als Aktionen des allmächtigen Gottes innerhalb der erzählten Welt zu verstehen sind. Führt man sich vor Augen, dass geistliche Erzählungen und insbesondere Legenden einen erheblichen Teil der Erzählliteratur des 12. Jahrhunderts ausmachen, dann wird die Leerstelle besonders deutlich, die sich im ‚Tristan‘ auftut (der sich im Übrigen strukturell immer wieder auf hagiographische Muster bezieht und damit selbst zur Markierung dieser Leerstelle beiträgt).¹² Die Handlung ist tatsächlich kontingentes Geschehen, den Eindruck der Gerichtetheit verdankt sie nicht der Existenz einer leitenden Instanz in der erzählten Welt, sondern einer manipulativen Erzählweise, derer sich Gottfried immer wieder bedient. Gottfried beeinflusst seine Hörer und Leser unablässig, er nötigt sie geradezu, die prekäre Ehebruchshandlung

¹¹ Worstbrock: *Der Zufall und das Ziel* (Anm. 10), S. 40.

¹² Vgl. dazu ausführlich Hausmann: *Erzählen diesseits* (Anm. 1).

nicht nur zu bewerten, sondern auch als legitim zu akzeptieren. Schon der Prolog des Textes macht die entscheidende Vorgabe:

*Von diu swer seneder maere ger,
der'n var niht verrer dann her;
ich will in wol bemaeren
von edelen senedaeren,
die reiner sene wol taten schin:
ein senedaere unde ein senedaerin,
ein man ein wip, ein wip ein man,
Tristan Îsolt, Îsolt Tristan. (V. 123–130)*

Wen es also nach Liebesgeschichten verlangt, der braucht nicht von hier in die Ferne zu schweifen; ich will ihn mit einer Geschichte von edlen Liebenden bedenken, die reine Liebe offenbar machten: ein Liebender und eine Liebende, ein Mann – eine Frau, eine Frau – ein Mann, Tristan – Isold, Isold – Tristan.

Schon hier ist klar: Die zwei gehören zusammen. Keine Instanz muss sie zusammenführen, aber wir Rezipienten warten darauf, dass es passiert, und werden es positiv bewerten, egal wie zufällig es ist. Gottfried macht seine Hörer und Leser auf subtile Weise zu Komplizen der Ehebrecher.

Die Liebe selbst ist dabei keine mythische Instanz, keine Gottheit, auch kein ‚Schicksal‘, vielmehr realisiert sich in der Liebe eines der Grundprinzipien menschlicher Welterfahrung, nämlich die Erfahrung der Kontingenz: Es gibt Areale des Lebens, die weder vorausschauender Planung noch übergeordneten Mächten verfügbar sind, sondern allen Akteuren absolut unverfügbar bleiben. Eines dieser Areale der Unverfügbarkeit – vielleicht das prominenteste – ist das der Geschlechterliebe. Im ‚Tristan‘-Roman hat es eine sinnfällige Repräsentation in Form einer Metapher, die immer wieder dafür benutzt wird: das Meer, das in seiner amorphen Grenzenlosigkeit das Merkmal der Unverfügbarkeit mit der Liebe teilt.

5. Und was tut Gott?

Die Forschung hat gezeigt, dass Gott als Akteur im ‚Tristan‘ eine durchaus ambivalente Rolle spielt.¹³ Zwar stellt der Erzähler Tristans Leben mit einer globalen Aussage zu Beginn unter die Souveränität Gottes:

*und sagen wir umbe daz kindelin,
daz vater noch muoter haete,
waz got mit deme getaete. (V. 1788–1790)*

Doch nun laßt uns von dem Kindchen reden, das ohne Vater und Mutter war, und davon, was Gott mit ihm zu tun vorhatte.

Doch im Handlungsverlauf erscheint Gott keineswegs als planvolle Instanz, die Gottfried an dieser Stelle ankündigt. Die vom Erzähler auktorial bestätigten Eingriffe Gottes sind selten, und wenn sie vorkommen, reihen sie sich – wie bei der Entführung und Aussetzung durch die Norweger (V. 2406–2417) – in eine Folge von Handlungsmotivierungen ein, die mit Gott nicht unmittelbar in Verbindung gebracht werden können. Die Figuren – allen voran Tristan und Isolde – beten zwar häufig zu Gott um Gelingen oder Rettung, aber gerade in solchen Situationen handeln sie danach so planvoll und überlegt, dass ein Eingreifen Gottes gerade nicht notwendig ist (mit der Ausnahme des Gottesurteils, auf das noch zurückzukommen ist). Innerhalb der Lebensgeschichte Tristans erscheinen die wenigen von der Erzählinstanz bestätigten Handlungen Gottes punktuell. Ankündigt wird in den Versen 1788–1790 also ein Geschehen, dessen letztendliches Subjekt Gott ist; eingelöst wird diese Ankündigung aber nicht. Die Aussage dieser Passage wird auf diese Weise ironisiert. Jedoch wird dabei nicht die globale Verfügungsmacht Gottes in Zweifel gezogen, sondern eine Vorstellung, die Gottes Allmacht an dessen ständiges Eingreifen bindet. Wer eine Geschichte erwartet, in der Gott permanent aktiv wird, der hat nicht verstanden, was das heißt: *waz got mit deme getaete*.

¹³ Zur Schwierigkeit, die Gottesdarstellung im ‚Tristan‘ auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen, vgl. Dietmar Mieth: Dichtung, Glaube und Moral. Studien zur Begründung einer narrativen Ethik mit einer Interpretation zum Tristanroman Gottfrieds von Straßburg. Mainz 1976 (Tübinger theologische Studien 7), S. 223.

Der Verzicht auf einen ständig intervenierenden Gott, den der Autor als Kunstgriff für die Plausibilisierung der Handlung verwenden könnte, ist Teil einer Rationalisierung und Entmythisierung, die auch sonst in Gottfrieds Werk zu beobachten ist. Gott ist da, aber er wird von dem Minnegeschehen um Tristan und Isolde weitgehend ferngehalten. Nur an einer Stelle nutzt Gottfried eine Vorgabe bei Thomas, um zu zeigen, was geschieht, wenn im Zusammenhang einer irreduzibel kontingenten Handlung ein Geschehen auf Gott zurückgeführt wird; es handelt sich dabei um die berühmte Gottesurteilszene.

Die Geschichte ist bekannt, ich fasse sie so knapp wie möglich zusammen: Inzwischen leben Tristan und Isolde ehebrecherisch am Hof Marke; ihr Verhalten fällt auf, Marke wird immer öfter zugetragen, dass die beiden ein Verhältnis haben, immer wieder gibt es fast Beweise für den Ehebruch, aber der zaudernde und unsichere Marke hat doch keine Gewissheit. Schließlich verlangt Marke von Isolde die Eisenprobe, um ihre Treue zu beweisen: Ein Gottesurteil. Isolde muss einen Eid sprechen und zu dessen Bestärkung ein glühendes Eisen anfassen. Schwört sie falsch, würde sie sich verbrennen; wäre der Schwur dagegen wahr, würde Gott ein Wunder tun und sie unversehrt lassen (V. 15419–15765). Isolde, die ja objektiv Ehebrecherin ist, hofft dennoch auf Gottes *hövescheit* – letztlich also darauf, dass Gott den Ehebrechern beistehen wird – und bedingt sich aus, die Eidesformel selbst angeben zu dürfen. Durch ein geschicktes Arrangement fällt Isolde beim Absteigen von einem Schiff, das sie zur Gerichtsstätte bringt, in die Arme des als Pilger verkleideten Tristan. Nun schwört sie, dass sie noch nie in den Armen eines anderen Mannes lag als in denen ihres Gatten – und dieses Pilgers da (V. 15706–15723).

Das ist der berühmte *gelüppete* Eid, der gefälschte Eid, der damit rechnet, dass Gott sich auf diesen nur formal korrekten Eid einlässt, und Gott muss nun in der Geschichte tatsächlich aktiv werden, er muss den *gelüppeten* Eid als ‚wahr‘ akzeptieren, denn anders ist nicht zu erklären, dass Isolde die Eisenprobe tatsächlich besteht. Diesem Ereignis selbst widmet Gottfried gerade einmal zwei Verse:

*In gotes namen greif si'z an
und truog ez, daz si niht verbran.* (V. 15731f.)

In Gottes Namen ergriff sie das Eisen und trug es, ohne sich zu verbrennen.

Das ist das Wunder, und damit, so der Erzähler, sei nun etwas vor aller Welt bewiesen worden: *dâ wart wol g'offenbaeret / und al der werlt bewaeret* (V. 15733f.) ... (Da wurde sehr wohl offenbar und vor aller Welt bestätigt ...) – man möchte meinen: dass Isolde keine Ehebrecherin ist, denn das müssen jetzt die Zeugen des Ereignisses ja glauben. Aber der Erzähler sagt etwas anderes: Als Wahrheit sei nun vor allen Leuten ‚bewahrheitet‘, ... *daz der vil tugenthafte Crist / wintschaffen alse ein ermel ist* (V. 15735f.) (... daß Christus in all seiner Vollkommenheit sich umwenden läßt wie ein Ärmel). Haupt- und Konsekutivsatz beziehen sich auf verschiedene Ebenen. Man denkt bei *al der werlt* zunächst einmal an die eben genannten Zeugen der Feuerprobe in der erzählten Welt: die glauben aber nun an Isoldes Unschuld, denn sie haben die Feuerprobe gesehen und wissen ja nichts von der Manipulation. Davon wissen nur diejenigen, die die Geschichte gehört oder gelesen haben, die Rezipienten außerhalb der erzählten Welt. Gottfried spielt also nicht auf den Effekt des Gottesurteils selbst, sondern auf die Wirkung des Erzählens vom Gottesurteil an. Nicht die Figuren der Geschichte haben nun dieses schräge Bild vom *tugenthaften/wintschaffen Crist*, sondern die Rezipienten, denen diese Geschichte zugemutet wird. Diese Wendung, die genau in dem interpretatorisch so problematischen Satz steckt, ermöglicht es, die Ironie, die Klaus Grubmüller in diesem Erzählerkommentar gesehen hat,¹⁴ als eine metapoetische zu verstehen. Es wird nicht nur das Gegenteil dessen gesagt, was gemeint ist, sondern auch gezeigt, dass die ‚unmögliche‘ Aussage Folge eines bestimmten Erzählverfahrens ist, das damit *ad absurdum* geführt wird: Wer Gott an so einer Stelle ins Spiel bringt, der riskiert, dass er am Ende als verfügbar und unzuverlässig dasteht. Das ist der Preis für ein Erzählen, das Gott in derart prekären Zusammenhängen benutzt, ja missbraucht.

Gottfrieds ‚Tristan‘ ist – das sei am Ende noch einmal betont – kein Werk, das aus seiner Zeit fällt oder seiner Zeit ‚voraus‘ ist. Gottfried thematisiert Probleme und stellt Fragen, die auch in anderen Texten im historischen Umfeld des ‚Tristan‘ – allen voran in Wolframs von Eschenbach ‚Parzival‘ – the-

¹⁴ Klaus Grubmüller: *ir unwarheit warbaeren*. Über den Beitrag des Gottesurteils zur Sinnkonstitution in Gottfrieds *Tristan*. In: Ludger Grenzmann u. a. (Hgg.): *Philologie als Kulturwissenschaft. Studien zur Literatur und Geschichte des Mittelalters* (FS Karl Stackmann zum 65. Geburtstag). Göttingen 1987, S. 149–163, hier S. 161–163.

matisch werden. Er hat dies allerdings in einer Art getan, die den modernen Leser in besonderer Weise ansprechen kann. Am Ende rettet im ‚Tristan‘ nicht die Gnade Gottes die Protagonisten, vielmehr gibt es gar keine Rettung für die Liebenden, weil ihre Liebe in dieser Welt eben unmöglich ist. Weder der unbedachte Rivalin noch der vorsichtig-planvolle Tristan haben eine Chance gegen die Kontingenz der Welt, die nirgends machtvoller ist als im Areal der Liebe. Gottfried weicht den Konsequenzen seiner Geschichte nirgends aus, sondern bringt sie selber auf den Punkt. Er ist zu Recht ein Klassiker, aber nicht, weil er über seiner Zeit steht oder auf eine andere Epoche vorausweist, sondern weil er an seinem historischen Ort eine besonders radikale Position markiert, die den modernen Rezipienten nicht nur beeindrucken, sondern auch betreffen kann.

Walther von der Vogelweide

Was ein ‚Klassiker‘ sei, wissen unsere literaturwissenschaftlichen Lexika in schöner Uneindeutigkeit. Das ‚Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft‘ definiert ihn erstens als „Verfasser von Texten, die einer literarischen Klassik zugerechnet werden“, zweitens aber als „Autor maßstabsetzender und als mustergültig anerkannter literarischer Texte“.¹ Während die zweite Definition ein auf ästhetischen und anderen Kriterien beruhendes Werturteil voraussetzt, trifft die erste Definition, wie es scheint, nur eine literarhistorische Bestimmung. ‚Klassiker‘ ist demnach ein Autor, der einer als ‚klassisch‘ bezeichneten Literaturepoche – der höfischen Klassik der Stauferzeit etwa oder der Weimarer Klassik um 1800 – angehört. Dass auch der historischen Fixie-

¹ Rainer Rosenberg: Klassiker. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte [= RLW], Bd. 2 (2000), S. 274–276, das Zitat S. 274. Eine ähnliche Unterscheidung trifft Thomas Zabka: Klassiker. In: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender u. Burkhard Moennighoff (Hgg.): Metzler Lexikon Literatur. Begr. von Günther und Irmgard Schweikle. Stuttgart, Weimar 2007, S. 387. Das Adjektiv ‚klassisch‘ wird folgendermaßen semantisch ausdifferenziert: „1. Einer Epoche oder Richtung angehörend, die als Klassik gilt“, „2. Ausgewogen, harmonisch, stilrein, vollendet“; „3. Idealtypisch, exemplarisch, genuin“; „4. Kanonisch, überzeitlich gültig“; „5. Erstrangig, mustergültig, normsetzend“ (ebd.).

rung eine normative Setzung vorausgeht, erschließt sich erst auf den zweiten Blick.

Nicht minder doppeldeutig ist das Genitivattribut in der Fügung ‚Klassiker des Mittelalters‘, denen diese Vortragsreihe gewidmet ist. Denn was ist damit gemeint? Sind es Autoren und Werke, denen man bereits im Mittelalter so etwas wie kanonischen Status zugebilligt hat? Oder sind damit Autoren und Werke gemeint, denen man über ihre eigene Zeit, das Mittelalter, hinaus, unter Umständen bis in unsere Gegenwart exemplarische Bedeutung, gar Vorbildfunktion zugesprochen hat? Sind also Autoren und Werke gemeint, die Relevanz – ästhetische, konzeptuell-ideengeschichtliche, politische u. a. – auch heute noch haben, und dies vielleicht nicht nur im Schutzgehege akademischer Forschung und Lehre?²

Der Lyriker Walther von der Vogelweide, der in der Zeit der höfischen Klassik, von etwa 1190 bis um 1230, wirkte, erfüllt beide Bedingungen, er ist ein ‚Klassiker des Mittelalters‘ in diesem doppelten Sinn: Ihm wurde Wertschätzung, mitunter auch kritische, schon zu Lebzeiten zuteil, aber auch noch lange nach seinem Tod, mit Höhepunkten in der Zeit der modernen Nationalstaatsbildung und im Umkreis der gegen das bürgerliche Establishment aufbegehrenden 68er-Bewegung. Dass Walther nie ganz vergessen wurde, macht ihn einzigartig unter den Dichtern des deutschen Mittelalters. Noch heute ist er eine Galionsfigur im Kanon mittelalterlicher Literatur, ist er der Literat, der einem bei der Frage nach mittelalterlichen Autoren vielleicht als erster in den Sinn kommt. Im Folgenden setze ich darum doppelt an, einmal historisch und einmal deskriptiv-normativ. Im ersten Teil meines Vortrags (1) skizziere ich in groben Strichen Etappen der Kanonisierung Walthers vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert, wobei ich die inner- und außerliterarischen Faktoren seiner Wertschätzung zu bestimmen versuche. Im zweiten Teil (2) möchte ich das Autorprofil umreißen und zugleich begründen, was das Faszinosum Walther heute noch ausmacht, oder anders gesagt: warum er heute noch zum Klassiker taugt. Damit ist freilich auch schon vorausgesetzt, dass die Kriterien

² Deren Bedeutung will ich damit gar nicht kleinreden, ist doch die Aufgabe, das kulturelle Gedächtnis zu bewahren und zu pflegen, zunehmend auf diesen Bereich übergegangen.

für die Erhebung eines Autors in kanonischen Status keineswegs überzeitlich verbindlich, vielmehr ihrerseits historischem Wandel unterworfen sind.³

1. Historische Begründungen für einen ‚Klassiker‘

1.1 Die frühe Rezeption Walthers

Schon zu Lebzeiten muss Walther es zu einiger Berühmtheit gebracht haben. Gottfried von Straßburg spricht ihm um 1210, im *Literaturexkurs* seines ‚Tristan‘-Romans, nach dem Tod Reinmars die Führungsrolle unter den zeitgenössischen Minnesängern zu,⁴ rühmt seine hohe Stimme und den kunstvoll modulierenden Gesang. Wolfram von Eschenbach spielt in seinen Romanen zweimal auf Walthers Spruchsang an,⁵ Thomasin von Zerklare,⁶ Reinmar und Ulrich von Singenberg nehmen kritisch oder auch parodierend Stellung zu seiner Kunst. Noch Heinrich Frauenlob zitiert in seinem ‚Grünen Ton‘, gut drei Generationen später, Walthers ‚Reichston‘ L. 8,4ff. an, um mit solchem Traditionsbezug den eigenen epistemischen und künstlerischen Anspruch

³ Zu den zeitgebundenen inner- und außerliterarischen Faktoren der Kanonbildung vgl. Simone Winko: *Literarische Wertung und Kanonbildung*. In: Heinz Ludwig Arnold u. Heinrich Detering (Hgg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München 2001, S. 585–600, hier S. 587–595.

⁴ Gottfried von Straßburg: *Tristan*. Nach der Ausg. von Reinhold Bechstein hg. von Peter Ganz. 2 Bde. Wiesbaden 1978 (*Deutsche Klassiker des Mittelalters*), V. 4794–4804: *wer leitet nû die lieben schar? / [...] / ir meisterinne kann ez wol, / diu von der Vogelweide. / bei wie diu über beide / mit höher stimme schellet! / waz wonders si stellet! / wie spaebe si organieret! / wie si ir sanc wandelieret!* Das Verb *organieren*, eine Lehnübersetzung von mlat. *organizare* oder afrz. *orguener/organer* (vgl. Werner Schwarz: *Studien zu Gottfrieds „Tristan“*. In: Dietrich Schmidtke u. Helga Schüppert (Hgg.): *Fs. für Ingeborg Schröbler zum 65. Geb. Tübingen 1973* [PBB 95, Sonderheft], S. 217–237, hier S. 237), übersetzen Ganz/Bechstein, Bd. I, S. 177 mit „(mehrstimmig) singen“. Zur Stelle schreibt Rüdiger Krohn (*Gottfried von Straßburg: Tristan*. Bd. 3: *Kommentar, Nachwort und Register*. Stuttgart 1980 [RUB 4473]) resümierend: „Jedenfalls geht es hier und im nächsten Vers um Walthers kompositorische Brillanz.“

⁵ *Parzival* 297,24; *Willehalm* 286,19.

⁶ *Der Wälsche Gast des Thomasin von Zirclaria*. Hg. von Heinrich Rückert, mit einer Einleitung und einem Register von Friedrich Neumann. Quedlinburg, Leipzig 1852 (*Bibliothek der gesammten deutschen National-Literatur von der ältesten bis auf die neuere Zeit 1*) [Nachdruck Berlin 1965 (*Deutsche Neudrucke. Texte des Mittelalters*)], V. 11191–11259.

zur Geltung zu bringen.⁷ Aus wiederum anderen Gründen mahnt Hugo von Trimberg im Literaturkatalog seines ‚Renners‘ (um 1300) Gedächtnispflege für Walther an:

*Her Walther von der Vogelweide:
Swer des vergæze der tæte mir leide.
Alein er wære niht rich des guotes,
Doch was er rich sinniges muotes.*
(Hugo von Trimberg, ‚Der Renner‘, V. 1187–1190)⁸

Herr Walther von der Vogelweide, wer den vergäße, der täte mir Leid an.
Auch wenn er nicht viel Hab und Gut besaß, so besaß er doch Kunstsinns
und scharfen Verstand.

Hugo bekräftigt damit die Hochschätzung, die Walther zu Lebzeiten und auch nach seinem Tod erfahren haben muss, und er rühmt seinen *sinnige[n] muot*, ein Begriff, der „sinnreiche Lehre“ ebenso wie ästhetisches und intellektuelles Urteilsvermögen meinen kann.

Die Hochschätzung Walthers bestätigt der überlieferungsgeschichtliche Befund. Lieder und Spruchstrophen Walthers sind in dreißig Handschriften und Fragmenten aus dem gesamten deutschen Sprachgebiet, darunter in allen großen Lyrikhandschriften überliefert, die meisten Lieder und Sangsprüche mehrfach, im Einzelfall bis zu sieben Mal – für Lyriküberlieferung sind das erstaunliche Zahlen.⁹ Aber auch das gibt es schon früh, seit dem Ende des 13.

⁷ Frauenlob (Heinrich von Meissen): Leichs, Sangsprüche, Lieder. Auf Grund der Vorarbeiten von Helmut Thomas hg. von Karl Stackmann und Karl Bertau. Bd. 1: Einleitungen, Texte. Göttingen 1981 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Phil.-hist. Klasse. 3. Folge. Nr. 119), hier VII, 15, 11 u. 16. Vgl. dazu jetzt Franziska Wenzel: Souveränität in der Sangspruchdichtung. Intertextuelle und intradiskursive Phänomene bei Walther und Frauenlob. In: Gert Hübner u. Dorothea Klein (Hgg.): Sangspruchdichtung um 1300. Akten der Tagung in Basel vom 7. bis 9. November 2013. Hildesheim 2015 (Spolia Berolinensia 33), S. 167–194.

⁸ Hugo von Trimberg: Der Renner. Bd. I–IV. Hg. von Gustav Ehrismann. Mit einem Nachwort und Ergänzungen von Günther Schweikle. Tübingen 1908–1911 (Bibliothek des Stuttgarter Litterarischen Vereins 247, 248, 252, 256) [Nachdruck Berlin 1970 (Deutsche Neudrucke. Texte des Mittelalters)], hier Bd. I.

⁹ Ein aktuelles Verzeichnis aller Handschriften findet sich in: Walther von der Vogelweide: Leich, Lieder, Sangsprüche. 15., veränd. und um Fassungseditionen erw. Aufl. der Ausg. von Karl Lachmann. Aufgrund der 14., von Christoph Cormeau bearb. Ausg. neu hg. von Thomas Bein. Edition der Melodien von Horst Brunner. Berlin, Boston 2013, S. XXV–XLV;

Jahrhunderts: die namenlose Überlieferung so mancher Walther-Strophe. So mancher Sammler, Redaktor und Schreiber kennt eben nur noch das Werk, nicht mehr aber seinen Autor.

Eine erste literarische Kanonisierung zeichnet sich in den Klagen über tote Dichter ab, die uns aus dem 13. Jahrhundert erhalten sind.¹⁰ Ulrich von Singenberg, ein Zeitgenosse Walthers, beklagt in einem Nachruf auf den *meister*, dass dessen *höber sin* („hoher Kunstverstand“) erloschen, sein „herrlicher höfischer Gesang“ ein für allemal verstummt sei (SM 12,20: 5,5.7), und wünscht ihm Lohn für seine Kunst im Jenseits. Eine anonyme Strophe im vierten Ton Reinmars von Brennenberg (KLD I,44: IV,13), vielleicht aus dem dritten Viertel des 13. Jahrhunderts,¹¹ beklagt verstorbene Minnesänger, darunter Ulrich von Singenberg, Reinmar und *minen meister von der Vogelweide*, dem man mit diesem Titel Verehrung zollt. Zuvor hatte schon der Marner Walther und andere verstorbene Dichter gewürdigt mit dem emphatischen Wunsch: *Lebt von der vogelweide / noh min meister her walthar* [...] (Wms. 6,17,1f.) „Lebte doch noch [...]“. Der Jüngere könne gar nicht anders, als sich in die Tradition der großen Vorgänger zu stellen und deren Ideen aufzugreifen, mal zufällig, mal absichtlich. Auch Hermann Damen nennt Walther unter den vorbildlichen Vertretern der Sangeskunst (um 1280, Schl. III,4), nicht anders als Lupold Hornburg in seinen Katalogstrophen (um 1350), welche die Sammlung von Gedichten Walthers und Reinmars im Hausbuch Michaels de Leone beschließen. In Bezug auf Walther hebt er die „zeitlose Qualität“ seiner musikalischen Kunst hervor: *her walthar[s] done hür als vert / vor valschem lüte*

eine knappe Auswertung der überlieferungsgeschichtlichen Befunde bietet Ulrich Müller in: Horst Brunner u. a.: *Walther von der Vogelweide. Epoche – Werk – Wirkung*. München 2009, S. 28–30, 36f. und Manfred Günter Scholz: *Walther von der Vogelweide*. Stuttgart, Weimar 1999 (Sammlung Metzler 316), S. 24–29.

¹⁰ Im Folgenden wird nach diesen Textausgaben zitiert: Cramer = Thomas Cramer: *Die kleineren Liederdichter des 14. und 15. Jahrhunderts*. 4 Bde. München 1977–1985; KLD = *Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts*. Hg. von Carl von Kraus. Bd. I: Text. 2. Aufl. durchges. von Gisela Kornrumpf. Tübingen 1978; Schl. = Paul Schlupkoten: *Herman Dâmen. Untersuchung und Neuausgabe seiner Gedichte* (Teildruck). Diss. Marburg, Breslau 1913; SM = *Die Schweizer Minnesänger*. Nach der Ausgabe von Karl Bartsch neu bearb. und hg. von Max Schiendorfer. Bd. I: Texte. Tübingen 1990; Wms. = *Der Marner. Lieder und Sangsprüche aus dem 13. Jahrhundert und ihr Weiterleben im Meistersang*. Hg., eingel., erläutert und übers. von Eva Willms. Berlin 2008.

¹¹ Die Strophe eröffnet die Spruchsammlung H im Heidelberger Cpg 350.

sich wol wert („Heuer wie eh und je bewahrt Herrn Walthers Ton sich gewiss vor falschem Klang“, I,1,3f., Cramer II, S. 61), in der dritten Strophe hebt er Walthers Musikalität heraus: *Reymar, din sin der beste was. / her Walther donet baz* („Herr Reinmar, du warst der kunstsinnigste. Herr Walther erfand die besseren Melodien“, I,3,1, Cramer II, S. 62). Mustert man die Nachrufe im Ganzen,¹² fällt allerdings auf, wie wenig spezifisch die Aussagen über Walther, aber auch die über die anderen Dichter ausfallen.¹³ Ihre Namen stehen für kaum mehr als für eine altherwürdige Tradition, in die sich die Sangspruchdichter des späten 13. und des 14. Jahrhunderts gern stellten.

Dieser Befund gilt erst recht für die vom 15. bis 17. Jahrhundert kursierenden Kataloge der Zwölf alten Meister, die für das Selbstverständnis der Meistersinger eine eminente Rolle spielten. Hier wie in der Sage vom Ursprung des Meistergesangs wird Walther von der Vogelweide unter die großen alten Meister gerechnet, übrigens dabei des Öfteren zum Landherrn von Böhmen promoviert (eine Fehlinformation, die auf den ‚Wartburgkrieg‘ zurückgeht). Bekannt ist im Grunde aber nur noch sein Name, den man, wie den der anderen Meister, „pietätvoll“ und zur Legitimierung der eigenen Kunstpraxis bewahrt.¹⁴ Nur wenige, fünf, Töne werden ihm in der ‚Kolmarer Liederhandschrift‘ (um 1459/62) und in Handschriften des 16. und 17. Jahrhunderts zugeschrieben, wovon drei aus den älteren Handschriften nicht bekannt sind. Von Walthers echten Tönen kannte man also nur noch zwei,¹⁵ seine Dichtungen kannte man so gut wie gar nicht mehr.¹⁶ Kanonisierung ist hier mit einem fundamentalen Substanzverlust erkaufte.

¹² Weitere Texte in: Dichter über Dichter in mittelhochdeutscher Literatur. Hg. von Günther Schweikle. Tübingen 1970 (Deutsche Texte 12).

¹³ Nikolaus Henkel: Die Zwölf alten Meister. Beobachtungen zur Entstehung des Katalogs. In: PBB 109 (Tüb. 1987), S. 375–389, hier S. 378f.

¹⁴ Horst Brunner: Die alten Meister. Studien zu Überlieferung und Rezeption der mittelhochdeutschen Sangspruchdichter im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit. München 1975 (MTU 54), S. 13. Dazu ferner Horst Brunner/Johannes Rettelbach: „Der vrsprung des maystergesangs“. Eine Schulkunst aus dem frühen 16. Jahrhundert und die Kolmarer Liederhandschrift. In: ZfdA 114 (1985), S. 221–240.

¹⁵ Bekannt waren nur noch der Wiener Hofton und der Ottenton, die aber der Melodik des 15./16. Jahrhunderts angepasst wurden; vgl. Brunner: Die alten Meister (Anm. 14), S. 92f., 151, 175 und ders. in: Walther: Leich, Lieder, Sangsprüche (Anm. 9), S. LI.

¹⁶ Texte Walthers sind noch in der ‚Weimarer Liederhandschrift‘ F (3. V. 15. Jh.) und in der ‚Kolmarer Liederhandschrift‘ k erhalten; zur Überlieferung in F vgl. Johannes Janota: Walther am Ende. Zur jüngsten Aufzeichnung von Minneliedern Walthers von der Vogelweide

1.2 Neuansätze in der Neuzeit

Die Wiederentdeckung Walthers zu Beginn des 17. Jahrhunderts und erst recht seine zweite Wiederentdeckung seit Mitte des 18. Jahrhunderts standen ganz unter nationalen Vorzeichen. Melchior Haiminsfeld Goldasts Abdrucke mittelhochdeutscher strophischer Dichtung zwischen 1601 und 1611 sollten deren Wert gegenüber der lateinischen und romanischen Literatur und die eigene große nationale Vergangenheit belegen; der Abdruck von sieben antipäpstlichen Spruchstrophen Walthers ist aber sicherlich auch Ausdruck der konfessionellen Spannungen der Zeit.¹⁷ Auch Martin Opitz nennt Walther in seiner Poetik als Beweis dafür, dass die Deutschen auf eine bemerkenswerte Literaturtradition zurückblicken können,¹⁸ und andere Barockdichter tun es ihm nach. Das gleiche Ziel, eine glanzvolle literarische Vergangenheit in deutscher Sprache nachzuweisen und die zeitgenössische Dichtung aus ihren Wurzeln zu erneuern, verfolgten nicht nur Johann Jakob Bodmer¹⁹ (1698–1783) und Johann Jakob Breitinger (1701–1776) mit ihren Studien und Editionen zur mittelhochdeutschen Dichtung,²⁰ sondern auch die Dichter des Göttinger Hains, allen voran Ludwig Christoph Heinrich Hölty (1748–1776), und die Dichter der Romantik, hier vor allem Ludwig Tieck mit seinen ‚Minneliedern

in der ‚Weimarer Liederhandschrift‘. In: Walter Haug (Hg.): *Mittelalter und Frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze*. Tübingen 1999 (Fortuna vitrea 16), S. 78–99. Danach versiegte die handschriftliche Überlieferung Walthers in den kulturellen Umbrüchen, welche die Reformation mit sich brachte.

¹⁷ Zu Goldast vgl. Alfred Hein: *Walther von der Vogelweide im Urteil der Jahrhunderte (bis 1700)*. phil. Diss. Greifswald 1933, S. 75–84; Günther Gerstmeier: *Walther von der Vogelweide im Wandel der Jahrhunderte*. Breslau 1934 (Germanistische Abhandlungen 68), S. 52–56 und Bernd A. Weil: *Die Rezeption des Minnesangs in Deutschland seit dem 15. Jahrhundert*. Frankfurt a.M. 1991, S. 57–59.

¹⁸ Martin Opitz: *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624). Studienausgabe. Mit dem *Aristarch* (1617) und den Opitzschen Vorreden zu seinen *Teutschen Poemata* (1624 und 1625) sowie der Vorrede zu seiner Übersetzung der *Trojanerinnen* (1625). Hg. von Herbert Jaumann. Stuttgart 2011 (RUB 18214), hier S. 24f. (mit einem Auszug aus Walthers Leich [L. 6,28ff.]).

¹⁹ Zu Bodmers Verdienst um die Erforschung des Minnesangs vgl. Manfred Gradinger: *Die Minnesang- und Waltherforschung von Bodmer bis Uhland*. Diss. München 1970, S. 4–21.

²⁰ Zu nennen sind hier vor allem die ‚Proben zur alten schwäbischen Poesie des Dreyzehnten Jahrhunderts. Aus der Maneßischen Sammlung‘ von 1748; dazu Gradinger: *Minnesang- und Waltherforschung* (Anm. 19), S. 7–14.

aus dem Schwäbischen Zeitalter‘ (1803).²¹ Ludwig Gleim sah in Walther gar einen neuen Anakreon, einen Dichter des heiteren Lebensgefühls und der Liebesfreude also, dessen Lieder einen Freiraum wider die religiöse Strenge und Engherzigkeit der Gegenwart zu eröffnen schienen. Im Vorwort seiner ‚Gedichte nach den Minnesingern‘ (1773) schreibt er: „man findet aber darinn einen Walther von der Vogelweide, mit welchem sich behaupten liesse, dass die Zeiten der sogenannten Minnesinger einen Anakreon, und einen besseren, als die unserigen, schon gehabt hätten [...]“.²² Während bei Anakreontikern und Romantikern das künstlerische Interesse noch bei weitem überwog, stand das Interesse an Walther nach den Befreiungskriegen und bis weit über die Reichsgründung von 1871 hinaus ganz im Zeichen des erwachenden Nationalgefühls.²³ Walther wurde nun zu einer Projektionsfigur für nationale und politische Zwecke.

Den Anstoß gab Ludwig Uhlands Abhandlung über den „Dichterstürm(en)“ Walther (1822).²⁴ Dieser erste Versuch einer Gesamtdarstellung von Leben und Werk Walthers, gänzlich aus den Texten selbst gearbeitet, sah in Wal-

²¹ Die ‚Minnelieder‘ enthalten u. a. Nachdichtungen von 46 Strophen Walthers; vgl. dazu Gradinger: Minnesang- und Waltherforschung (Anm. 19), S. 32–77; zur literarischen Rezeption der mittelhochdeutschen Lyrik in Vorromantik und Romantik allgemein vgl. Weil: Rezeption (Anm. 17), S. 169–261, speziell zur Walther-Rezeption bei den Romantikern und differenzierend: Christian Krepold: Das Walther-Bild der Romantiker zwischen „Universalpoesie“ und Konfessionalismus – Zu Tieck, Uhland und Eichendorffs ‚Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands‘. In: Thomas Bein (Hg.): Der Mittelalterliche und der neuzeitliche Walther. Beiträge zu Motivatik, Poetik, Überlieferungsgeschichte und Rezeption. Frankfurt a. M. u. a. 2007 (Walther-Studien 5), S. 47–67.

²² Zitiert nach Gerstmeier: Walther (Anm. 17), S. 86. Eine Verwandtschaft zwischen Minnesang und anakreontischer Dichtung notierte bereits Bodmer: „Allein wir haben vor Gleimen in Deutschland Gemüther gehabt, die so empfindlich und so zärtlich gewesen sind, als das seinige, und die das, was sie empfunden, mit Artigkeit und Natürlichkeit auszudrücken gewußt haben. In der Sammlung von Liedern aus dem 12. Jahrhundert, welche in der königl. Bibliothek zu Paris noch im Manuskript liegt [gemeint ist der ‚Codex Manesse‘, heute cpg 848 der Universitätsbibliothek Heidelberg], sind vermutlich nicht wenige Lieder enthalten, die nach Anakreons und Gleims Manier mit Geschmack geschrieben sind“; zitiert nach Gerstmeier: Walther (Anm. 17), S. 80.

²³ So resümiert Gerstmeier: Walther (Anm. 17), S. 108: „Doch war es gerade diese Bewegung, die den Aufstieg Walthers im 19. Jahrhundert heraufführte. Das erstarkende Nationalbewußtsein und die Idee des deutschen Nationalstaates sind Wurzeln des Waltherbildes im 19. Jahrhundert [...]; sie haben ihn zum berühmtesten Dichter des deutschen Mittelalters gemacht.“

²⁴ Ludwig Uhland: Walther von der Vogelweide. In: ders.: Gesammelte Werke in sechs Bänden. Mit einer biographisch-literarhistorischen Einleitung von Hermann Fischer. Bd. 6. Stuttgart o. J., S. 5–108.

ther den Inbegriff der Vaterlandsliebe und das „Vorbild für die Bürger im zersplitterten, nach Einheit strebenden Deutschland“²⁵. Eine prominente Rolle in dieser Deutung spielte Walthers Preislied ‚Ir sult sprechen willekomen‘ (L. 56,14ff./Klein Nr. 47), das den traditionellen Frauenpreis zu einem Lob deutscher Männer und Frauen, deutscher Lebensart überhaupt verallgemeinert. Uhland hat dieses Lied mit seiner bekannten Flüsseformel – *Von der Elbe unz an den Rîn / her wider unz an der Unger lant, / dâ mügen wol die besten sîn, / die ich in der welte hân erkant*, „Von der Elbe bis zum Rhein und zurück bis ins Land der Ungarn, da mögen wohl die Besten sein, die ich auf der Welt kennengelernt habe“²⁶ – als Vaterlandslied interpretiert.²⁷ Auch wenn seine Monographie einer seriösen Walther-Philologie den Boden bereiten wollte, setzte sie mit ihrer patriotischen Deutung das Fanal für die weitreichende ideologische Inanspruchnahme des Dichters, auch als Verfechter großdeutscher Allmachtsphantasien. Schon August Heinrich Hoffmann von Fallersleben bediente sich für sein ‚Deutschlandlied‘ (1841) ausgiebig bei Walthers Preislied,²⁸ was wiederum dessen „Ruf eines nationalgesinnten Dichters“²⁹ beförderte.³⁰ In der Folgezeit avancierte Walther „allmählich zum deutschen

²⁵ Roland Richter: *Wie Walther von der Vogelweide ein „Sänger des Reiches“ wurde. Eine sozial- und wissenschaftsgeschichtliche Untersuchung zur Rezeption seiner ‚Reichsidee‘ im 19. und 20. Jahrhundert.* Göppingen 1988 (GAG 484), hier S. 62–70, das Zitat S. 69. Zu Uhlands Walther-Verständnis s. schon Gerstmeier: *Walther* (Anm. 17), S. 111–121.

²⁶ Mit der Sigle Klein zitiere ich diese Ausgabe: *Minnesang. Mittelhochdeutsche Liebeslieder.* Mhd./Nhd. Hg., übers. und komm. von Dorothea Klein. Stuttgart 2010 (RUB 18781), hier Fassung A, Str. 4,1–4.

²⁷ Schon die Nachdichtungen des 18. Jh.s (Gleim, Hölty) standen im Zeichen aufkommender patriotischer Gesinnung, sind nationale Umdeutungen.

²⁸ Vgl. dazu Horst Brunner: *Hoffmann von Fallersleben und Walther von der Vogelweide.* In: Hans-Joachim Behr, Herbert Blume u. Eberhard Rohse (Hgg.): *August Heinrich Hoffmann von Fallersleben 1798–1998* (Fs. zum 200. Geb.). Bielefeld 1999 (Braunschweiger Beiträge zur deutschen Sprache und Literatur 1), S. 225–238; ders.: ‚Das Lied der Deutschen‘, Hoffmann von Fallersleben, Walther von der Vogelweide. In: ders.: *Annäherungen. Studien zur deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit.* Berlin 2008 (Philologische Studien und Quellen 210), S. 140–157.

²⁹ Müller in: Brunner u. a.: *Walther von der Vogelweide* (Anm. 9), S. 238.

³⁰ Dieser Hype war schon früh von höchster Stelle, vom bayrischen Monarchen Ludwig I., befördert worden. So ließ dieser 1843 an der Außenwand des Neumünsters zu Würzburg einen Gedenkstein anbringen mit der Inschrift: „Das Leben erzog ihn, aus dem Leben sang er; / nicht Minne, nur Vaterlandsliebe / beseelte meistens seine Lieder; / teutscher war kein Sänger!“ Zitiert nach Gerstmeier: *Walther* (Anm. 17), S. 126. Kürzer, aber mit demselben Tenor fiel die Inschrift auf der Gedachtnistafel zur Büste Walthers in der Walhalla aus; vgl. ebd.

Nationaldichter des Mittelalters, zum Künder alter Größe und deutschen Wesens, zum Sänger des Reichs“,³¹ mitunter gar zum völkischen Barden und zum Wächter der Grenze gegen das „Welschland“.³² Noch vergleichsweise harmlos liest sich die folgende Passage aus Rudolf Menzels ‚Leben Walthers von der Vogelweide‘ (1865):

Als Deutscher bleibt er uns und unseren Nachkommen bis in die fernsten Zeiten ein Vorbild reiner, gluhendster Vaterlandsliebe. [...] Und mit welcher Liebe hängt er an seinem Volke! Als er aus fremden Landen zurückkommt, mit welchem Entzücken schlägt sein Herz dem Vaterlande entgegen, wie freudig und aus reiner Ueberzeugung gibt er dem deutschen Land und Volk vor Allen den ersten Preis, unähnlich so vielen Tausenden seiner Landsleute, die, fremden Wesen zugetan, das Vaterländische verachten und verspotten! Diesen Vorzügen verdankt er es auch, dass er vor Anderen der allgemeine Liebling des Volkes, der vertraute Freund und Ratgeber der Fürsten, Mark- und Landgrafen, Herzöge, Erzbischöfe, Könige und Kaiser geworden ist. Uns aber ist er der einzige und beredte Zeuge, dass es auch in jener Zeit eine grosse, rein nationale Partei gab, die, über den dynastischen Interessen der Ghibelinen und Guelfen stehend, kein anderes politisches Ziel kannte, als die Größe und Herrlichkeit der deutschen Nation – uns ist er ein leuchtendes Vorbild des edelsten, uneigennutzigsten und gluhendsten Vaterlandsgefuhls,³³

und dies über politische Niederlagen und opportunistischen Wechsel der Herren hinweg, den auch Menzel nicht übersehen konnte. In Zeiten des Niedergangs liberaler nationalstaatlicher Ideen mochte man so mit Walther auch die Umorientierung auf Bismarcks Realpolitik rechtfertigen. Nach der Reichsgründung, in der Zeit des Kulturkampfes, wurde Walther, wegen seiner polemischen Sangsprüche im Unmutston, obendrein zum Streiter gegen die Kurie und die Welschen promoviert, er wurde „zur nationalen Heiligenfigur im Kampf um die Bildung der Nation und im Abwehrkampf des preußischen Staates gegen die katholische Kirche“.³⁴ Symptomatisch ist die folgende Rede aus einem Pamphlet, das antikuriale Sprüche Walthers, Freidanks und Rein-

³¹ Müller in: Brunner u. a.: Walther von der Vogelweide (Anm. 9), S. 234.

³² Vgl. mit Textbeispielen Gerstmeyer: Walther (Anm. 17), S. 157–167.

³³ Rudolf Menzel: Das Leben Walthers von der Vogelweide. Leipzig 1865, S. 348.

³⁴ Richter: „Sänger des Reiches“ (Anm. 25), S. 211.

mars von Zweter für den aktuellen Kampf gegen Rom instrumentalisiert; die Rede richtet sich direkt an Papst Pius IX. und an die Zentrumspartei:

Vernimm es, Pio nono, der du den Verlust deines Kirchenstaates nicht verschmerzen kannst: Ein guter katholischer Christ, der trefflichste Mann seiner Zeit, bezeichnet es als das grösste Unglück für die Christenheit, dass deine Vorgänger zu weltlichem Besitze und weltlicher Herrschaft gelangten! Preise dich glücklich in deiner ‚Armut‘, glücklich, dass gerade du von dem Gute befreit bist, das, wie jener fromme Katholik des Mittelalters mit Recht behauptet, zum Unheil der Christenheit war! Und ihr, werte ‚Zentrumsherren‘ aus Meppen, Krefeld usw., mögt euch sträuben soviel ihr wollt, – wir halten uns an das, was Walther von der Vogelweide implicite³⁵ gesagt hat: „Weil die weltliche Herrschaft des Papstes zum Unheil der Christenheit gewesen ist, so kann derjenige nicht als ein guter Christ betrachtet werden, welcher dadurch, dass er jene weltliche Herrschaft wieder herzustellen sucht, auf die Erneuerung solcher unheilvollen Verhältnisse hinarbeitet!“³⁶

Eng mit diesem Walther-Bild verknüpft ist das des Nationalpädagogen, Sittenlehrers und Seelenführers, weshalb Walther im 19. Jahrhundert auch zum Schulautor avancierte. Inspiriert wurde dieses Bild sicherlich von den Miniaturen in der ‚Weingartener‘ und in der ‚Großen Heidelberger Liederhandschrift‘, die Walther in der Pose des Dichters und Denkers zeigen, wie danach die Denkmäler in Würzburg (1894) und im böhmischen Dux (1911). Zum vorbildlichen „Volks- und Jugenderzieher“ erhebt Ernst Weber den Minnesänger und Spruchdichter in einer 1930 erschienenen Biographie; „der deutschen Jugend“ empfiehlt er ihn als Streiter für die deutsche Einheit und Ehre sowie als Inbegriff frommer Lebensart, Selbstüberwindung und Pflichterfüllung.³⁷ Als Erzieher speziell der deutschen Frau deutet ihn hingegen die

³⁵ Das bezieht sich auf Walthers Invektive wider die Konstantinische Schenkung L. 25,11.

³⁶ Julius Wilhelm Otto Richter: Deutsche Dichter des Mittelalters im Kampf für Kaiser wider den Papst. Kassel 1873, zitiert nach Gerstmeyer: Walther (Anm. 17), S. 139.

³⁷ Rolf Ehnert: Walther – Lehrer der Deutschen. Zur Rezeption Walthers von der Vogelweide in der Dichtung und Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. In: Jürgen Kühnel, Hans-Dieter Mück u. Ulrich Müller (Hgg.): Mittelalter Rezeption. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions ‚Die Rezeption mittelalterlicher Dichter und ihrer Werke in Literatur, bildender Kunst und Musik des 19. und 20. Jahrhunderts‘. Göttingen 1979 (GAG 286), S. 225–244, hier S. 233f.

Erbauungsschriftstellerin Constanze Heisterbergk (1910).³⁸ Hieran knüpfte man im Nationalsozialismus an, der Walther als Erzieher für eine rassistische Frauen- und Kinderpolitik missbrauchte;³⁹ mehr noch sah man in ihm indes den „österreichische(n) Erfolgsmensch(en)“, den Vertreter des Prinzips Führer und Gefolgschaft oder einen Verfechter völkischer Ideologie.⁴⁰

Ein neues Walther-Bild scheint erst die Nachkriegszeit hervorgebracht zu haben, wobei ich hier nicht von den rund 1200 wissenschaftlichen Publikationen spreche, die Manfred Günter Scholz allein für die Jahre von 1969 bis 2004 verzeichnete.⁴¹ Ich konzentriere mich allein auf die produktive Rezeption. Hier verabschiedete man sich vom vaterländischen Sänger und Visionär einer Reichsidee, die inzwischen obsolet geworden war, und ersetzte ihn, vielleicht nicht minder ideologisch, sicherlich aber als „Spiegel des eigenen Lebensgefühls“,⁴² durch den plebejischen Klassenkämpfer, der sich gegen die Herrschenden auflehnt. Das ist das Walther-Bild, das Peter Rühmkorf in seinem 1975 erschienenen Essay ‚Walther von der Vogelweide, Klopstock und ich‘ zeichnete. Walthers „militant gesteigertes Ich-Bewußtsein“,⁴³ mehr noch, sein gesamtes Œuvre deutet Rühmkorf als Reflex auf die soziale Situation, das Unbehaustsein des fahrenden Berufsdichters:⁴⁴

Wenn das Buch – außer daß es für Kunst, Kunst und nochmals Kunst trommeln geht – einen übergreifenden Gottesbeweis führen möchte, dann doch diesen, daß es immer Zeiten verstärkten sozialen Bodenfließens sind, die das Ich als literarisches Subjekt auf Trab bringen. Wenn ein ICH sich gar

³⁸ Walther von der Vogelweide. Eine Gabe für das deutsche Haus von Constanze Heisterbergk. Dresden, Leipzig 1910.

³⁹ Richter: „Sänger des Reiches“ (Anm. 25), S. 375f.

⁴⁰ Ebd., S. 336, 335 und 339.

⁴¹ Manfred Günter Scholz: Walther-Bibliographie 1968–2004. Frankfurt a.M. u.a. 2005 (Walther-Studien 3).

⁴² Horst Brunner: Walther von der Vogelweide und die Würzburger Professoren. In: ders.: Annäherungen. Studien zur deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Berlin 2008 (Philologische Studien und Quellen 210), S. 126–139, hier S. 138.

⁴³ Peter Rühmkorf: Walther von der Vogelweide, Klopstock und ich. Reinbek b. Hamburg 1975, S. 14.

⁴⁴ Mit Rühmkorfs Walther-Rezeption hat sich ausführlich Thomas Dörfelt beschäftigt: Autoren mittelhochdeutscher Dichtung in der literarischen Biographik der siebziger Jahre (Th. Mülhause-Vogeler, F. Torberg, P. Rühmkorf, E. Hilscher, B. Gloger, D. Kühn). Göppingen 1989 (GAG 514), S. 151–210.

so weit in den Vordergrund wagt wie bei Walther, wie bei Klopstock, dürfen wir außerdem annehmen, daß der Vorgang mit spezifischen Klassenunsicherheiten zusammenhängt – in der Brust eines Autors, versteht sich.⁴⁵

Ich breche hier ab. Die lange Geschichte der Rezeption Walthers ist eine lange Geschichte der Missverständnisse. Ob man in ihm einen zweiten Anakreon sah, den glühenden Patrioten, den Propheten der Reichsidee, den leidenschaftlichen Papstgegner oder, was ich hier ausgeklammert habe, den sentimental-biedermeierlichen „Freund der gefiederten Sänger“ resp. den „jungen, feurigen Dichterjüngling im lockigen Haar, der alle Herzen im Sturm erobert“:⁴⁶ Immer hat man Walther für die eigenen Belange zurechtgestutzt, hat man ihn zum Gesinnungsbruder und Verbündeten in eigener Sache gemacht.⁴⁷ Klassiker zu sein, heißt offensichtlich paradoxerweise, als künstlerischer, ideologischer, politischer Zeitgenosse wahrgenommen zu werden. Mit Walthers vielseitiger Lyrik hat eine solche Einvernahme nur wenig zu tun. Sie muss allerdings für die verschiedenen Wertvorstellungen anschlussfähig gewesen sein, muss durch spezifische Themen, vielleicht auch durch spezifische Sprecherrollen und Sprechmodi, die Möglichkeit zu identifikatorischer Lektüre eröffnet haben. Vor solcher Gefahr ist man wohl niemals ganz gefeit, gehört es doch zu den Grundannahmen einer jeden hermeneutischen Theorie, dass eine Lektüre nur gelingen kann, wenn uns etwas im Text anspricht, dieser nicht völlig fremd ist. Unsere Aufgabe ist es dann allerdings, unsere Hypothesen, die wir über den Gegenstand unserer Lektüre gebildet haben, Wort für Wort am Text zu kontrollieren und unser Vorverständnis gegebenenfalls zu korrigieren. Das ist in der lesenden Öffentlichkeit des 19. und 20. Jahrhunderts, die Walther für die eigenen geistigen, moralischen und politischen Grundeinstellungen vereinnahmte, sicherlich zu wenig geschehen.

⁴⁵ Rühmkorf: Walther (Anm. 43), das Zitat von der Rückseite des Umschlags.

⁴⁶ Gerstmeier: Walther (Anm. 17), S. 181, 183.

⁴⁷ Manfred Günter Scholz: Walther von der Vogelweide. Stuttgart, Weimar 1999 (Sammlung Metzler 316), S. 175. – Beispielhaft zeigt das Horst Brunner an den Reden Würzburger Germanisten, von Anton Leopold Reuss bis Kurt Ruh; vgl. Brunner: Würzburger Professoren (Anm. 42).

2. Begründungen für einen ‚Klassiker‘ heute

Wie nun auf die Frage antworten, warum Walther auch heute noch zum Klassiker taugt, gerade wenn wir die bisher in Anschlag gebrachten Kriterien und Wertvorstellungen nicht mehr teilen können oder wollen? Die Frage setzt eine Verständigung darüber voraus, wann ein Autor, wann ein Werk überhaupt ein Klassiker wird. Welche Eigenschaften hat ein Werk, die es kanonisch machen? Was macht seinen Rang und seine Qualität aus?

Die literaturwissenschaftliche Theorie und Praxis hat über solche Fragen schon lange nachgedacht und einen ganzen Katalog von Merkmalen zusammengestellt, um den literarischen Wert eines Textes und damit seinen Rang zu bestimmen.⁴⁸ Sie unterscheidet ästhetische Qualitäten von inhaltlichen und „relationale“ Werte von „wirkungsbezogenen“.⁴⁹ Ästhetische Werte sind solche, die sich auf Sprache, Form und Struktur eines Textes beziehen; dazu gehören u. a. die ‚Schönheit‘ und die Stimmigkeit von Form und Inhalt, aber vor allem auch die Pluralität von Sinn („Offenheit“) und die Selbstthematisierung; unter Umständen würde ich auch die Dissonanz von sprachlichem Ausdruck und Redegegenstand dazu zählen. Verworfen werden damit jedenfalls, das zeigen die Debatten um die sogenannte Trivilliteratur, sprachliche Klischees, Typisierung und Schematik, auch jede Komplexitätsreduktion von Wirklichkeit.⁵⁰ Beziehen sich die ästhetischen Werte vordergründig auf die Ausdrucksseite eines Textes, wird seine Inhaltsseite nach Maßstäben „aus jedem Bereich menschlichen Lebens“,⁵¹ moralischen, politischen, religiösen usw., bewertet. Bevorzugte Werte sind hier vor allem die Leitwerte der westlichen Demokratien wie etwa ‚Freiheit‘, ‚Humanität‘ und ‚Emanzipation‘.⁵²

⁴⁸ Norbert Mecklenburg (Hg.): *Literarische Wertung. Texte zur Entwicklung der Wertungsdiskussion in der Literaturwissenschaft*. Tübingen 1977 (Deutsche Texte 43); Renate von Heydebrand u. Simone Winko: *Einführung in die Wertung von Literatur. Systematik – Geschichte – Legitimation*. Paderborn 1996; zusammenfassend Winko: *Literarische Wertung* (Anm. 3); dies.: *Literarische Wertung*. In: Burdorf, Fasbender u. Moenighoff: *Metzler Lexikon Literatur* (Anm. 1), S. 444f.

⁴⁹ Winko: *Literarische Wertung* (Anm. 3), S. 594.

⁵⁰ Vgl. Peter Nusser: *Trivilliteratur*. In: *RLW*, Bd. 3 (2003), S. 691–695.

⁵¹ Winko: *Literarische Wertung* (Anm. 3), S. 594.

⁵² Ebd., S. 594. – Solche Werte sollten allerdings bereits durch den ästhetischen Wert der ‚Offenheit‘ resp. der Pluralität des Sinns gewährleistet sein. Ethische Ansprüche und Normen

Relationale Wertungen beurteilen einen Text im Verhältnis zur literarischen Tradition; sie fragen nach Originalität und Innovation und danach, inwieweit die Tradition jeweils überboten wird. Schließlich werden Texte auch nach ihrer Wirkung bewertet: Tragen sie zu Erkenntnisgewinn bei, erfüllen sie affirmative, subversive oder gar utopische Funktion, setzen sie Ironie, Parodie oder Komik ein, um bestehende Machtverhältnisse zumindest in der literarischen Imagination zu unterlaufen, oder bedienen sie nur kollektive Erwartungen? Favorisiert wird heutzutage eher das Unkonventionelle und Nichterwartete denn konventionelle Schreibweisen, Themen und Inhalte, favorisiert werden Mehrdeutigkeit und Komplexität sowie die Offenheit des Textes für unterschiedliche, ja konträre Lektüren. Erfüllt ein Text all diese Bedingungen, wird er zur Hochliteratur gerechnet und hat er das Zeug, zum Klassiker zu avancieren. Zwei Voraussetzungen müssen dafür allerdings noch gegeben sein: Der Text muss Themen, Probleme und Einstellungen verhandeln, die von zentraler Bedeutung auch für Leser späterer Generationen sind, und er muss, das eine hängt unmittelbar mit dem anderen zusammen, für verschiedene Wertvorstellungen anschlussfähig sein.⁵³ Kurz gesagt, ein Klassiker muss immer auch Aktualität haben. Relevanz für andere Autoren ist hingegen keine hinreichende Bedingung, um in den Olymp der Klassiker aufzusteigen. Das zeigt, als Gegenbeispiel, Heinrich Wittenwilers ‚Ring‘, ein Roman, in einer einzigen Handschrift des frühen 15. Jahrhunderts überliefert und offenbar von niemandem zur Kenntnis genommen, dem wir aber gern kanonische Weihen zubilligen.

Ein ‚Klassiker‘ ist aber auch Walther, und dies nicht nur darum, weil ihm in akademischer Forschung und Lehre mit schöner Regelmäßigkeit Veranstaltungen gewidmet sind. Im Folgenden versuche ich zu begründen, was Walther zum ‚Klassiker‘ machen könnte. Ich orientiere mich dabei an den Parametern, die unsere Zunft für die literarische Wertung entwickelt hat.

bei einer literarischen Wertung in Anschlag zu bringen, scheint mir im Übrigen grundsätzlich heikel zu sein.

⁵³ Winko: Literarische Wertung (Anm. 3), S. 598.

2.1 Singularität, Originalität, Kreativität

Walther hat ein Œuvre geschaffen, das für seine Zeit einzigartig ist. Das betrifft nicht nur die schiere Menge – erhalten sind rund 500 Strophen –, sondern auch seine Vielseitigkeit. Walther war der erste Dichter in deutscher Sprache, der alle vier um 1200 gepflegten lyrischen Register beherrschte: das Minnelied, den Spruchsang, das religiöse Lied und auch die Groß- und Prunkform der Lyrik, den Leich, der im Unterschied zum Lied durchkomponiert ist. In allen Bereichen hat Walther Neues geschaffen.

a. Zuerst zum Minnesänger. Als Walther zu singen begann, wohl um 1190, war die Kunst des Minnesangs bereits fest etabliert. Es dominierten das Werbelied und die Minneklagen, Liedtypen, in denen sich das Ich, ein liebender und begehrender Mann, durch radikale, existentielle Abhängigkeit von der Geliebten definiert. Obwohl diese als spröde und abweisend erfahren wird, hält der Liebende an ihr in Treue fest und ist bereit, um der Liebe zu dieser Einen willen Frustration und Leid zu ertragen, unter Umständen auch die Erfahrung des scheiternden Begehrens. Walther zeichnet sich durch einen ausgeprägt individuellen Umgang mit diesem Liebeskonzept wie mit dem Motiv- und Typenrepertoire des Minnesangs aus. Zwar pflegte auch er noch die traditionellen Formen – Werbelied, Minneklage und Frauenpreis –, griff aber vermehrt wieder auf die Liedtypen zurück, welche die älteste einheimische Lieddichtung ausgebildet hatte: auf das Tagelied, das den Abschied zweier Liebender nach gemeinsam verbrachter Nacht zum Gegenstand hat; auf das Frauen- und Botenlied, das eine liebende Frau oder einen Boten als Sprecher imaginiert; auf Gesprächslied und Wechsel, das eine dialogisch, der andere monologisch gestaltet, d.h., Mann und Frau sprechen nicht mit-, sondern übereinander. Zusätzlich machte Walther Anleihen bei der Pastourelle, einem im Mittellateinischen und Romanischen gebräuchlichen Liedtyp, der von der Begegnung eines Mannes höheren Standes mit einer Hirtin oder einem Bauernmädchen in freier Natur erzählt. Immer handeln diese Lieder von der Liebe, von erfüllter und weit mehr von noch nicht erfüllter, doch Walther hat mit Lust experimentiert und auf diese Weise vorgeführt, dass das Singen über die Liebe ein anspruchsvolles literarisches Spiel mit den Inhalten und Regeln der Gattung ist; die Vorgaben der Tradition hat er sich in vielfältiger und ganz eigenständiger Weise anverwandelt. Wie souverän er dies tat, will ich an drei

kleinen Beispielen zeigen. Im ersten Fall heißt ‚Spielen mit der Tradition‘, das Verhältnis von Sänger-Ich und Dame neu zu definieren, im zweiten bedeutet es, Gattungsgrenzen zu überschreiten, und eine dritte Möglichkeit sind Parodie und Ironie. Andere wichtige Gesichtspunkte wie die Intertextualität, die Verknüpfung der Minnethematik mit Gesellschaftskritik und die Reflexionen über die Kunst sollen hier ausgeklammert bleiben.

Zum ersten Punkt. Walther hat wiederholt nicht die Abhängigkeit des Minnesängers von der Dame, sondern umgekehrt deren Abhängigkeit vom Sänger behauptet. In seinem berühmten Frauenpreis ‚Si wunderwol gemachet wîp‘ (L. 53,25/Klein Nr. 5) präsentiert sich das Sänger-Ich in der Rolle eines zweiten *deus artifex*, der sich die Frau in ihrer vollkommenen Schönheit erschafft;⁵⁴ wenn er sagt: *mache ich si mir ze hêr* (C 4,9, „mache ich sie mir zu erhaben“), weist er sie als Ergebnis der künstlerischen Setzung, als Artefakt und Fiktion, aus. Noch prägnanter wird dieses Motiv im Lied ‚Lange swîgen, des hât ich gedâht‘ (L. 72,31ff./Klein Nr. 68b) verhandelt: Darin erklärt der Sänger zunächst, er habe das Publikum mit seinem Frauenpreis delectiert, der Dame damit aber Ansehen und Freude verschafft; stelle er sein Singen ein, so bedeute das für sie den gesellschaftlichen Untergang.⁵⁵ Die vierte Strophe setzt diesen Gedanken konsequent fort:

*Sô mich dûhte, daz si wære guot,
wer was ir bezzet dô danne ich?
dest ein ende: swaz si mir getuot,*

⁵⁴ Zu diesem Lied vgl. besonders Olive Sayce: ‚Si wunderwol gemachet wîp‘ (L. 53,25ff.). A Variation on the Theme of Ideal Beauty. In: Oxford German Studies 13 (1982), S. 104–114; Otfried Ehrismann: Ich het ungerne ‚dicke blöz!‘ geruefet. Walther von der Vogelweide, die Erotik und die Kunst. In: Thomas Schneider (Hg.): Das Erotische in der Literatur. Frankfurt a.M. u.a. 1993 (Gießener Arbeiten zur Neueren Deutschen Literatur u. Literaturwissenschaft 13), S. 9–28; Ricarda Bauschke: Die ‚Reinmar‘-Lieder Walthers von der Vogelweide. Literarische Kommunikation als Form der Selbstinszenierung. Heidelberg 1999 (GRM. Beiheft 15), S. 109–133; Manfred Kern: *Auctor in persona*. Poetische Bemächtigung, Topik und die Spur des Ich bei Walther von der Vogelweide. In: Helmut Birkhan (Hg.): Der achthundertjährige Pelzrock. Walther von der Vogelweide – Wolfger von Erla – Zeiselmauer. Wien 2005 (WSB 721), S. 193–217, bes. S. 208–210.

⁵⁵ Vgl. die subtile Lektüre Albrecht Hausmanns: Reinmar der Alte als Autor. Untersuchungen zur Überlieferung und zur programmatischen Identität. Tübingen, Basel 1999 (Bibliotheca Germanica 40), S. 235–245, v.a. S. 240.

*sô mac si wol verweinen sich.
Nimet si mich von dirre nôt,
ir loben hât mines lebennes êre. sterbet si mich, sô ist si tôt.*

Als mir schien, dass sie gut sei, wer war da besser für sie als ich? Damit ist jetzt Schluss: Was immer sie mir antut, darum kann sie sich gewiss abhärmen. Erlöst sie mich aus dieser Not, hat ihr Lob von meinem Leben Ehre. Tötet sie mich, dann ist sie tot.

Mit dem programmatischen Satz: *sterbet si mich, sô ist si tôt* nimmt Walther dezidiert Bezug auf Reinmar, in dessen Lied MF 158,1ff. das liebende und begehrende Ich bekennt: *ich mac wol sorgen umb ir leben:/ stirbet si, sô bin ich tôt* (MF 158,27f.; „Zurecht Sorge ich mich um ihr Leben: Stirbt sie, so bin auch ich tot“). Das Ich dieses Liedes bringt damit ebenso pointiert wie emphatisch seine existentielle Abhängigkeit von der Geliebten zum Ausdruck. Walther hat diesen Gedanken radikal umgedreht und damit auch die Einheit von Liebhaber und Sänger, die Einheit von *ich minne* und *ich singe*, radikal aufgebrochen. Mehr noch, er erklärt die Minnedame mitsamt ihrer preiswürdigen Idealität zur Kunstfigur, zum Produkt seiner Phantasie. Damit hat Walther zugleich das Grundproblem aller Minneklagen vom Tisch gewischt, das Problem nämlich, dass das Ich in den Minneklagen jeweils seine subjektive Wahrnehmung der fernen Geliebten mitteilt, der Wahrheitsgehalt seiner Aussage aber nicht zu klären ist. Er löst dieses Problem, indem er die *vrouwe* als Fiktion deklariert. Es bietet sich allerdings noch eine zweite Lesart an, wenn man nämlich Reinmars Satz *stirbet si, sô bin ich tôt* metonymisch auf die Sangeskunst bezieht. In diesem Fall erklärt Reinmar, Berufsdichter wie Walther, dass sein Leben ganz und gar von der Kunst bestimmt, er von ihr existentiell abhängig ist. Wenn Walther diese selbstreferentielle Aussage dann umdreht, sagt er selbstbewusst: Wenn die Kunst mir nicht das Notwendige zum Leben lässt, geht sie mit mir zugrunde; ohne Walther keine Kunst.

Zum zweiten Aspekt, dem Experimentieren mit Gattungsinterferenzen. Mein Beispiel ist das Lied, *Sô die bluomen ûz dem grase dringent* (L. 45,37ff./Bein⁵⁶ 23A), ein Lied, in dem das Ich zunächst Frühlingspreis und Frauen-

⁵⁶ Mit der Sigle Bein zitiere ich folgende Ausgabe: Walther von der Vogelweide: Leich, Lieder, Sangsprüche. 15., veränd. und um Fassungseditionen erw. Aufl. der Ausg. von Karl

preis gegeneinander ausspielt und ein emphatisches Bekenntnis zur Geliebten ablegt: *Der meie bringe uns al sîn wunder, / waz ist denne dâ sô wunneclîches under / als ir vil minneclîcher lîp? / wir lâzen alle bluomen stân / und kaffen an daz werde wîp* (2,7–11, „Möge der Mai uns all seine Wunder bringen: Was ist denn darunter so Wunderbares wie ihre so liebenswerte Gestalt? Wir lassen alle Blumen stehen und starren die herrliche Frau an“). Darum, so das Ich, müsse der Mai schon der März sein, bevor es seine Dame aufgäbe (3,10f.). In den letzten beiden Strophen wird freilich ein neuer Ton angeschlagen; das Ich spricht in der Rolle des Lehrers und des Liebenden, der Rat sucht. Es geht um die Frage, ob und, wenn ja, wie das Ideal der *mâze*, das Maßhalten zwischen den Extremen, in der Werbung zu realisieren sei. Mit einer solchen Begriffs- und Wertediskussion überschreitet das Lied freilich eine Gattungsgrenze; es schließt an den Spruchsang an. Ich zitiere Strophe 5:

*Nidere minne heizet diu sô swachet,
daz der muot nâch kranker liebe ringet.
diu minne tuot unlobeliche wê.
høbe minne reizet unde machet,
daz der muot nâch høher werde ufswinget.
diu winket mir nû, daz ich mit ir gê.
Mich wundert, wes diu mâze beitet:
kumt diu herzeliebe, ich bin iedoch verleitet:
mîn ougen hânt ein wîp ersehen,
swie minneclîch ir rede sî,
mir mac doch schade von ir geschehen.*

Niedere Minne heißt die, welche so schwach macht, dass das Herz nach armseliger Freude strebt. Diese Minne tut weh und ist nicht zu loben. Hohe Minne spornt an und macht, dass das Herz nach hohem Ansehen sich aufschwingt. Die winkt mir nun, damit ich mit ihr gehe. Mich wundert, weshalb die *Mâze* zögert. Kommt die Herzensliebe (Herzensfreude), erliege ich jedoch der Verführung: Meine Augen haben eine Frau erblickt, wie liebevoll ihre Worte auch seien, mir kann doch Schaden durch sie erwachsen.

‚Niedere‘ Minne, so verstehe ich diese Strophe, ist eine Liebe, die den Liebenden ‚herunterzieht‘, weil sie unbeantwortet bleibt. ‚Hohe‘ Minne hingegen zeichnet aus und nobilitiert. Sie hat das Ich nun in Aussicht, von *mâze* freilich keine Spur. Ihr ist das Ich, kommt sie als *herzeliebe* („Herzensfreude, Herzensglück“), völlig ausgeliefert. Das aber bedeutet: Liebe und *mâze* schließen einander aus; wer richtig liebt, tut dies ohne Einschränkung. Aufgezeigt werden so die Grenzen der Ethikdiskussion; aus der Sicht des subjektiv Betroffenen erweisen Liebe und *mâze* sich als nicht kompatibel. Wozu aber das Experiment mit der Gattungsmischung, wenn die in Strophe 4 eröffnete Problemstellung sich als hinfällig erweist? Die Antwort liegt auf der Hand: Walther nutzt Thematik und Sprechmodus des Sangspruchs, um das konventionelle Thema der (‚hohen‘) Minne neu zu instrumentieren; mit der Überschreitung der Gattungsgrenze generiert er eine neue Variante, um die Idee der auf Gegenseitigkeit angelegten *herzeliebe* zum Ausdruck zu bringen.

Mein drittes Beispiel hat nichts von solchem Ernst; es ist ein höchst ironisches.⁵⁷ Das Lied ‚Die mir in dem winter fröide hânt benomen‘ (L. 73,23ff./Bein 50) thematisiert zunächst das prekäre Sängerdasein, das von Hunger, Kälte und Missachtung der Sangeskunst geprägt ist – das ist ein altes Thema des Spruchsangs. In der dritten Strophe wechselt das Ich aber in das minnesängerische Register: Würde ihm nur Trost von der einen Guten zuteil, wären ihm die Feindseligkeiten der Anderen gleichgültig (II,3,5f.). Der emphatische Liebesschwur der vierten Strophe macht allerdings die fehlende Gegenliebe transparent. Dann die letzte Strophe:

*Hêrren unde friunt, nû helfent an der zît:
daz ist ein ende, ez ist alsô.
ich enbiute iu minen minneclichen strit.
jô enwirt ich niemer rehte vrô:
Mînes herzen tiefe wunde,
diu muoz iemer offen stên, si enküsse mich mit friundes munde.
mînes herzen tiefe wunde,
diu muoz iemer offen stên, si enheiles uf und üz von grunde.*

⁵⁷ Vgl. zu diesem Aspekt Susanne Köbele: Ironie und Fiktion in Walthers Minnelyrik. In: Ursula Peters u. Rainer Warning (Hgg.): Fiktion und Fiktionalität in den Literaturen des Mittelalters. Jan-Dirk Müller zum 65. Geb. München 2009, S. 289-317.

*mines herzen tiefe wunde,
diu muoz iemer offen stên, sine werde heil von Hildegunde.*

Herren und Freunde, nun helft beizeiten: Das ist das Ende, es ist folgendermaßen. Ich lasse euch meine Streitsache in puncto Minne vortragen: Wahrhaftig, ich werde nimmer recht froh! Die tiefe Wunde meines Herzens muss für immer offen stehen, küsst sie mich nicht mit liebendem Mund (als Freundin). Die tiefe Wunde meines Herzens muss für immer offen stehen, heilt sie es nicht von Grund auf und aus. Die tiefe Wunde meines Herzens muss für immer offen stehen, wird sie nicht geheilt von Hildegunde.

In diesem Lied werden gängige Minnesangmotive – Trost allein durch die Geliebte, der emphatische Liebesschwur, die tiefe Herzenswunde, die nur die Geliebte heilen kann, das Nicht-mehr-froh-werden – mit dem Problem der Sängereistenz verknüpft. Die fünfte Strophe ist gegenüber den anderen auffällig um vier Zeilen erweitert; sie bietet poetische Alternativen, wie der Liebeskranke zu heilen und die Strophe so zu beschließen sei. Damit stellt sie aber die Beliebigkeit solcher Formeln aus. Das Lied erweist sich als ein „ironisch-scherzhaftes Lied“,⁵⁸ das die Stereotypik des konventionellen Minnelieds aufs Korn nimmt. Möglicherweise erlaubt sich Walther hier auch einen parodistischen Seitenhieb auf seinen Kollegen Heinrich von Morungen, der in mehreren Liedern mit dem Topos des verwundeten Herzens und mit den Reimwörtern *mun*t, *verwunt*, (*herzen*) *grunt* u. a., in finiter und infiniter Form, gespielt hat.⁵⁹ Ein Ironiesignal sendet schließlich auch der Name der fiktiven Geliebten, mit der Walther auf die Walthersage anspielt; mit dem Namenszitat verbindet sich der implizite Autor Walther mit der fiktiven Hildegunde der Heldensage, was aber auch heißt: Er weist auf die Fiktivität des Minnesangs hin.

Diese wenigen Beispiele sollten genügen, um ein Markenzeichen Walthers zu erkennen: die produktive Auseinandersetzung mit etablierten Liedtypen und Motiven, wir können auch sagen: seine außerordentliche Kreativität.

⁵⁸ Walther von der Vogelweide: Werke. Bd. 2: Liedlyrik. Mhd./Nhd. Hg., übers. und komm. von Günther Schweikle. 2., verb. und erw. Aufl. hg. von Ricarda Bauschke. Stuttgart 2011 (RUB 820), S. 572. Weitere Literatur zu diesem Lied bei Scholz: Walther-Bibliographie (Anm. 41), Nr. 1019–1021.

⁵⁹ Vgl. z. B. MF 137,10ff., 141,15ff., 141,37ff., auch der Appell an *Hêrren unde friunt* um Hilfe ist Motiv bei Morungen, vgl. MF 146,3f.: *Helfent singent alle, / mine vriunt* [...].

b. Nicht minder bedeutsam ist Walthers Leistung für den Sangspruch, der bis dahin kaum eine Rolle gespielt hat. Wir kennen, außer einigen anonymen Strophen, nur einen einzigen Autor vor Walther, Spervogel/„Herger“, der gnomische Strophen, mit Moral und adliger Lebensführung sowie religiösem Heilswissen als thematischen Kernen, gedichtet hat, ferner einige Strophen zur Situation der Fahrenden. Mit Walther erhielt die Gattung indes ein ganz neues Profil und zugleich neues Gewicht, und dies nicht nur seiner formalästhetischen Neuerungen wegen – Walther hat bekanntlich die Stollenstrophe aus dem Minnesang in den Spruchsang eingeführt. Er hat diesem auch einen ganz neuen Themenbereich eröffnet. Wohl pflegte auch er die traditionellen Formen, d.h. Laienethik und religiöse Unterweisung, dazu Armutsklage und Gönnerlob. Hauptsächlich aber benutzte er den Sangspruch als Instrument der Gesellschaftsanalyse und Zeitkritik und als politisches Kampfmittel. Im Auftrag Kaiser Ottos IV. entstanden Sprüche gegen Papst Innozenz III., Muster an Bissigkeit und Bosheit, andere Sprüche, ebenfalls aus der Zeit des Deutschen Thronstreits, beziehen Stellung für und gegen Philipp von Schwaben bzw. Otto IV., für und gegen verschiedene Reichsfürsten, und spätere bekundeten Parteinahme für Kaiser Friedrich II. Ein berühmtes Beispiel ist Walthers sog. Opferstockstrophe L. 34,4ff./Bein 12,VIII(C) aus dem Unmutston. Die Strophe entstand wohl anlässlich der im April 1213 verkündeten Kreuzzugsbulle ‚Quia maior‘, mit der Innozenz III. die Aufstellung von Opferstöcken in allen größeren Kirchen angeordnet hatte, um einen für 1217 geplanten Kreuzzug zu finanzieren.⁶⁰

- Abi wie kristenliche nû der bâbest lachet,
 swanne er sinen Walhen seit: ‚ich hânz alsô gemachet!‘
 daz er dâ seit, des solt er niemer hân gedâht.
 er gihet: ‚ich hân zwêne Allamân under eine krône brâht,
 5 Daz si daz riche suln stoeren unde wâsten.
 al die wile vulle ich die kasten.
 ich hân si an minen stoc gemennet, ir guot ist allez min,
 ir tiutschez silber vert in minen welschen schrîn.*

⁶⁰ Walther von der Vogelweide: Werke. Bd. 1: Spruchlyrik. Hg. von Günther Schweikle, 3. Aufl. bearb. von Ricarda Bauschke-Hartung. Stuttgart 2009 (RUB 819), S. 411.

*ir pffaffen, ezzenet hüenr und trinkent win,
10 und lânt die tiutschen <...> vasten!*

Ei, wie christlich nun der Papst lacht, wenn er seinen Welschen sagt: „Ich habe es so gemacht“. Was er da sagt, das sollte er nimmer gedacht haben! Er sagt: „Ich habe zwei Deutsche unter eine Krone gebracht, damit sie das Reich in Unruhe bringen und verwüsten. Derweil fülle ich die Truhen. Ich habe sie an meinen Opferstock getrieben, ihr Hab und Gut ist alles mein, ihr deutsches Silber fährt in meinen welschen Schrein. Ihr Pfaffen, esst Hühner und trinkt Wein und lasst die Deutschen fasten!“

Die Strophe arbeitet mit zynischen Unterstellungen, die noch dadurch an Schärfe gewinnen, dass sie dem Papst selbst in den Mund gelegt sind. Walther unterstellt dem Papst nicht nur die Absicht, das Reich finanziell auszubeuten, sondern auch durch ein Doppelkönigtum zu schwächen – die *zwêne Allaman* können sich nur auf die Doppelwahl Ottos IV. und Friedrichs II. beziehen. Die Strophe ist eine einseitige, bissige Polemik, um von der Kreuznahme oder von Spenden für den Kreuzzug abzuhalten.⁶¹ Zurückgewiesen wird damit auch der kuriale Machtanspruch gegenüber dem Reich. Solche Polemik ist in lateinischer Kirchenkritik vorgeformt; in deutscher Sprache ist sie neu.⁶²

c. Einen neuen Akzent setzt Walther auch mit seinem Leich (L. 3,1ff./Bein 1), der sicherlich zu den frühen der Gattung zählt. Das Thema ist konventionell – um Gotteslob und vor allem um den Lobpreis der Gottesmutter geht es –, unkonventionell ist aber bis dato die Verhandlung des religiösen Themas in der elaborierten Kunstform des Leichs, und ebenso unkonventionell ist die Verknüpfung dieser Thematik mit Kirchenkritik. Das Sprecher-Ich beklagt, dass das Christentum dahinsieche, als Ursache der Krankheit diagnostiziert es die Simonie, also den Ämterkauf. Walthers Leich ist das Produkt von Gattungsinterferenzen, hier von religiöser Lyrik und Sangspruch, wie sie ja auch sonst häufig in seinem Werk begegnen.

⁶¹ Dass der Papst Vorsorge gegen den Missbrauch der Gelder getroffen und ein vierjähriges Friedensangebot unterbreitet hatte, wird dabei in demagogischer Absicht ignoriert; vgl. Schweikle: Walther, Bd. 1: Spruchlyrik (Anm. 60), S. 411.

⁶² Gerhard Hahn: Walther von der Vogelweide. In: Verfasserlexikon, Bd. 10 (1999), Sp. 665–697, hier Sp. 689.

d. Schließlich noch ein kurzer Blick auf die Lieder, die im weitesten Sinn über die Vergänglichkeit des Lebens nachdenken und über die Frage, wie der Mensch sich zur ‚Welt‘, verstanden als ontologische oder als soziokulturelle Kategorie, nämlich als irdisches Dasein oder Gesellschaft, positionieren kann; wir nennen sie aus Verlegenheit, weil es nichts Vergleichbares in der deutschen Literatur bis dahin und auch noch lange danach gibt, „Alterslieder“, „Weltabsagelieder“ und „geistliche Lieder“. ⁶³ Für sie gilt wie für das Gesamtwerk überhaupt: Jedes Lied steht für sich, keines ist handelsübliche Ware; ein jedes entzieht sich auch einer festen Gattungseinordnung, bleibt öfter auch thematisch und formal unbestimmt. So oszilliert zwischen Sangspruch und Lied das lockere Strophengefüge des Lieds L. 13,5ff./Bein 5/5a, das Zeitklage, Zeitkritik und Kreuzzugsaufruf miteinander verbindet. ⁶⁴ Das berühmte ‚Palästinalied‘ L. 14,38ff. trägt hingegen betont schlicht den Anspruch der Christen auf das Heilige Land vor, indem es ein Ich in der Rolle des Pilgers, der soeben den Boden des Heiligen Landes betritt, das heilsgeschichtliche Wirken Christi Revue passieren lässt; und das ‚Kreuzlied‘ L. 76,22ff. präsentiert einen konventionellen Inhalt – einen Kreuzzugsappell, der sich zirkulärer Argumente aus der Kreuzzugspredigt bedient – in einer elaborierten ästhetischen Form.

Namentlich bei Walthers sog. Weltabsageliedern bleibt immer Widerständiges, nichts ist bei ihm eindeutig. So liest sich das Lied ‚Ein meister las, troume und spiegelglas‘ (L. 122,24ff./Bein 96) auf den ersten Blick wie eine große Abrechnung mit der Welt in der Tradition des *contemptus mundi*, als eine Klage über die *vanitas* und die eigene Sündhaftigkeit; das Eingeständnis, dass geistliche Umkehr nottut, mündet darum konsequent in ein Bußgebet. ⁶⁵

⁶³ Zu den Altersliedern Walthers allgemein vgl. die Einführungen von Scholz: Walther von der Vogelweide (Anm. 47), S. 150–160 und Brunner u.a.: Walther von der Vogelweide (Anm. 9), S. 215–227.

⁶⁴ Wohl nach dem Muster romanischer Sirventesen; vgl. dazu Silvia Ranawake: „Spruchlieder“. Untersuchung zur Frage der lyrischen Gattungen am Beispiel von Walthers Kreuzzugsdichtung. In: Cyril Edwards, Ernst Hellhardt u. Norbert H. Ott (Hgg.): Lied im deutschen Mittelalter. Überlieferung, Typen, Gebrauch. Chiemsee-Colloquium 1991. Tübingen 1996, S. 67–79.

⁶⁵ Zu Lied L. 122,24 vgl. Werner Schröder: Ein ‚Reuelied‘ Walthers von der Vogelweide? (Zu L. 122,24). In: ZfdPh 108 (1989), S. 350–257, Scholz: Walther von der Vogelweide (Anm. 47), S. 159 und Brunner u.a.: Walther von der Vogelweide (Anm. 9), S. 220f. sowie Günther Schweikles Kommentar in: Walther, Bd. 2: Liedlyrik (Anm. 58), S. 763–767. Zu weiteren thematisch affinen Liedern vgl. bes. Beate Kellner: Minne, Welt und Gottesdienst.

Dieser dominante Diskurs wird aber unterlaufen durch die Artistik der Form und eine artifizielle Rhetorik, welche die Erfahrung der Vergänglichkeit und die Erfahrung der Schönheit in ein nicht lösbares Spannungsverhältnis setzen.⁶⁶ Und nicht minder beeindruckend-unkonventionell präsentiert sich das Lied ‚Ir reiniu wîp, ir werden man‘ (L. 66,21ff./Klein Nr. 48), das Bilanz aus vierzig Jahren Leben für die Sangeskunst zieht.⁶⁷ Die ersten beiden Strophen⁶⁸ verantworten das Lebenswerk vor der höfischen Gesellschaft, die folgenden beurteilen es aus einem religiösen Horizont, mit einer Weltabsage gleich zu Beginn. Die vierte Strophe reflektiert dann, was für die Seele gut sei: nicht die irdische Liebe (4,5), sondern die *wâre*[] *minne* (4,7). Es spricht allerdings ein Ich, das die Abkehr von der Welt noch nicht vollzogen hat. Ich zitiere die letzte, besonders intrikate Strophe:

*Ich hâte ein schoene bilde erkorn,
und owê, daz ichz ie gesach
und ouch sô vil zuo ime gesprach!
ez hât schoene und rede verlorn.*

- 5 *Dâ was ein wunder inne, daz fuor, ich enweiz war.
dâ von gesweig daz bilde iesâ.
sin lilienrôsevarwe wart sô karkervar,*

Spannungen und Konflikte bei Walther von der Vogelweide. In: Susanne Köbele u. Bruno Quast (Hgg.): *Literarische Säkularisierung im Mittelalter*. Berlin 2014, S. 197–220.

⁶⁶ Vgl. dazu Dorothea Klein: *Erfahrungen mit der Sterblichkeit. Fallbeispiele aus der Literatur des hohen Mittelalters*. In: Friederike Felicitas Günther u. Wolfgang Riedel (Hgg.): *Der Tod und die Künste*. Würzburg 2016 (Würzburger Ringvorlesungen 13), S. 17–48, hier S. 38–42.

⁶⁷ Dieses Lied ist vielfach interpretiert worden, ich nenne hier nur: Carl von Kraus: *Über Walthers Lied ‚Ir reinen wîp, ir werden man‘* (66,21–68,7). *Germanistische Forschungen*. Wien 1925, S. 105–116, wieder abgedr. in: Siegfried Beyschlag (Hg.): *Walther von der Vogelweide*. Darmstadt 1971 (Wege der Forschung 112), S. 84–94; Jan-Dirk Müller: *Walther von der Vogelweide: Ir reinen wîp, ir werden man*. In: *ZfdA* 124 (1995), S. 1–25; Brunner u. a.: *Walther von der Vogelweide* (Anm. 9), S. 126–129; Schweikle: *Walther*, Bd. 2: *Liedlyrik* (Anm. 58), S. 767–773; Kern: *Auctor in persona* (Anm. 54), bes. S. 212f.; Volker Mertens: *Alter als Rolle. Zur Verzeitlichung des Körpers im Minnesang*. In: *PBB* 128 (2006), S. 409–430; Horst Brunner: *Vermächtnis und Abschied: Walthers Lied ‚Ir reiniu wîp, ir werden man‘* (L. 66,21/C. Nr. 43). In: ders.: *Annäherungen. Studien zur deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*. Berlin 2008 (Philologische Studien und Quellen 219), S. 113–125; Manfred Kern: *Weltflucht. Poesie und Poetik der Vergänglichkeit in der weltlichen Dichtung des 12. bis 15. Jahrhunderts*. Berlin, New York 2009 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte), S. 105–115, 125–132.

⁶⁸ Ich beziehe mich auf Fassung *BC.

*daz ez verlôs smac unde schîn.
 mîn bilde, obe ich gekerchet bin*
 10 <...>, *sô lâ mich ûz alsô,
 daz wir ein ander vinden frô,
 wan ich muoz aber wider in.*

Ich hatte ein schönes *bilde* erwählt, aber ach, dass ich es jemals erblickt und auch so viel mit ihm gesprochen habe! Es hat Schönheit und Sprache verloren. Darin war etwas Wunderbares, das fuhr, ich weiß nicht, wohin. Damit verstummte das *bilde* sogleich. Seine Farbe aus Lilien und Rosen wurde so kerkerfarben, dass sie Duft und Glanz verlor. Mein *bilde*, wenn ich eingekerkeret bin <...>, so lass mich so heraus, dass wir froh einander finden, denn ich muss abermals zurück und hinein.

Das Ich bekennt, ein *schoene bilde* erwählt zu haben, das nun Schönheit und Sprache verloren habe: Der Zauber, der ihm innewohnte, ist verschwunden, das Bild ist verstummt, was vordem lilien- und rosenfarben war, ist kerkerbleich. Doch wer sagt hier überhaupt „ich“: der Sänger oder seine Seele oder Leib und Seele im Dialog? Und was ist mit *bilde* gemeint? Der Körper im Gegensatz zur Seele?⁶⁹ Dann wäre die Strophe als Aussage über den nahen Tod und die Hoffnung auf eine leibliche Auferstehung zu verstehen. Oder ist die Allegorie der Frau Welt gemeint?⁷⁰ Einen anderen Weg weisen indes die Prädikate, die dem *bilde* verliehen sind: die Farbe von Lilien und Rosen, Wohlgeruch und Glanz (5,7f.). Es sind dies Attribute, die vorzugsweise der schönen Dame des Minnesangs zugeordnet sind. Als die schöne *wrouwe*, und zwar als „Erscheinung des Inbegriffs höfischer Vollkommenheit“, hat darum Jan-Dirk Müller das *bilde* gedeutet,⁷¹ im weiteren Sinne auch als Sinnbild der Poesie und des Gesangs, der das schöne *bilde* zu imaginieren weiß. In diesem Fall will das Ich nun von ihr, der Kunst, welche die Idee der schönen Dame hervorzubringen weiß, entlassen werden, aber nur, um sie dermaleinst wie-

⁶⁹ So haben Wilhelm Wilmanns und Victor Michels die Strophe gedeutet: Walther von der Vogelweide. Hg. und erklärt von W. W. 4., vollst. umgearb. Aufl. bes. von V. M. Bd. 2: Lieder und Sprüche Walthers von der Vogelweide mit erklärenden Anmerkungen. Halle a. d. S. 1924 (Germanistische Handbibliothek I,2), S. 262; so jetzt auch wieder Fritz Peter Knapp: Ein schœnez bilde. Ethik und Ästhetik in Walthers ‚Alterston‘. In: Poetica 25 (1993), S. 70–80, hier S. 75 und Brunner: Vermächtnis (Anm. 67), S. 123.

⁷⁰ Diese Möglichkeit hat Müller: *Ir reinen wîp* (Anm. 67), S. 16 erwogen, aber verworfen.

⁷¹ Ebd., S. 14; zuvor bereits von Kraus: Über Walthers Lied (Anm. 67), S. 110.

derzufinden. Das aber hieße, „die Fortsetzung von Sang und Minne für den Tag der Erlösung“, also über den Tod hinaus, in Aussicht zu stellen.⁷² Walther behauptet damit wie ein anderer Klassiker vor ihm, Ovid, die Unvergänglichkeit der Kunst, sie bleibt, auch wenn der Autor schon längst tot ist. Solche Selbstthematization gilt vielfach als Signum der Moderne, ist aber sicherlich ein Merkmal der Hochliteratur aller Zeiten.

2.2 Komplexe Kodierung und Pluralisierung des Sinns

In meinen Beispielen ist bereits wiederholt angeklungen, was beinahe durchgehend ein Qualitätsmerkmal der Walther'schen Lyrik ist: das Oszillieren zwischen verschiedenen Bedeutungsebenen, die Erzeugung von Komplexität und Pluralität des Sinns. Dem möchte ich noch ein wenig weiter nachgehen. Kronzeuge für meine These soll ein vermeintlich so schlichtes Lied wie das berühmte ‚Lindenlied‘ (L. 39,11ff./Klein Nr. 59) sein:

- I *Under der linden*
 an der beide,
 dâ unser zweier bette was,
 dâ mugent ir vinden
 5 *schône beide*
 gebrochen bluomen unde gras.
 Vor dem walde in einem tal,
 tandaradei,
 schône sanc diu nahtegal.
- II *Ich kam gegangen*
 zuo der owe,
 dô was mîn friedel komen ê.
 dâ wart ich enpfangen,
 5 *hêre frowe!,*
 daz ich bin sælig iemer mê.

⁷² Kern: *Auctor in persona* (Anm. 54), S. 213; vgl. auch Schweikle: Walther, Bd. 2: Liedlyrik (Anm. 58), S. 770.

*Er kuste mich wol tûsent stunt,
tandaradei,
seht, wie rôet mir ist der munt!*

III *Dô hât er gemachet
alsô rîche
von bluomen eine bettestat.
des wirt noch gelachet
5 inneclîche,
kumt iemen an daz selbe pfat.
Bî den rôsen er wol mac,
tandaradei,
merken, wâ mirz houbet lac.*

IV *Daz er bî mir læge,
wessez iemen,
– nûn welle got! –, sô schamt ich mich.
wes er mit mir pflæge,
5 niemer niemen
bevinde daz wan er und ich
und ein kleinez vogellîn,
tandaradei,
daz mac wol getriuwe sîn.*

[I] Unter der Linde auf der Heide, wo unser beider Bett war, da könnt ihr beides gleichmäßig-fein geknickt finden, Blumen und Gras. Vor dem Wald in einem Tal, tandaradei, sang schön die Nachtigall.

[II] Ich kam gegangen zu der Aue. Da war mein Liebster schon zuvor gekommen. Da wurde ich empfangen, heilige Jungfrau!, dass ich für immer selig bin. Er küsste mich wohl tausendmal, tandaradei, schaut, wie rot mein Mund ist!

[III] Dann hat er so prächtig ein Bett aus Blumen gemacht. Darüber wird man sich noch von Herzen freuen, kommt jemand auf demselben Weg vorbei. An den Rosen kann er genau erkennen, tandaradei, wo mein Kopf gelegen ist.

[IV] Dass er bei mir gelegen ist, wüsste das jemand – Gott bewahre! –, so schämte ich mich. Was er mit mir tat, das soll niemals jemand erfahren, nur er und ich und das kleine Vöglein, tandaradei, das kann gewiss verschwiegen sein.

Das Lied imaginiert die erotische, sinnliche Liebe als beglückende Erfahrung.⁷³ Eine Frau, wohl eine junge, erzählt von einem Treffen mit ihrem Liebsten in freier Natur, an amönem Ort, und sie tut dies aus einem Vergangenheit und Gegenwart umschließenden Glücksgefühl heraus. Das Geschehen draußen auf der Heide deutet sie freilich nur metonymisch-zeichenhaft an: Sie verweist auf die niedergedrückten Blumen und das Gras, den Mund, der noch jetzt, beim Sprechen, rot von den vielen Küssen ist, die Rosen, die verraten, wo ihr Kopf gelegen hat, und die Nachtigall als Zeugen, die der den Nachtigallenschlag imitierende Refrain auch akustisch präsent hält. In allem wahrt das erinnernde Sprechen freilich höfische Dezenz und Diskretion. Unter der scheinbar schlichten Oberfläche sind indes erstaunliche Spannungen wahrnehmbar: So ist es schon keine Selbstverständlichkeit, dass in Liedern um 1200 eine Frau über die Liebe spricht und dazu noch so plastisch in Erscheinung tritt. Das Lied macht mit einer solchen Umbesetzung der traditionellen Sprecherrolle Front gegen die einseitige Privilegierung des Männerlieds seit dem Rheinischen Minnesang. Eine weitere Spannung ergibt sich aus der Tempusstruktur: Erzählt wird von einer glücklichen Erfahrung, die noch in der Gegenwart nachwirkt und an Zeichen – dem geröteten Mund, dem enthusiasmierten Sprechgestus – erkennbar ist. Die auffälligste Spannung betrifft freilich das Paradigma von Reden und Verschweigen. Die Sprecherin erzählt einer nicht näher definierten Öffentlichkeit, was liedintern für keine Öffentlichkeit bestimmt sein kann; das erinnerte Liebesglück ist Thema in einer liedexternen Aufführungssituation. Dieses Spannungsverhältnis ver-

⁷³ Zu diesem Lied besonders: Ann Marie Rasmussen: Representing Woman's Desire: Walther's Woman's Stanzas in „Ich høere iu sō vil tugende jehen“ (L 43,9), „Under der linden“ (L 39,11), and „Frō Welt“ (L 100, 24). In: Albrecht Classen (Hg.): Women as Protagonists and Poets in the German Middle Ages. Göppingen 1991 (GAG 528), S. 69–85, bes. S. 81–85; Ingrid Bennewitz: *vrouwwe/maget*. Überlegungen zur Interpretation der sogenannten Mädchenlieder im Kontext von Walthers Minnesang-Konzeption. In: Hans-Dieter Mück (Hg.): Walther von der Vogelweide. Beiträge zu Leben und Werk. Stuttgart 1989, S. 237–252, bes. S. 244–246; Hubert Heinen: Walther's „Under der linden“. Its Function, Its Subtexts, and Its Maltreated Maiden. In: Albrecht Classen (Hg.): Medieval German Literature. Göppingen 1989 (GAG 507), S. 51–73; Joachim Heinzle: Mädchendämmerung. Zu Walther 39,11 und 74,20. In: Burkhardt Krause (Hg.): Verstehen durch Vernunft (Fs. für Werner Hoffmann). Wien 1997, S. 145–158; Heike Sievert: Das ‚Mädchenlied‘. Walther von der Vogelweide: *Under der linden*. In: Helmut Tervooren (Hg.): Gedichte und Interpretationen. Mittelalter. Stuttgart 1993 (RUB 8864), S. 129–143.

dichtet sich im Vöglein, dem einzigen Zeugen des Liebesglücks auf Handlungsebene, einer Nachtigall, wenn man den Bogen zur ersten Strophe schlägt. Erinnern wir uns, dass Gottfried von Straßburg die Minnesänger als Nachtigallen bezeichnet hat.⁷⁴ Die Nachtigall des Lieds wäre dann selbstreferentiell zu lesen: Es ist der Minnesänger, der von solchem erotischen Glück auf der Heide weiß und der höfischen Gesellschaft davon zum Pläsier singt,⁷⁵ aber eben nur er, was auch heißt: Das Glück ist eine Fiktion. Darüber hinaus, das hat Horst Brunner vorgeschlagen, kann man der Nachtigall auch einen ganz anderen, nämlich obszönen Sinn unterstellen.⁷⁶ Es ist diese Komplexität der Textstruktur und ihrer Elemente, auch die Offenheit des Lieds für verschiedene, auch konträre Lektüren,⁷⁷ welche seine Qualität ausmachen. Man darf Walther getrost unterstellen, dass sie poetisches Kalkül sind.

Überhaupt einer genauen Einordnung entzieht sich das Lied ‚Diu welt was gelf, rôt unde blâ‘ (L. 75,25ff./Klein Nr. 20).⁷⁸ Vordergründig handelt es sich um eine Klage über den Winter, der die Unbeschwertheit und Freude des Sommers zunichte gemacht hat: *dâ wir schappel brâchen ê, / dâ lit nû rîf unde snê* (2,5f., „Wo wir vormals Blumen zum Kranz pflückten, da liegen nun Reif und Schnee“), und: *die cleine vogele sungen dâ, / nû schriët aber diu nebelcrâ* (1,3f., „dort [im grünen Wald] sangen die kleinen Vögel, nun krächzt aber-

⁷⁴ Gottfried von Straßburg: Tristan (Anm. 4), V. 4749 u.ö.

⁷⁵ Auf die metaphorische Bedeutung der Nachtigall hat meines Wissens erstmals Bennewitz: ‚vrouwe/maget‘ (Anm. 73), aufmerksam gemacht.

⁷⁶ Horst Brunner: Das ‚Lindenlied‘ Walthers von der Vogelweide. Bemerkungen zur Interpretation. In: Heidrun Alzheimer u. a. (Hgg.): Bilder – Sachen – Mentalitäten. Arbeitsfelder historischer Kulturwissenschaften. Wolfgang Brückner zum 80. Geb. Regensburg 2010, S. 201–206. Brunner begründet seine These vor allem mit Verweis auf die metaphorische Verwendung der Nachtigall bei Boccaccio.

⁷⁷ Diese Kategorien hat Ursula Liebertz-Grün als Merkmal des Klassischen bestimmt: Klassisches im Mittelalter. Pluralität in der volkssprachigen höfischen Literatur. In: Wilhelm Voßkamp (Hg.): Klassik im Vergleich. Normativität und Historizität europäischer Klassiken. DFG-Symposium 1990. Stuttgart, Weimar 1993 (Germanistische Symposien. Berichtsbände XIII), S. 101–120.

⁷⁸ Zum Lied vgl. die bei Scholz: Walther-Bibliographie (Anm. 41) genannten Titel Nr. 1031–1036, ferner: Max Schiendorfer: Ulrich von Singenberg, Walther und Wolfram. Zur Parodie in der höfischen Literatur. Bonn 1983 (Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik 112), S. 98–121; Schweikle: Walther, Bd. 2: Liedlyrik (Anm. 58), S. 657–660; Tomas Tomasek: Komik im Minnesang. Möglichkeiten einer Bestandsaufnahme. In: Werner Röcke u. Helga Neumann (Hgg.): Komische Gegenwelten. Lachen und Literatur in Mittelalter und Früher Neuzeit. Paderborn u. a. 1999, S. 13–28, bes. S. 19f.

mals die Nebelkrähe“). In immer neuen Bildern imaginiert sich das Ich dieses Lieds die sterbende Natur und das Leid. Da der Winter zudem traditionell für das Alter des Menschen steht, kann man das Lied auch als Altersklage lesen und obendrein als Klage über die Vergänglichkeit irdischer Schönheit und als Klage über das Fahrendendasein. Die elegische Grundstimmung wird freilich unterlaufen durch die Reimtechnik, die Komik erzeugt: Spezifikum des Lieds ist nämlich die Reimbindung über die ganze Strophe hinweg, wobei jede der fünf Strophen auf einen der fünf Vokale reimt, und zwar in alphabetischer Ordnung. Dass das Pathos nicht allzu ernst zu nehmen ist, signalisiert auch der witzige Schlussvers, der das letzte Wort um des Reimes willen verstümmelt: Ausgerechnet dem für seine strenge Observanz bekannten Kloster Dobrilugk (in der Niederlausitz) nimmt Walther den Auslaut und *wurde ê munich ze Toberlü* (5,7, „würde eher Mönch zu Dobrilu[gk]“).

Komplexität und Pluralität gilt schließlich auch liedübergreifend, mit Blick auf das Gesamtœuvre. So bieten Walthers Minnelieder unterschiedliche Perspektiven auf das Phänomen Minne, die sich nicht auf einen Nenner bringen lassen. Das ‚Lindenlied‘ preist die beglückende Erfahrung von Erotik und Sexualität aus der Sicht einer Frau. Ein emphatisches Bekenntnis zu der Einen, die Herz und Leben des Ichs in Besitz genommen hat, aus der Erfahrung des noch neuen Glücks gesprochen, ist das Männerlied ‚Wol mich der stunde‘ (L. 110,13ff./Bein 78).⁷⁹ Zum jubelnden Inhalt passt der beschwingte Rhythmus der Kanzone, die, vielleicht in Nachbildung eines romanischen Vorbilds, in daktylischen Versen gebaut ist: Form und Inhalt stimmen hier vollkommen überein. Das Lied ‚Muget ir schouwen, waz dem meien‘ (L. 51,13ff./Bein 28) kombiniert einen Frühlingspreis mit einer Minneklage oder besser: mit einer offensiven Werbung, die direkt an die Adresse der Schönen gerichtet ist;⁸⁰ dabei erprobt das Ich verschiedene Strategien – Tadel, Erregung von Mitleid, Absprechen weiblicher Güte, Belehrung, Bitten – mit dem Ziel, Frühlings-

⁷⁹ Zu diesem Lied vgl. vor allem Gert Hübner: *Frauenpreis. Studien zur Funktion der laudativen Rede in der mittelhochdeutschen Minnekanzone*. 2 Bde. Baden-Baden 1996 (*Saecula spiritalia* 34/35), S. 202–209, 467f. und Nicola Zotz: *Intégration courtoise. Zur Rezeption okzitanischer und französischer Lyrik im klassischen deutschen Minnesang*. Heidelberg 2005 (*GRM-Beiheft* 19), S. 69–76.

⁸⁰ Literatur zu diesem Lied verzeichnet Scholz: *Walther-Bibliographie* (Anm. 41), Nr. 944–949.

und Liebesfreude zu verbinden. Das Minneleid beklagt hingegen das Lied ‚Maniger fr̄aget, waz ich klage‘ (L. 13,33ff./Bein 6), verknüpft die traditionelle Liebes- und Leidthematik freilich mit der Reflexion über Begriff und Wesen der Minne und über die Authentizität des Sprechens und Singens.⁸¹ Noch einen Schritt weiter in dieser Richtung geht das Lied ‚Saget mir ieman, waz ist minne?‘ (L. 69,1ff./Bein 44). Vordergründig handelt es sich um eine Minneklage mit minnetheoretischen Elementen. In den Mittelpunkt stellt Walther den Gedanken der Liebe auf Gegenseitigkeit: *minne ist z̄weier herze wunne: / teilent sie geliche, s̄o ist die minne d̄a* (II,3f.). Die ältere Forschung sah in diesem Lied darum ein neuartiges Minnekonzept realisiert, das dem Modell der sog. hohen Minne die Liebe auf Gegenseitigkeit entgegenhält. Der Wunsch nach Erwidern des Begehrens liegt freilich jeder Minneklage zugrunde; Walthers explizite Einforderung von Gegenseitigkeit darf man also eher als entwaffnende Strategie der Persuasion verstehen, sein Lied als eine geistreiche Variante des Werbelieds,⁸² das man im Übrigen auf eine zweite Bedeutungsebene hin lesen kann, nämlich als Werbung um den Wiener Hof. In diesem Fall stünde die *vrouwe* für den Hof, von dem sich der Sänger Walther vielleicht eine Festanstellung erhofft hat. Eine solche doppelte Lesart bietet sich auch für das Lied ‚M̄in vrouwe ist ein ungenædic wip‘ (L. 52,33ff./Bein 29C) an: ein offensives Werbelied, das die spröde Geliebte mit einem negativen Frauenpreis und offener Kritik zu einem anderen Verhalten provozieren will, zugleich aber auch an ihrer Entidealisierung arbeitet; indem ihm eine pragmatische Referenz eingeschrieben ist, lässt es sich auch als Lied über den Hof und den Sänger am Hof deuten.⁸³ Eine Minneklage, kombiniert mit Frauenkritik wegen des ausbleibenden Lohns für treuen Dienst, stellt das Lied ‚Ich gesprach nie wol von guoten wiben‘ (L. 100,3ff./Bein 69).⁸⁴ Das liedinter-

⁸¹ Dazu zuletzt Arthur Groos: Entlehnung, Aneignung, Authentisierung. Zum „frühen“ Walther-Lied *Maniger fr̄aget, waz ich klage* (C 6/L. 13,33). In: Birkhan: Der achthundertjährige Pelzrock (Anm. 54), S. 125–138 und Ralf-Henning Steinmetz: Walthers Neuerungen im Minnesang und die Freundschaftsliteratur des 12. Jahrhunderts. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch N.F. 44 (2003), S. 19–46, hier S. 38–41.

⁸² Vgl. dazu die überzeugende Analyse von Ralf-Henning Steinmetz: Gegenseitigkeit als Argument in Walthers Minnesang. In: ZfdA 132 (2003), S. 425–442.

⁸³ Diese Lektüre hat Theodor Nolte vorgeschlagen: Walther von der Vogelweide. Höfische Idealität und konkrete Erfahrung. Stuttgart 1991, S. 131–148, 167–170.

⁸⁴ Dazu Hübner: Frauenpreis (Anm. 79), S. 213–219, 471f.

ne Thema der Werbung wird freilich durchgängig verknüpft mit dem Thema des Singens, das Mittel der Werbung und Remedium gegen das Liebesleid ist, trägt dem Sänger aber auch Anerkennung ein. Durchgespielt werden so das Thema der vergeblichen Werbung und der Geltungsanspruch der Kunst. Ein Lied der hohen Minne ist auch das Dialoglied ‚Frouwe, lânt iuch niht verdrie-zen‘ (L. 85,34ff./Bein 57), das sein Thema in ironischer und witzig-galanter Konversation verhandelt. Dabei geht es nicht darum, das Minnekonzept in ein komisches Licht zu rücken; vielmehr handelt es sich um die Darstellung einer sprachlich raffinierten Werbung und einer ebenso raffinierten Zurückweisung durch die Dame. Andere Lieder korrelieren die Liebe zur Frau mit der Weltliebe, diese sprachlich und terminologisch als erotisches Verhältnis gedacht, oder anders: Sie fassen die sinnliche Liebe als Metonym der Weltliebe (z.B. L. 59,37ff./Bein 35),⁸⁵ die eine Gefahr für das Seelenheil darstellt. Und wieder andere verbinden die Kritik an den *vrouwen* mit Gesellschaftskritik (z.B. L. 48,12ff./Bein 25).

Ich breche hier ab. Es dürfte deutlich geworden sein, dass Walther nicht nur unterschiedliche ‚Erzählsituationen‘, d.h. verschiedene Stadien der Werbung, inszeniert, sondern das Minnethema – und das Singen über die Minne – in unterschiedliche Zusammenhänge rückt und mit immer neuen Aspekten verbindet. Die Vielfalt der Lieder ist Ausdruck der Komplexität eines Phänomens, für das es keine einfachen Antworten gibt.

2.3 Geltungsanspruch und Selbststilisierung zum Klassiker

Walther ist zweifellos der Sänger, der am häufigsten „ich“ sagt in seinem Werk. Dieses Ich, das in unterschiedlichen Masken, in unterschiedlichen Rollen, auftritt, hält das Werk in seiner ganzen Heterogenität zusammen.⁸⁶ Was es von den Ich-Rollen anderer Lyriker unterscheidet, ist sein außerordentliches Selbstbewusstsein und die ausgeprägte Geltungsprätention, die es mit seiner Kunst verbindet. In den Minneliedern präsentiert es sich häufig in der Rolle des offensiv Gegenliebe Fordernden, es kritisiert seine Dame im rüden Ton

⁸⁵ Dazu zuletzt Kern: *Weltflucht* (Anm. 67), S. 122–124.

⁸⁶ Vgl. dazu Kern: *Auctor in persona* (Anm. 54).

und sagt ihr unter Umständen sogar Krieg an. Im Sangspruch tritt es u.a. in der Rolle des Visionärs, als zweiter Johannes auf Patmos, oder als göttlicher Bote auf,⁸⁷ in einem Fall – die Strophe L. 28,1ff./Bein 11,VII im König-Friedrichs-Ton – auch als Minnesänger, der von sich behauptet, dass seine materielle Not im Kontrast zu seinem hohen literarischen Rang stehe.⁸⁸ Die letzte Zeile dieser Strophe – *die nôt bedenkent, milter künic, daz iuwer nôt zergê!* (VII,10) – setzt die Not des Sängers mit der Not des Königs – politische Not? und/oder eine das Seelenheil gefährdende Not? – in Beziehung. Sprachlich setzt der Sänger sich damit auf Augenhöhe mit dem König, syntaktisch macht er ihn sogar von sich abhängig. Die Strophe artikuliert so das enorme Selbstwertgefühl eines Fahrenden, der seine materielle Abhängigkeit vom königlichen Mäzen in dessen Abhängigkeit vom Sänger bzw. von der Würdigung der Sängerleistung verkehrt. Diese hochfahrende Selbstinszenierung steht freilich in einer merkwürdigen Spannung nicht nur zum würdelosen Gejammere der Strophe, sondern auch zum tatsächlichen sozialen Status des Fahrenden.

Provokant ist auch die Sprecherrolle, die das Ich in der folgenden Spruchstrophe (L. 10,9ff./Bein 3,II) einnimmt, und sie sagt in unserem Zusammenhang vielleicht sogar noch mehr:

*Rîch herre, dich und dine muoter, der megde kint,
an den, diu iuwers erbelandes viende sint.
lâ dir den kristen zuo den heiden sin als den wint,
wan si meinent beide dich mit ganzen triuwen kleine.
an dîner râche gegen in, hêrre vater, niht erwint!
dû weist wol, daz die heiden dich niht irrent alterseine:
die sint wider dich doch offentlich unreine,
dise unreiner, die ez mit in sô stille habent gemeine.*

Räche Herr, dich und deine Mutter, du Kind der Jungfrau, an denen, welche die Feinde eures Erblandes sind. Lass dir den Christen wie den Heiden gleich egal sein, denn sie lieben dich herzlich wenig. Von deiner Rache gegen sie, Herr und Vater, lass nicht ab! Du weißt genau, dass die Heiden

⁸⁷ Sprecherinszenierung als Visionär etwa in L. 9,16ff. und 29,4ff., als Engel in L. 12,6ff.

⁸⁸ Seine Überzeugung vom eigenen künstlerischen Wert hat Walther u. a. auch in L. 54,37f., 67,21f., 73,5, 84,22 und 120,34f. kundgetan.

dich nicht allein stören: Die sind gegen dich indes ungläubig in aller Offenheit, jene sind ungläubiger, die mit ihnen so insgeheim gemeinsame Sache machen.

Die Strophe appelliert gleich doppelt an Gottsohn und Gottvater, Rache zu nehmen an den Feinden seines Erblandes, sprich: Palästina. Gemeint sind damit nicht nur die ‚Heiden‘, sondern mehr noch die Feinde unter den Christen, die heimlich gemeinsame Sache mit den ‚natürlichen‘ Feinden Gottes machen. Die Strophe wird allgemein bezogen auf die politische Situation nach dem Bann Friedrichs II. im September 1227, in der Kurie und Papst Gregor IX. versuchten, den Kaiser an der Durchführung eines Kreuzzugs zu hindern.⁸⁹ Seine Autorität und Legitimität bezieht der politische Appell aus der unterstellten Identität von kaiserlichem und göttlichem Willen, vor allem aber aus der Rolle des Sprechers, der sich als Ratgeber Gottes inszeniert. Es ist dies ein anmaßender Redegestus, der noch an Bedeutung gewinnt, wenn wir uns bewusst machen, dass der Sprecher in dieser Strophe den Gestus des Bittenden und Flehenden der Feindespsalmen imitiert.⁹⁰ Das aber heißt: Der Sprecher, dem Walther hier seine Stimme leiht, tritt auf in der Rolle des Psalmisten, will sagen: in der Rolle König Davids, der dem Mittelalter nicht nur als Dichter und Sänger des Psalters galt, sondern als Prototyp und Muster aller Dichter. Wenn Walther den Sprecher seiner Spruchstrophe in der Rolle König Davids sprechen lässt, reklamiert er für ihn – und damit für sich selbst – den Status eines Klassikers. Walther spricht wie König David, der klassischste aller Dichter, und macht sich damit selber zum Klassiker.

⁸⁹ Schweikle: Walther, Bd. 1: Spruchlyrik (Anm. 60), S. 452.

⁹⁰ Um gewaltsame Vernichtung seiner Feinde wird Gott u. a. in Ps 35, 58, 79, 83, 94 und 109 angefleht.

Florian Kragl

Dietrichepik als kanonische Heldendichtung

1. Kanon und Schrift

Wenige Wochen vor Weihnachten 2016 hat die Komische Oper Berlin eine Neuinszenierung der selten gespielten Operette ‚Die Perlen der Cleopatra‘ (UA 1923 am Theater an der Wien) von Julius Brammer und Alfred Grünwald (Text) und Oscar Straus (Musik) aufgelegt. Es ist dies eine überdrehte Persiflage auf Altertums-, im Speziellen auf die Rom- und Ägyptenbegeisterung des bürgerlichen 19. Jahrhunderts, die sich nicht zuletzt darin ausdrückt, dass die schon in die besten Jahre gekommene ägyptische Königin weit absteht von jenem erotischen Ideal, das man – angeleitet nicht zuletzt von Plutarchs Leben des Marc Anton¹ – an anderer Stelle in sie hineinprojizieren wollte. Musikalisch äußert sich diese Persiflage auch in einer wiederkehrenden Reihe von Anspielungen auf Verdis ‚Aida‘, die große Ägyptenoper des 19. Jahrhunderts. Die schwierigen Überlieferungszusammenhänge der Operetten jener Ära, die man die ‚silberne‘ nennt, erschweren eine klare Aussage darüber,

¹ In der Doppelbiographie gemeinsam mit Demetrios.

ob diese Anspielungen stets auf Oscar Straus selbst oder doch auf den Arrangeur der Berliner Aufführung zurückgehen. So oder so aber setzen diese parodistischen Allusionen voraus, dass wer die Operette 2016/17 hört und sieht, nicht nur mit der Musiksprache Verdis vertraut ist, sondern dass er auch die ‚Aida‘ und ihre zitierten Teile identifizieren kann. Wem dies nicht gelänge, dem verkämen die musikalischen Pointen zu sonderbarem melodischem Lokalkolorit.

Poetische Situationen wie diese sind in unserer Zeit gewöhnlich. Sie bauen darauf, dass sich seit gut 200 Jahren ein relativ stabiler Kanon an Kunstwerken – solchen der Literatur, der Musik, der Malerei, der Bildhauerei, der Architektur – entwickelt hat, der zwar ständig modifiziert, in der Regel geringfügig erweitert wird, aus dem mitunter auch wieder Elemente herausfallen, der aber doch insgesamt eine so zähe Masse darstellt, dass sich das westliche Bürgertum auch darüber identifizieren und sein künstlerisches Leben – in Produktion und Rezeption – danach ausrichten konnte. Nicht von ungefähr sind die Kanondebatten zunächst der Rückschau auf jene Kunstepochen des spätesten 18. und 19. Jahrhunderts erwachsen, die man noch heute ‚klassisch‘ nennt; was danach kommt, muss sich mit diesen ‚Klassikern‘ irgendwie auseinandersetzen, und Erfolg bedeutet nicht zuletzt, unter der Last der Klassiker Neues zu produzieren und dieses Neue aber Teil jenes Kanons werden zu lassen, der das Neue mehr und mehr zu erdrücken droht.² Ob dies nun Goethe, Mozart, Frank Sinatra oder Andy Warhol sei, der Mechanismus ist stets derselbe, und auch jene ‚Aida‘ von Giuseppe Verdi, deren Motive in der Berliner Inszenierung der ‚Perlen der Cleopatra‘ jazzig verzerrt werden, ist Teil eines solchen Systems. Nach wie vor eine der weltweit meistgespielten Opern, gehört sie jenem Kanon an, über den ein Opern- und Operettengeher des Jahres 1923 genauso verfügt wie einer des Jahres 2019.

Indes, was uns so gewöhnlich und alltäglich anmutet, wäre in jener Zeit, die wir das Mittelalter nennen, nur bedingt denkbar gewesen. Nicht dass es nicht auch vor ungefähr 800 Jahren – zur Zeit der höfischen Literatur – so etwas wie Kanonbildung gegeben hätte. Auch damals treten gleichsam ‚klassische‘ Zonen z.B. der Dichtung hervor, die ihre Produktionszeit weit über-

² Vgl. grundlegend zu Kanonisierungsprozessen Rainer Rosenberg: Kanon. In: RLW, Bd. 2 (2000), S. 224–227.

dauern und auf die spätere Dichter sich immer wieder beziehen: an denen sie sich abarbeiten. Auch dann geht es um konkrete Texte, die man zwar der Instabilität der Überlieferung halber kaum ‚Werke‘ wird nennen dürfen, über die von den späteren Dichtern aber durchaus in einer Weise gesprochen wird, als ob es sich um solche handelte. Der berühmteste Fall sind Literaturkataloge der Literatur des frühen 13. Jahrhunderts – die wichtigsten stehen im ‚Tristan‘ Gottfrieds von Straßburg und im ‚Alexander‘ sowie im ‚Wilhelm von Orlens‘ des Rudolf von Ems³ –, in denen zurückgeschaut wird auf die Anfänge der höfischen Literatur – überwiegend des höfischen Romans – seit dem späteren 12. Jahrhundert, die etwa ein (Gottfried) bis zwei (Rudolf) Dichtergenerationen vor der Entstehungszeit dieser Kataloge liegen. Während bei Gottfried diese ‚Dichterschau‘ mehrfach ironisch gebrochen scheint, ist das kanonische Streben Rudolfs evident: Er spricht von alten *meistern*, unterscheidet zwischen großen und herausragenden Dichtern, geißelt den künstlerischen Verfall seiner Gegenwart und hofft sich doch in jene Reihe alter *meister* zu stellen, die er in seinem Katalog mit einer Vielzahl von Dichternamen und Textnennungen entfaltet.⁴

Wir dürfen jedoch bei aller Nähe dieser Verhältnisse zu Phänomenen der vergangenen beiden Jahrhunderte (und gewiss auch anderer Zeiten – man denke an Vergil und Ovid in der Spätantike und im gesamten lateinischen Mittelalter) nicht übersehen, dass diese – modern gesprochen – autor- und werkzentrierten Kanonisierungsprozesse nur einen Ausschnitt dessen erfassen, was wir heute als poetisches Leben im Mittelalter greifen können. Den bislang beschriebenen Prozessen ist nämlich gemein, dass sie intensiv vertrauen auf einigermaßen stabile textuelle Zusammenhänge – beispielsweise einen konkreten höfischen Roman wie den ‚Erec‘ oder den ‚Parzival‘ –, die zugleich bestimmten *auctores* – also Dichtern wie Hartmann von Aue oder Wolfram von Eschenbach – zugeschrieben werden können. Die kanonische Geltung

³ Zu den Katalogen (vor allem des Rudolf von Ems) Florian Kragl: Kanonische Autorität. Literaturexkurse und Dichterkataloge bei Rudolf von Ems. In: Jürgen Struger (Hg.): Der Kanon – Perspektiven, Erweiterungen und Revisionen. Tagung österreichischer und tschechischer Germanistinnen und Germanisten, Olmütz/Olomouc, 20.–23.9.2007. Wien 2008 (Stimulus. Mitteilungen der Österreichischen Gesellschaft für Germanistik 16. 2007), S. 347–375.

⁴ Siehe ebd.

wird über schriftgebundene Strategien ausgespielt. Dies gilt nicht nur für poetische, das gilt genauso für Erzeugnisse anderer Kunstsparten: Wesentlich für Kanonbildung dieses Typs ist ein stabiles Referenzsystem, das – zumindest im vordigitalen Zeitalter – nur schriftliche Fixierung leisten konnte. Wenn der ‚Erec‘ nicht einigermaßen stabil ist als höfischer Roman von ca. 10.000 Versen, verfasst in einem bestimmten Stil, mit einer bestimmten Erzählhaltung, kollabiert Rudolfs Hartmann-Lob, genauso wie die spöttischen Berliner Allusionen auf Verdi voraussetzen, dass dessen ‚Aida‘ seit bald anderthalb Jahrhunderten im Grunde immer gleich – mit immergleichen Melodien, immergleicher Instrumentierung, immergleicher Musiksprache – aufgeführt wird. Eine ‚Erec‘-Kurzfassung in Prosa oder ein ‚Aida‘-Musical, das dem musikalischen Zeitgeist der 1980er Jahre angepasst wäre, genügten dafür nicht. Das bedeutet im Umkehrschluss: Was sich der Schrift nicht bedient, kann Teil dieses Systems nicht sein.

Literatur im Sinne von *a priori* schriftgebundener Dichtung stellt nun aber im Mittelalter nur einen Teil dessen, was poetisch möglich war, und einiges spricht dafür, dass dieser Teil im Bereich der Volkssprachen sogar der kleinere war. Die heute außerhalb der Spezialdisziplin Germanistische Mediävistik so gut wie unbekannte Dietrichepik liefert dafür das vielleicht deutlichste Zeugnis. Kann es dann aber geben, oder gibt es gar so etwas wie:

2. Die Dietrichepik als Kanon?

Würde man, sagen wir, einen Nürnberger des 15. oder frühen 16. Jahrhunderts mit der Prognose konfrontiert haben, dass die bürgerliche Kanonisierung der mittelalterlichen Literatur, wie sie mit den ersten Textausgaben um 1800 ihren Anfang genommen hat, dazu führen würde, dass zwar Erec, Iwein, Parzival, Tristan, auch Siegfried, Gunther, Hagen, Brünhild oder Kriemhild gut bekannt sind, dass die Helden um Dietrich von Bern aber ganz im Hintergrund des literarhistorischen Bewusstseins verschwinden, hätte er (vorausgesetzt, dass ihm der Gedanke einer Literaturgeschichte überhaupt zu vermitteln gewesen wäre) wohl ungläubig den Kopf geschüttelt. Dietrich von Bern dürfte – nicht nur im ausgehenden Mittelalter – die bekannteste Figur volkssprachlichen Erzählens gewesen sein, und mit ihm seine Berner – das heißt: Vero-

neser – Helden wie Hildebrand, Wolfhart, Witege und so weiter. Sowohl die ausgesprochen reiche Überlieferung jener Texte, die vorrangig von Dietrich von Bern erzählen, in denen er also als Hauptfigur agiert, als auch die vielen Anspielungen auf diese Erzählstoffe in anderen Genres – von der Predigt bis zum Fastnachtspiel⁵ – zeigen deutlich, dass Dietrich von Bern an Bekanntheit alles in den Schatten gestellt hat, was es vor dem ‚neuen‘ Prosaroman der Frühen Neuzeit an erzählender Dichtung gegeben hat. Dass seit zweihundert Jahren Siegfried Inbegriff des germanischen Helden ist, beruht auf einer Verzerrung des 19. Jahrhunderts; im Mittelalter war Dietrich die Figur, die die deutsche – vielleicht könnte man sogar sagen: die gesamte germanische – Heldendichtung zusammenhielt.⁶ Noch zur Mitte des 17. Jahrhunderts wird der ‚Sigenot‘ – einer der Dietrichtexte – nachgedruckt, zu einer Zeit also, als sich der höfische Roman schon längst in die Bibliotheken zurückgezogen hatte!

Von Dietrich von Bern erzählt man sich vermutlich schon seit dem 6. Jahrhundert. Sein historisches Vorbild ist der Gotenkönig Theoderich der Große, der 526 in Ravenna stirbt, und bereits mit den ältesten Zeugnissen der germanischen Heldendichtung im 7./8. Jahrhundert ist er als Sagengestalt greifbar, wobei ‚Sage‘ nicht mehr bedeuten muss als etwas, wovon man ‚sagt‘, was man sich ‚erzählt‘.⁷ Im deutschsprachigen Raum ist die erste Heldendichtung das fragmentarisch überlieferte ‚Hildebrandslied‘, das man – da es die einzige erhaltene althochdeutsche Heldendichtung ist – in der Literaturgeschichte üblicherweise für sich betrachtet, das aber stofflich durchaus Teil jener Dietrichepik ist, die das Gros der deutschen Heldendichtung ausmacht.

⁵ Siehe die reichhaltige Materialsammlung Elisabeth Lienert (Hg.): *Dietrich-Testimonien des 6. bis 16. Jahrhunderts*. Hg. von E. L. unter Mitarb. von Esther Vollmer-Eicken und Dorit Wolter. Tübingen 2008 (Texte und Studien zur mittelhochdeutschen Heldenepik 4). Die Rezeptionsgeschichte des ‚Eckenlieds‘ ist aufgearbeitet bei Florian Kragl: *Wie Eck ann Berner kam*. Eine Dietrichsage der Frühen Neuzeit, oder: Von der Skurrilität des Echten-Heroischen. Mit einem Vorspruch zu ‚Sage‘ und ‚Sagen‘. In: Johannes Keller, Florian Kragl u. Stephan Müller (Hgg.): *12. Pöchlerner Heldenliedgespräch. Spuren der Heldensage: Texte – Bilder – Realien*. Wien 2015 (Philologica Germanica 36), S. 89–147.

⁶ Vgl. Joachim Heinzle: *Dietrich von Bern*. In: Volker Mertens u. Ulrich Müller (Hgg.): *Epische Stoffe des Mittelalters*. Stuttgart 1984 (Kröners Taschenausgabe 483), S. 141.

⁷ Die jüngste Überblicksdarstellung ist Victor Millet: *Germanische Heldendichtung im Mittelalter. Eine Einführung*. Berlin, New York 2008 (de Gruyter Studienbuch). In vielem nach wie vor unverzichtbar ist die Sammlung Wilhelm Grimm: *Deutsche Heldensage*. 3. Aufl. von Reinhold Steig. Gütersloh 1889 [Nachdruck Darmstadt 1957].

Die Überlieferung dieses Genres setzt dann – abgesehen vom ‚Hildebrandslied‘ – erst spät ein, nicht vor dem spätesten 13. Jahrhundert. Es gibt aber gute Gründe anzunehmen, dass die einzelnen Geschichten (nicht unbedingt die einzelnen Texte) wesentlich älter sind. So haben wir beispielsweise den Brief des Domschulmeisters Meinhard (gest. 1088), in dem dieser die heldenepische Begeisterung seines Bischofs Gunther von Bamberg beklagt,⁸ was man kaum anders verstehen kann, als dass im 11. Jahrhundert Heldendichtung in diesem Bistum *en vogue* war; oder wir besitzen aus dem mittleren 13. Jahrhundert eine Spruchstrophe des Marners, in der dieser darüber klagt, dass die Leute seine Dichtungen nicht hören wollen, weil sie stattdessen nach den Geschichten um Dietrich, Ecke, Kriemhild, Siegfried etc. gieren, also nach Heldendichtung.⁹ Teils sind die dort genannten Stoffe durch das um 1200 entstandene ‚Nibelungenlied‘ bekannt, das einen Sonderfall der deutschen Heldendichtung darstellt (ich komme darauf zurück); größtenteils werden sie schriftlich erst später fassbar, sodass man – aus diesen beiden Zeugnissen, zu denen sich viele weitere analoge Fälle aus der Literatur des 12. und 13. Jahrhunderts stellen ließen¹⁰ – schließen darf, dass die Stoffe sehr gut, vermutlich sogar allbekannt, wohl auch außerordentlich beliebt waren, ohne dass sie in aufgeschriebener Form verfügbar gewesen wären.

Die späten schriftlichen Aufzeichnungen der Dietrichdichtung (und der Heldendichtung im Allgemeinen – wiederum mit dem Sonderfall ‚Nibelungenlied‘) tragen deutliche Spuren dieser Doppelnatur des Genres aus Bekanntheit und Mündlichkeit: Die aufgeschriebenen Dietrichepen stehen zumeist in strophischer Form (sie wurden mutmaßlich gesungen, nicht rezitiert – kaum aber vorgelesen). Stil, Form und auch Handlungsführung sind oft von einer

⁸ Dazu Otto Gschwantler: Heldensage als *Tragoedia*. Zu einem Brief des Domschulmeisters Meinhard von Bischof Gunther von Bamberg. In: Klaus Zatloukal (Hg.): 2. Pöchlerner Heldenliedgespräch. Die historische Dietrichepik. Wien 1992 (Philologica Germanica 13), S. 39–67; Victor Millet: Das 12. Jahrhundert und die Heldensage. In: Wolfgang Haubrichs, Eckart C. Lutz u. Gisela Vollmann-Profe (Hgg.): Aspekte des 12. Jahrhunderts. Freisinger Kolloquium 1998. Berlin 2000 (Wolfram-Studien 16), S. 256–281, hier S. 259–261; Lienert: Dietrich-Testimonien (Anm. 5), S. 67.

⁹ Ausführlich dazu mit Literatur Florian Kragl: Heldenzeit. Interpretationen zur Dietrichepik des 13. bis 16. Jahrhunderts. Heidelberg 2013 (Studien zur historischen Poetik 12), S. 2–10.

¹⁰ Vgl. abermals Lienert: Dietrich-Testimonien (Anm. 5).

Nachlässigkeit, wie sie für das mündliche Erzählen typisch ist – fehlende Reime, gestörte Metren, eklatante handlungslogische Brüche wie beispielsweise Figuren, die sterben und dann wieder lebendig an der Handlung teilhaben.¹¹ Von fast allen Dietrichgeschichten gibt es verschiedene Versionen, die zwar immer dieselbe Geschichte mit demselben Personal in derselben Reihenfolge erzählen, sich aber in den Details so sehr voneinander unterscheiden, dass man nicht mehr von ein und demselben Text sprechen möchte. Von kaum einem Text kennt man den Autor. Das Dietricherzählen – darauf führen diese Charakteristika hin – ist ein allgemein verfügbares Erzählen, an dem sich viele beteiligen, das in seiner Urheberschaft unbestimmt bleibt, das über die Zeit – gerade weil es nicht schriftlich fixiert ist – sehr flexibel gehandhabt werden kann und das sich durch vielerlei Prozesse wie Improvisieren, memorierendes Nacherzählen, Weitererzählen und Umerzählen ständig im Fluss befindet, bis es irgendwann und meist spät einen Weg in die Schriftlichkeit der Manuskripte oder auch erst des frühen Buchdrucks findet.

Die Geschichten, die dieses sehr schwach regulierte, kommune Erzählen transportiert, sind von entsprechend schlichter Natur. Grob gesprochen zerfällt die Dietrichepik in zwei Subgenres, die man in der Forschung ‚historische‘ und ‚aventurehafte‘ Dietrichepik nennt.¹² Die historische Dietrichepik verdankt ihr Epitheton der Tatsache, dass sie stofflich näher an jenen Ereignissen des 4. bis 6. Jahrhunderts in Oberitalien ist, in die Theoderich und seine Verwandten involviert waren. Erzählt wird in den Texten, die man diesem Subgenre zuschlägt, im Grunde immer dieselbe Geschichte: ein Konflikt Dietrichs mit seinem bösen Onkel Ermrich, Dietrichs Vertreibung aus seinem Reich in Oberitalien, seine Flucht an Etzels Hunnenhof, der ihm Exil und Unterstützung gewährt, militärische Rückkehrversuche, die zuerst erfolgreich scheinen, durch kleine Unglücke aber doch wieder dazu führen, dass Dietrich erneut zu Etzel ins Exil ziehen muss usw. *ad infinitum*. Das ‚Hildebrandslied‘ ist genauso Teil dieser imaginären Zeitreihe wie auch der Dietrich des ‚Nibe-

¹¹ Vgl. mit Beispielen aus der historischen Dietrichepik: Kragl: Heldenzeit (Anm. 9), S. 108.

¹² Populär geworden ist sie nicht zuletzt mit Joachim Heinze: Einführung in die mittelhochdeutsche Dietrichepik. Berlin, New York 1999 (de Gruyter Studienbuch); Elisabeth Lienert: Mittelhochdeutsche Heldenepik. Eine Einführung. Berlin 2015 (Grundlagen der Germanistik 58).

lungenlieds'; besonders nachdrücklich wird diese mehrfach iterierte Fluchtsage entfaltet in dem Doppelopus ‚Dietrichs Flucht‘ und ‚Rabenschlacht‘, das im mittleren 13. Jahrhundert entstanden sein dürfte.¹³

In der aventiurehaften Dietrichepik sind hingegen von den historischen Hintergründen nur noch Personen- und Ortsnamen übrig geblieben. Sie zeichnet sich durch einen bunten Handlungsreichtum aus, der nicht darüber hinwegtäuschen kann, dass sehr viele dieser bunten ‚Abenteuer‘ aus nur sehr wenigen Erzählmustern zusammengesetzt sind. Dietrich von Bern kämpft im Tiroler Wald gegen Riesen, Dietrich von Bern rettet oder befreit (wiederum meist im Tiroler Wald) in Not geratene Jungfrauen oder Zwerginnen, oder beides zusammen. Die Texte dieses Subgenres sind ungleich kürzer, sie zählen meist nur wenige hundert Strophen, was Vortragsdauern von einer bis wenigen Stunden entspricht; benannt hat die Forschung sie meist nach den Antagonisten Dietrichs (‚Eckenlied‘, ‚Goldemar‘, ‚Laurin‘, ‚Sigenot‘, ‚Wunderer‘), einmal nach der zu rettenden Zwergin (‚Virginal‘), einmal nach dem Ort der Handlung (‚[Großer] Rosengarten‘). In ihrer Komposition sind diese aventiurehaften Dietrichepen noch schlichter als jene, die man historische nennt. Dem hohen Reflexionsniveau des höfischen Romans stehen sie denkbar fern, sodass es verfehlt wäre, hinter dem Beiwort ‚aventiurehaft‘ jene Aventiure-Reflexion zu vermuten, die in Texten wie ‚Erec‘ oder ‚Iwein‘ statthat. Es geht diesen aventiurehaften Dietrichepen augenscheinlich um möglichst grelle, wohl auch unterhaltsame, nicht selten auch – was das 19. Jahrhundert für die Heldenepik nicht gerne gelten lassen wollte – grotesk-komische Geschichten, mit einer eklatanten Abstinenz gegen alle Art literarischer Programmatik.

Es versteht sich, dass einiges aus dem bislang Gesagten mit einigermaßen groben Linien gezeichnet ist. Beschrieben sind damit keine starren Differenzen, sondern vielmehr Tendenzen der literarischen Gestaltung. So gibt es beispielsweise auch Dietrichepen in Paarreimversen, ‚Dietrichs Flucht‘ oder den ‚Laurin‘, die also wohl nicht gesungen worden sind, es gibt Dietrichepen – vor allem das Doppelopus um ‚Dietrichs Flucht‘ und ‚Rabenschlacht‘ –, die in ih-

¹³ Siehe die Überblicksdarstellung zur historischen Dietrichepik Elisabeth Lienert: *Die ‚historische‘ Dietrichepik. Untersuchungen zu ‚Dietrichs Flucht‘, ‚Rabenschlacht‘ und ‚Alpharts Tod‘*. Berlin, New York 2010 (Texte und Studien zur mittelhochdeutschen Heldenepik 5).

rer Überlieferung ähnlich stabil sind wie der höfische Roman und die kaum Spuren zeigen, die auf ein jahrhundertlanges Zersingen hindeuten würden, es gibt zumindest ein Dietrichepos mit einem Autor, nämlich den nur fragmentarisch erhaltenen ‚Goldemar‘ eines Albrecht von Kemenaten, und dieser Albrecht wird sogar von Rudolf von Ems in seinen beiden Literaturexkursen (um 1240) erwähnt (‚Wilhelm von Orlens‘, V. 2243–2246; ‚Alexander‘ V. 3252f.). Es gibt also genauso wenig einen harten Schnitt, der höfisches von dietrichepischem Erzählen trennte, wie es keine starre Grenze zwischen Mündlichkeit hier, Schriftlichkeit dort gibt. Das berühmteste Zeugnis für diese komplexen Schnittmengen ist das ‚Nibelungenlied‘, das sich als Heldenepos ausgibt, sich auch stofflich intensiv mit der Dietrichepik berührt, das sich aber hinsichtlich seiner buchepischen Konzeption und auch in seiner – vergleichsweise – stabilen Überlieferung in drei Fassungen eher ausnimmt wie ein ‚Heldenroman‘ als ein Heldenepos.

Trotz all dieser Graubereiche wird man festhalten können, dass eine Kanonisierung wie die oben am Beispiel der Literaturexkurse beschriebene für weite Teile der Dietrichepik nicht in Betracht käme. Eine Referenz auf das ‚Eckenlied‘ verliert ihren Sinn, wenn dieses ‚Eckenlied‘ in mehreren, teils völlig verschiedenen Fassungen im Umlauf ist (und das sind nur jene, die uns heute noch bekannt sind!); dass wiederum *auctores* – etwa als stilistisches Vorbild – nicht angezielt werden können, wenn diese, weil sich die Textproduzenten in einem Umfeld allgemeiner Verfügbarkeit tummeln, namenlos bleiben, versteht sich von selbst.

Ist dann aber die Dietrichepik gänzlich unkanonisch? Die reiche Überlieferung und die flächendeckende Bekanntheit der Geschichten führen eindrücklich vor Augen, dass hier zumindest insoweit eine Kanonisierung vorliegt, als – nicht Werke und Autoren, sondern – verschiedene, oft ähnlich geartete Geschichten mit im Wesentlichen immergleichem Personal zu einem Kanon heldenepischen Erzählens zusammenwachsen. In der frühen Frühen Neuzeit findet diese Tendenz, die auch narrativ in den Texten als eine der Zyklusbildung fassbar ist,¹⁴ Niederschlag in Handschriften und Drucken, die man heute

¹⁴ Kragl: Heldenzeit (Anm. 9), S. 473–479.

(in Anlehnung an die zeitgenössische Terminologie) ‚Heldenbücher‘ nennt.¹⁵ Sie kodifizieren mit einer Sammlung gleichsam kanonischer Heldenepen – überwiegend sind es Dietrichepen –, was Heldenepik ist und was sie bedeutet. Auch die Anspielungen auf Dietrichepisches und/oder Heldenepisches innerhalb und außerhalb der Dietrich- bzw. Heldenepik legt nahe, dass hier von einem kanonisierten Schatz – wiederum: nicht von Texten oder Dichtern, sondern – von Geschichten ausgegangen werden kann, die kennen muss oder die kennt, wer sich irgendwie am poetischen Leben beteiligt.

Klar ist aber auch, dass diese Kanonisierung eine sehr eigenen Rechts ist. Sie kann sich, wie gezeigt, nicht auf ein stabiles schriftliches Referenzsystem verlassen, sondern nur auf die ungefähre Bekanntheit von Geschichten, die in den konkreten Abmessungen, die sie in einzelnen Texten erhalten, höchst flexibel sind. Dieser mediale Unterschied des Referenzsystems bedingt eine völlig andere Art der Funktionalisierung des Kanons. Für kulturfundierende Zwecke taugt ein solches Fluidum, das sich durch vielfache Aktualisierungen immer wieder den neuen, geänderten Rahmenbedingungen anzupassen weiß, nur bedingt: Niemand kann um 1400 im Stil jenes ‚Eckenlieds‘ dichten, wie es um 1200 vermutlich im Umlauf war, wovon wir aber selbst heute nur indirekte Zeugnisse besitzen,¹⁶ und niemand kann es anzitieren, wie die ‚Perlen der Cleopatra‘ es mit Verdis ‚Aida‘ tun oder Rudolf von Ems mit seinem Vorbild Gottfried von Straßburg,¹⁷ denn der Wortlaut der Dietrichepen ist instabil.

Die Omnipräsenz eines Kanons von Dietrichgeschichten aber wirkt sich umso stärker auf das Neu- und Wiedererzählen dieser Dietrichgeschichten selbst aus. Schon dass ein Gutteil der aventiurehaften Dietrichepen auf

¹⁵ Einführend Heinze: Dietrichepik (Anm. 12), S. 41–46; Lienert: Mittelhochdeutsche Heldenepik (Anm. 12), S. 163–166.

¹⁶ Das Schwert *Eckesas* erwähnt Heinrich von Veldeke in seinem Eneasroman (5728/160,22), die so genannte Helferich-Strophe, wie sie sich in späteren ‚Eckenlied‘- Fassungen findet, hat als deutsche Strophe Eingang gefunden in die ‚Carmina Burana‘ (203a). Zu letzterem siehe Jens Haustein: Dietrich, Ecke und der Würfelspieler. Zu ‚Carmina Burana‘ Nr. 203 und 203a. In: Wolfgang Dinkelacker, Ludger Grenzmann u. Werner Höver (Hgg.): *Ja muz ich sunder riuwe sin*. Fs. für Karl Stackmann zum 15. Februar 1990. Göttingen 1990, S. 97–106.

¹⁷ Am deutlichsten ist diese Nachfolge in den Prologen, die Rudolf seinen Texten voranstellt, sowie in den beiden Literaturexkursen im ‚Wilhelm von Orlens‘ und im ‚Alexander‘, in denen Gottfried jeweils das höchste Lob zugesprochen wird. Vgl. Kragl: Kanonische Autorität (Anm. 3).

denselben einfachen Erzählmustern beruht, mag man als einen Effekt dieser Geschichtenkanonisierung begreifen, wenn generisch prägend wird, was generisch dominant ist. Die Verfügbarkeit der Geschichten, die sich zu einer lose gestrickten Erzählwelt verbinden lassen, sorgt für Stabilität im stofflichen Bereich, der bei Kanonisierungsstrategien, wie wir sie aus unserer Zeit kennen, meist eine sehr nachrangige Rolle spielt. Während sich jeder bildungsbürgerliche Roman des späteren 19. Jahrhunderts den Vergleich mit Goethes ‚Wilhelm Meister‘, jede Symphonie des 19. und frühen 20. Jahrhunderts den Vergleich mit Beethoven gefallen lassen musste, muss sich jede konkrete Emanation einer Dietrichgeschichte immer irgendwie zu dieser übermächtigen und vorgängigen Erzählwelt und zu den vorgängigen Fassungen und Versionen derselben Dietrichgeschichte verhalten. Im einen wie im anderen Fall speist sich daraus eine ganz eigene Dynamik. Im bildungsbürgerlichen Roman mag dies etwa eine Tendenz zum ironischen und/oder realistischen Erzählen sein, in der Symphonik ein immer weiteres Ausloten der gespannten Dissonanzakkorde oder der Komplexität der Orchestrierung; im Falle der Dietrichepik führt diese stoffliche Dynamik auf eigentümliche erzähltechnische Aporien und eine krasse Hybridisierungen des Genres hin.

Ich will an zwei kurzen Beispielen aus jener Textgruppe, die man in der Literaturgeschichte ‚Virginal‘ nennt, zeigen, wie diese ‚Kanonisierung von Geschichten‘ funktioniert. Das erste Beispiel nimmt Bezug auf die Konstruktion des Heldentypus in einem solcherart stofflich prädestinierten Erzählkosmos; es handelt vom jungen Dietrich von Bern in der Heidelberger ‚Virginal‘ und zeigt, welchen Restriktionen das Erzählen innerhalb eines solchen Geschichtenkanons unterworfen ist. Das zweite reflektiert, für den Fall der Dresdener ‚Virginal‘, die Voraussetzungen, unter denen sich die Poetik eines immerneuen Erzählens der immergleichen Geschichte zu entfalten hat; es handelt von den poetischen Lizenzen, die im Rahmen des Geschichtenkanons zur Verfügung stehen.

3. Der kanonische Held: Dietrichs *enfances* in der Heidelberger ‚Virginal‘

Jene Geschichte, die die Forschung ‚Virginal‘ (oder früher: ‚Dietrichs erste Ausfahrt‘) nennt, ist in drei sehr verschiedenen Versionen überliefert. Man unterscheidet sie nach dem Aufbewahrungsort der Handschriften als Heidelberger, Wiener und Dresdener ‚Virginal‘, die alle in zeitlicher Nähe zueinander entstanden sind. Die Heidelberger ‚Virginal‘ (H), eine Lauber-Handschrift, gehört ins mittlere, Wiener (W) und Dresdener ‚Virginal‘ (Dr) ins spätere 15. Jahrhundert. Daneben gibt es noch eine Reihe von Fragmenten, die meistens H nahe stehen, hier aber nicht von Belang sind. Die Heidelberger Version ist mit fast 1.100 dreizehnzeiligen Strophen im so genannten Bernerton die längste Version, ihr folgt die Wiener ‚Virginal‘ mit etwas mehr als 850 Strophen; die Dresdener ‚Virginal‘ zählt lediglich 130 Strophen.

Ich konzentriere mich zunächst ganz auf die Heidelberger Version, deren Handlungsangang in etwa diese Konturen hat:¹⁸ Ein Heide namens Orkise bedroht die Tiroler Zwergenkönigin Virginal; offenbar zeitgleich wird Dietrich von Bern in der Unterhaltung mit Damen peinlich bewusst, dass er keine *âventiure* erzählen kann, weil er noch keine *âventiure* erlebt hat. Vor allem auf Hildebrands Initiative hin verbinden sich die beiden Defekte zu einem Handlungsimpuls. Dietrich und Hildebrand reiten aus, um sich der Heidenbedrohung zu stellen. Die ist binnen weniger Dutzend Strophen aus der Welt geschafft, auch eine ganze Reihe von Drachen wird von den Berner Helden erschlagen und dabei Rentwin, der Sohn des Helferich, gerettet. Auf Arone, Helferichs Burg, hält man Zwischeneinkehr, ein glückliches Ende zu Jeraspant – das ist der Herrschaftssitz der Virginal – scheint in greifbarer Nähe. Doch nun verwickeln sich die Handlungsstränge immer mehr, Dietrich gerät vom Weg ab, wird vor der Burg Muter, über die Nitger herrscht, hinter-

¹⁸ Vgl. Heinze: Dietrichepik (Anm. 12), S. 137–139; Lienert: Mittelhochdeutsche Heldenepik (Anm. 12), S. 127–129; Kragl: Heldenzeit (Anm. 9), S. 326–331. Verwendete Ausgaben: Heidelberger Virginal (H): Deutsches Heldenbuch. 5. Teil. Dietrichs Abenteuer von Albrecht von Kemenaten. Nebst den Bruchstücken von Dietrich und Wenezlan [*sic!*]. Hg. von Julius Zupitza. Zürich 1870 [Nachdruck 1968], S. 1–200. Wiener Virginal (W): Dietrichs erste Ausfahrt. Hg. von Franz Stark. Stuttgart 1860 (BLVS 52). Dresdener Virginal (Dr): Das Dresdener Heldenbuch und die Bruchstücke des Berlin-Wolfenbütteler Heldenbuchs. Hg. von Walter Kofler. Edition und Digitalfaksimile. Stuttgart 2006, S. 360–392.

rücks von einem dort ansässigen Riesen niedergeschlagen und für längere Zeit inhaftiert; dann organisieren Hildebrand, Virginal und viele Verbündete die Befreiung Dietrichs, die nach langer Heersammlung auch gelingt. Am Ende werden große Mengen an Riesen und noch viel mehr Drachen von den Berner Helden und ihren Gefährten erschlagen, dann endlich feiert man die Erfolge zu Jeraspunt, in die eine schlechte Nachricht aus Bern fällt: Eine Bedrohung mache die umgehende Rückkehr Dietrichs nötig, die dann auch noch mit abermals folgendem Fest zu Bern erzählt wird. Damit endet der Text offen: Worin die Bedrohung besteht und was folgen könnte, bleibt ungesagt.

Ein solches kursorisches Inhaltsreferat verdeckt freilich, dass der rote Faden oft ganz aus dem Erzählerblick gerät. Dies liegt zum kleineren Teil daran, dass die Handlung, je weiter sie gediehen ist, desto ereignisloser und träger fortschreitet (etwa die umständliche Heersammlung für Dietrichs Befreiung), zum größeren Teil aber daran, dass der Text nach nur einem Fünftel seiner Strophenmasse damit beginnt, beständig alles zu wiederholen, was bisher geschah. Die Möglichkeit dazu verschaffen die zahllosen Briefe und Botendienste, die zwischen den einzelnen Orten der Handlung (Jeraspunt, Muter, Arone, Bern etc.) kursieren. Sie erzählen den Adressaten, auch wenn diese es längst wissen, konsequent den gesamten bisherigen Ereignisverlauf oder größere Teile daraus, und dass sie dies tun, wird nicht nur vom Erzähler konstatiert, sondern die Briefe und Botenreden werden überwiegend auch wörtlich wiedergegeben. Schon dies zeigt, dass dieser Text ein sonderbares Gewächs ist, das gleichsam aus sich selbst heraus und vor sich hin wuchert, ohne dass es besser wird – wie ein Salatkopf, den man zu lange stehen lässt.

Nicht auf diese eigentümliche narrative Besonderheit der Heidelberger ‚Virginal‘ kommt es mir an, sondern darauf, wie sie mit ihrem Protagonisten – Dietrich von Bern – verfährt und in welcher Rolle sie ihn vorstellt. Offenbar ist ein zentrales Anliegen des Textes, so etwas wie die *enfances* Dietrichs von Bern zu erzählen, ein erstes Abenteuer, eine Art heldischer *coming of age*-Geschichte, in der sich Dietrich, der noch peinlich unerfahren ist in ritterlichen Belangen, zu dem mausert, der er in anderen Texten immer schon ist: dem Besten aller Helden. Der Kampf gegen die Drachen und Riesen bietet dafür topisches Erzählmaterial, vielleicht muss man auch den Heidenkampf mehr unter dieser als einer religiösen Perspektive sehen, denn zwar heißt Orkise ein Heide und seine Gefolgsleute sind es auch, aber auf Religion kommt es

dabei nicht an (ganz zu schweigen davon, dass diese Kontrahentengruppe nach gut hundert Strophen ganz aus dem Texthorizont verschwindet). Indem Dietrich diesen Herausforderungen ins Auge sieht, damit zugleich seinen Schutzpflichten nachkommt und sich als allseits beliebter Bündnispartner erweist, bewährt er sich als Held. Dies ist ein durchaus konventionelles Erzählmuster, das die abendländische Literatur wohl immer schon im Repertoire hatte.

Erstaunlich an der ‚Virginal‘ ist hingegen, welche Schwierigkeiten sie damit hat, dieses Erzählmuster konsequent zu installieren. Zwar verliert sie den anfänglichen Impuls nie ganz aus den Augen, wenn man den Schluss mit der Bedrohung von Bern so versteht, dass jener Dietrich, der sich als *âventiure*-Held bewiesen hat, nun für die nächste *âventiure*, vielleicht auch für den ubiquitären Konflikt mit seinem Onkel Ermrich, gerüstet ist. Doch zugleich wird dieses Zentralmotiv, das nach dem ersten Sieg über Heiden und Drachen – wiewohl es nie ganz verschwindet – doch immer blasser wird, von Anfang an von so intensiven Störsignalen begleitet, dass die ganze Erzähllogik des Textes daran zu zerbrechen droht. Es gibt dutzende Stellen des wortreichen Textes, an denen sich dieses erzählerische Risiko vorführen ließe. Ich greife nur eine einzige kurze Stelle heraus, die aufschlussreich auch deshalb ist, weil sie so früh im Handlungsverlauf steht, dass die anfängliche Motivation um den jungen Dietrich noch unmittelbar präsent und die Dissonanz also besonders deutlich zu hören ist.

Es ist dies jene Szene, in der Hildebrand, kurz nach der ersten Ausfahrt aus Bern, im Wald auf eine Jungfrau trifft. Ihr Hilferuf hat ihn auf sie aufmerksam gemacht; Dietrich bittet er zu warten, bis er herausgefunden hätte, was dieses Geschrei bedeute. Hildebrand findet die Jungfrau rasch, es ist eine Dame aus dem Gefolge der Königin Virginal, die durchs Los als jährliches Opfer an den Heidenkönig Orkise auserkoren ist. Orkise naht bereits, die Jungfrau sieht ihren Tod kommen. Hildebrand erscheint gerade noch zur rechten Zeit, er tötet Orkise im Kampf, während Dietrich, wie wir später erfahren, zuerst mit vier, dann mit weiteren zwölf Heiden zu tun hat – am Ende des Erzählabschnitts töten Dietrich und Hildebrand die restlichen der insgesamt achtzig Begleiter des Orkise gemeinsam. Erst nach Orkises Tod haben Hildebrand und die Jungfrau kurz Zeit für ein Gespräch, und was sie aber darin über Dietrich sagen, spottet nun jeder formallogischen Stringenz.

Die Jungfrau erkundigt sich zuerst nach Hildebrands Wunden, lädt ihn sofort in den Berg – so wohnen nämlich Zwerge – zu ihrer Königin ein, doch Hildebrand erklärt, er müsse zuerst nach seinem Herrn sehen. Sie gibt kund, dass sie (zurecht) fürchte, dass dieser Herr in Kämpfe mit Heiden verwickelt worden sei, was Hildebrands Entschluss nur bekräftigt:

*s*waz mir dar umbe mac geschehen,
*i*ch wil den jungen Dieterich
 den vürsten dâ von Berne sehen. (68,11–13)

Was auch immer mir dabei geschehen soll, ich will den jungen Dietrich, den Fürsten dort von Bern sehen.

Erst mit diesen Zeilen erfährt die Jungfrau die Identität von Hildebrands Herrn, was dem Gespräch eine ganz neue Wendung gibt. Ich zitiere die folgenden drei Strophen vollständig, um einen Eindruck davon zu geben, wie hier die einzelnen Argumente stakkatoartig durcheinandergehen:

*S*i sprach ›ist der von Berne hie,
 des wir uns hân getræstet ie?
 des sult ir mich bescheiden.
 den sæbe ich, herre, als gerne als ir,
 swie kleine er habe geholfen mir
 vehten an den heiden.
 swer sich lât uf sinen trôst,
 dem mac wol misselingen.
 hæet iuwer hant uns niht erlôst
 vor sorcsamen dingen,
 wir müesen sîner helfe vri
 gewesen sîn unz an disen tac,
 swie küene der vogt von Berne sî.‹

*E*r sprach ›mîn herre ist gar ein kint.
 swâ wilde herren sturme sint,
 der kan er lützel walten.
 ich lêre in spâte unde vruo:
 an grôzen èren nimt er zuo,
 sît er beginnet alten.
 möht ich, ein úzerwelten man
 den züge ich üz im gerne:

dar umbe muoz er arbeit hân
 unz er daz gelerne.
 er endarf niht abten, ob im wirt
 von scharfen swerten wunden tief,
 daz im dar nâch vil lange swirt.<

Dô sprach diu minneclîche maget
 ›mir ist sô vil von im gesaget,
 daz ich in gerne sâhe.<
 er sprach zuo zir ›sô wol dan!
 ist daz ich ez gevüegen kan,
 mit kluogen worten spæbe
 kan er iuch enphâhen wol:
 er ist aller megde ein wunne,
 sîn herze ist ganzer tugende wol,
 geliutert als ein brunne,
 dâ niht trüebes inne gât.<
 ›gedient ir mir mit triuwen ie,
 min herze iuch des geniezen lât.< (69–71)

Sie sagte: ‚Ist der Berner hier, auf den wir immer vertraut haben? Das sollt ihr mir sagen. Den sähe ich, Herr, genauso gerne wie ihr, wenn er mir beim Kampf gegen die Heiden auch wenig geholfen hat. Wer sich auf ihn verlässt, dem kann es leicht übel ergehen. Hätte uns Eure Hand nicht aus der Not erlöst, wir hätten bis zum heutigen Tag seiner Hilfe entbehren müssen, ganz egal wie tapfer der Vogt von Bern sei.‘

Er sagte: ‚Mein Herr ist noch sehr jung. Wo wilde Männer toben, kann er gegen sie schlecht bestehen. Ich unterweise ihn ohne Unterlass. Je älter er wird, desto mehr wächst sein Ansehen. Wenn ich könnte, würde ich ihn gerne zu einem herausragenden Mann erziehen. Deshalb muss er sich abmühen, bis er das gelernt hat. Er braucht sich nicht darum zu kümmern, ob er von einem scharfen Schwert eine tiefe Wunde gewinnt, die ihm danach sehr lange schwärt.‘

Da sagte das liebliche Mädchen: ‚Mir ist so viel von ihm erzählt, dass ich ihn gerne sähe.‘ Er sagte zu ihr: ‚Nun wohl denn! Wenn ich es einrichten kann, wird er euch mit vornehmen und gewählten Worten angemessen empfangen können. Er ist allen Mädchen eine Freude, sein Herz ist von vollkommener Tugend, geläutert wie eine Quelle, die von aller Trübung frei ist.‘ ‚Wenn ihr mir stets in Treue dient, wird mein Herz es euch lohnen.‘

Dann machen sie sich zu Dietrich auf, der inzwischen schon mit Heiden beschäftigt ist.

Die Gesprächslogik ist brüchig: Zur bisherigen Handlung passt nur Hildebrands vorgeschaltete Notiz, dass sein Herr noch jung sei, die er später weiter ausfaltet, wenn er Dietrich, dessen Untätigkeit implizit entschuldigend, für ein *kint* erklärt, dessen Ansehen sich mit dem wachsenden Alter erst aufbauen wird und der noch mühsam wird lernen müssen. Dass aber die Jungfrau schon viel von Dietrich gehört habe, steht zu Hildebrands Idee, Dietrich müsse seinen Ruf erst bilden, in krassem Gegensatz, und dass die Jungfrau sich dann auch noch enttäuscht sieht davon, dass dieser berühmte Dietrich ihr nicht zu Hilfe gekommen ist, wie es wohl zu erwarten wäre, treibt einen immer tieferen Keil in die Figurenlogik des Textes. Es wird auch nicht recht klar, wie ernst oder wie ironisch man ihre Rede zu verstehen hat. Es könnte offensive Kritik an dem weitgerühmten Helden Dietrich genauso sein wie ein heiterer Spott über die Wirrnisse des Schicksals, die dazu geführt haben, dass nicht Dietrich, sondern Hildebrand sie erlöst. Sehen will sie den Dietrich, von dem ihr so viel schon gesagt worden ist, jedenfalls unbedingt, und zuletzt scheint auch Hildebrand sich ihrem Dietrichbild anzunähern, wenn er ihn als Tugendhort rühmt, sein Herz vergleichbar einer klaren Quelle, ohne alle Trübung.

Offenbar ist hier den Erzählfäden der ‚Virginal‘, die das Bild eines jungen, unerfahrenen Dietrich von Bern aufspannen, eine zweite Dietrichfigur durchschossen, die von diesem Helden *in statu nascendi* denkbar weit entfernt ist. Dieser alteritäre Dietrich ist jener Dietrich, wie man ihn aus anderen Dietrichepen kennt, der bekannte, große, ruhmreiche Held, dessen Name Programm ist. Es gibt, aus Perspektive der Handlungslogik der ‚Virginal‘, schlechterdings keinen vernünftigen Grund, dass hier in den Reden der Jungfrau dieses andere Dietrichbild eingebracht wird, auf das die ‚Virginal‘ ja final hinführen will. Dass es schon ganz zu Beginn – ehe wir von irgendeiner Tapferkeitshandlung Dietrichs gelesen oder gehört haben – manifest wird, betreibt schlimmen Raubbau an der kompositorischen Struktur des Textes.

Wenn es aber keinen innertextlichen Grund gibt, dass dieses Dietrichbild aufscheint, was motiviert sein Auftreten dann? Offenbar will es, auch wenn ein erkennbares Bemühen zu beobachten ist, dem Text nicht gelingen, von einem Dietrich zu erzählen, der noch nicht jenem Typus entspricht, als den man ihn aus anderen Texten kennt. Von Dietrich von Bern kann nicht anders

als von einem großen, tapferen, ‚fertigen‘ Helden erzählt werden, und wo man es doch versucht, ist das Scheitern vorprogrammiert. Dabei ist es nebenrangig, ob man dieses Scheitern als einen ironischen, komischen Effekt begreift, der mit den Konventionen der Gattung spielt, oder als schlichtes poetisches Versagen, das bestenfalls rezeptionsästhetisch als generische Ironie aufgewertet würde; in der ‚Virginal‘ gäbe es, sammelte man alle vergleichbaren Stellen, Indizien für diese und für jene Lesart. Wesentlich ist hingegen, dass es an diesem Dietrich, wie man ihn aus den anderen Dietrich-Geschichten kennt, kein Vorbei gibt.

enfances kann es von ihm nicht geben, weil sie nicht Teil des verfügbaren und bekannten Programms der Dietrichgeschichten sind. Sie sind denn auch im Kreis der Dietrichepik die Ausnahme. Neben der ‚Virginal‘ versucht es nur noch der ‚Wunderer‘, auch er ein sehr spätes Zeugnis der Dietrichepik, und auch dort oszilliert das Dietrichbild zwischen Werden und Vollendung. Ein übermächtiger generischer Horizont aus Dietrichgeschichten sorgt dafür, dass dem Neuen, wenn es sich zu und in diesem Horizont verhalten will, enge Grenzen gesteckt sind, die eben auch die Figurenzeichnung umgreifen.

Ausschlaggebend ist dabei, dass diese Grenzen von gleichsam diffusen Geschichten markiert werden. Konstituierte sich der Kanon nämlich über schriftliche Zeugnisse, also einzelne ‚Werke‘, könnte, was in der ‚Virginal‘ versucht wird, durchaus von Erfolg gekrönt sein. Warum soll man nicht eine fertige, feste, medial stabilisierte, ‚Literatur‘ gewordene Geschichte nach vorne oder hinten verlängern können? Es gibt in der mittelalterlichen Literatur, vor allem im höfischen Roman, genügend Zeugnisse dafür, wobei in der Regel mit Fortsetzungen nach hinten weitergeschrieben wird. In dem Moment aber, wo sich das kanonische Wissen nicht aus konkreten Texten zusammensetzt, auf die konkret verwiesen und die konkret ‚fortgeschrieben‘ werden können, sondern aus einem kommunen Schatz von schwach geformten Geschichten und immergleichen Figurenentwürfen, wird die Installation solcher straff durchgezogenen Zeitlinien zu einem Ding der Unmöglichkeit: Die latente Unfestigkeit der Geschichten muss kompensiert werden mit relativ stabilen Handlungsmustern und einem relativ stabilen Inventar typenhafter Figuren, wenn das Genre nicht dem Zerfall preisgegeben werden soll. Darum auch hat Zyklusbildung in solchen mehr als semioralen Genres mehr im Paradigma als Syntagma statt.

Deshalb ist nicht immer alles gleich. Die ‚geschichtlichen‘ Vorgaben werden durchaus moduliert, es wird mit den verfügbaren Handlungsmustern experimentiert, und auch die Figurentypen stecken ein breites Spielfeld ab für poetische Versuche. Dass man dem ‚fertigen‘ Dietrich der Dietrichgeschichten in der ‚Virginal‘ einen jungen Dietrich gegenüberstellt, wird man für ein solches poetisches Experiment ansehen können. Ein anders, ähnlich gelagerter, aber ungleich bekannterer Fall wäre das Motiv vom (wie die Forschung es nannte) *Dietrich cunctator*,¹⁹ das in kaum einem Dietrichtext fehlt und das sich darüber konstituiert, dass der tapfere Dietrich, Held aller Helden, der im Furore des Kampfes sogar Feuer speit, vor dem Kampf regelmäßig als Feigling gezeichnet wird, der immer erst mühsam zum Kampf gereizt werden muss. Dieses Motiv einer Kampfmaschine, die regelmäßig Startschwierigkeiten hat, ist kaum anders denn als ein Spiel mit der Vorstellung eines perfekten Kämpfers zu verstehen, wobei dieses Spiel sowohl die Spannung steigert – man kennt das noch aus billigen Actionfilmen, wo vor dem Sieg immer die Beinahe-Niederlage kommt – als auch, wenn es intensiv ausgereizt wird, ironisch-komische Wirkung erwirtschaftet.

Wie beim jungen Dietrich der ‚Virginal‘, den es generisch-kanonisch nicht geben kann und darf, ist auch das Motiv vom *Dietrich cunctator* eine Reaktion auf die Ubiquität von Dietrichgeschichten. Charakteristisch für dieses Geschichtenerzählen aber ist und bleibt, dass diese Reaktionen den Erzählschatz aus Handlungsmustern und Figurentypen, indem sie damit spielen, kaum weitertreiben oder umformen, sondern ihn in der punktuellen, nie aber konsequenten poetischen Brechung paradoxerweise stabilisieren. Ein Kanon aus unfesten Geschichten provoziert solche Experimente im selben Maße, wie er ihre Reichweite einschränkt, was auch bedeutet, dass handlungslogische Paradoxien und Aporien des einzelnen, konkreten Textes in einem solchen System kaum zu vermeiden sind: Wo alles immer gleich und immer anders ist, knarzt es im poetischen Gebälk.

¹⁹ Ralph Breyer: *Dietrich cunctator*. Zur Ausprägung eines literarischen Charakters. In: Klaus Zatloukal (Hg.): 5. Pöchlerner Heldenliedgespräch. Aventure – Märchenhafte Dietrichepik. Wien 2000 (Philologica Germanica 22), S. 61–74; Jens Haustein: Die ‚zagheit‘ Dietrichs von Bern. In: Gerhard R. Kaiser (Hg.): *Der unzeitgemäße Held in der Weltliteratur*. Heidelberg 1998 (Jenaer germanistische Forschungen, N.F. 1), S. 47–62.

4. Erzählen im und gegen den Kanon: die Dresdener ‚Virginal‘

Die letzten Gedanken führen bereits darauf hin, dass ein Erzählen im Geschichtenkanon nicht prinzipiell unflexibler wäre als ein Erzählen im Schriftkanon. Allerdings sind die poetischen Lizenzen anderer Natur. Ein Erzählen im Kanon schriftlicher Werke braucht wenig bis gar keine Acht zu haben auf die konkreten Handlungsverläufe, Handlungsmuster, Figuren und Figurentypen, weil es seine kanonische Stabilität über andere poetische Elemente – Stil, Erzähltechnik, Weltanschauung beispielsweise – gewinnt; man denke etwa an die Reihe ‚Madame Bovary‘, ‚Anna Karenina‘ und ‚Effi Briest‘. Ein Erzählen im Kanon von Geschichten hingegen besitzt in diesen – im weitesten Sinne – technischen Belangen eine geradezu unerhörte Freiheit, es kann sich völlig ungebunden bewegen zwischen Pathos und Parodie, hohem, mittlerem und niederem Stil, ja, selbst zwischen verschiedenen ‚Naturformen‘ der Dichtung.²⁰ Dafür ist es, wie das obige Beispiel gezeigt haben sollte, festgelegt auf bestimmte ‚geschichtliche‘ Elemente, an denen man nicht vorbei kann – an denen vielleicht maßvoll gerüttelt werden darf, doch ohne sie ernsthaft zu beschädigen.

Während mein erstes Beispiel stärker auf diese Restriktionen eines Geschichtenkanons abgehoben hat, soll es im zweiten vorrangig um die Lizenzen gehen, die ein dergestalt kanonisches Erzählen gewinnt und derer es sich wohl auch bedienen muss, wenn es auf längere Sicht poetisch überleben will. Insofern diese Lizenzen auf ‚technischer‘ Ebene liegen, mag es der Illustration dienlich sein, die ‚geschichtliche‘ Varianz zu minimieren. Ich will mich daher, wie oben angezeigt, dem Vergleich der ‚Virginal‘-Versionen widmen, also von Texten, die nicht nur am selben Geschichtenkosmos partizipieren, sondern die auch noch dieselbe Geschichte erzählen, doch dies eben auf höchst unterschiedliche Weise. Der Fokus liegt dabei auf jener Kurzversion der ‚Virginal‘, die man heute die Dresdener nennt.

²⁰ So sind etwa aus einigen Dietrichepen (z.B. ‚Rosengarten‘, ‚Wunderer‘) Fastnachtspiele geworden, die ihren mutmaßlichen epischen Vorgängern aber sehr nahe stehen und die vermutlich in denselben Rezeptionszusammenhang gehören wie epische Fassungen derselben Stoffe des 14. und 15. Jh.s.

Erhalten haben sich diese wenigen 130 ‚Virginal‘-Strophen im sogenannten Dresdener Heldenbuch, das zwei Schreiber – einer nennt sich Kaspar von der Rhön – 1472 und mit ziemlicher Sicherheit in Nürnberg fabriziert haben. Es setzt sich zusammen aus etwa einem Dutzend Texten, die einem recht klaren Sammel- und Bearbeitungsprogramm unterliegen. Es handelt sich ganz überwiegend um Texte der Dietrich- bzw. der Heldenepik, alle Texte stehen in Strophen, und alle Texte sind von sehr kurzer bis kurzer Länge. Bemerkenswert ist, dass Kaspar von der Rhön und sein Kollege auch solche Texte, die diesen Prinzipien nicht entsprochen haben, passend gemacht haben. Darunter mag die Umformung etwa des sonst nur in Reimpaarversen erhaltenen ‚Laurin‘ in Strophen genauso fallen wie die mehr oder weniger radikale Kürzung all jener Texte, die offenbar als zu lang empfunden worden sind. Nicht selten informieren Subskripte oder auch in die letzte Strophe der Texte eingeflochtene Verse über diese Kürzungsvorgänge.²¹ Im Falle der ‚Virginal‘ sind die 130 Strophen des Dresdener Textes das Resultat der Kürzung einer (heute verlorenen) Fassung, die, wie die letzte Strophe informiert, 408 Strophen gezählt hat:

*ent eint hat disses tichtes art.
got geb uns dort sein wune!
des altenn wir hundert und echte ist:
dis hie hundert und dreissigke sein.
so vil unnützer wort man list!* (Dr 130,9–13)

Ein Ende hat dieses Gedichts Natur. Gott gebe uns dort seine Freude! Das alte [Gedicht] ist 408 [Strophen] lang: Dies hier sind 130. Man liest so viele unnütze Worte!

Vieles spricht dafür, dieses Dresdener Heldenbuch, das im Auftrag von Balthasar von Mecklenburg entstanden sein dürfte, im unmittelbaren Umkreis des Bänkelsangs zu sehen, sodass die darin kodifizierten Texte vielleicht Fassungen repräsentieren, die in einem solchen performativen Milieu zur An-

²¹ Allgemein zum Dresdener Heldenbuch sowie zu seinen redaktionellen Eigenheiten Florian Kragl: Codifying Genre: The *Dresdener Heldenbuch*. In: Karen Pratt u. a. (Hgg.): *Dynamics of the Medieval Manuscript. Text Collections from a European Perspective*. Göttingen 2017, S. 165–178.

wendung kamen oder die dafür hergerichtet worden waren.²² Eine solche auführungsseitige Festlegung presst die vorgängigen Texte in ein vergleichsweise enges formales Korsett, das diesen, von Fall zu Fall, besser oder schlechter passt. Bei der ‚Virginal‘ sind die Folgen nahezu desaströs, was sich schon an den Kürzungsphänomenen absehen lässt.

Gewiss ist es gut denkbar, dass es neben Heidelberger oder Wiener ‚Virginal‘ Versionen und Fassungen gegeben hat, die vielleicht nur die halbe Länge hatten – Texte also wie jener, der, wenn man der Selbstaussage des Schreibers trauen darf, 408 Bernerton-Strophen zählte und Vorlage der Dresdener ‚Virginal‘ war. Die vielen Wiederholungen und Redundanzen der Langfassungen bergen immerhin ein enormes Kürzungspotential. Rund 1.100 Strophen aber – wenn man von H ausgeht – auf 130 Strophen zu reduzieren, und dies, ohne dass Handlungssubstanz verloren ginge – und verloren gehen darf sie in einem Geschichtenkanon nicht –, ist schlicht ein Ding der Unmöglichkeit. So liest sich denn die Dresdener ‚Virginal‘ auch meistens wie die Zusammenfassung ihrer selbst, weil sie fast alles, was nicht unmittelbar für den Handlungsgang relevant ist, verbannt. Noch mehr aber liest sie sich wie ein absurd korrupter Text, und dies nicht nur, weil diese ‚Zusammenfassung‘ über weite Strecken nicht neu formuliert ist, sondern sich das Vers- und Stropheninventar mit der Heidelberger und (häufiger) der Wiener Version teilt, sondern auch, weil sich im Kürzen sehr erhebliche *continuity mistakes* eingeschlichen haben, die das Verständnis dessen, was da erzählt wird, erheblich erschweren.

Ich kann das nicht im Einzelnen ausführen, weil ich dazu auch die Heidelberger und die Wiener ‚Virginal‘ detaillierter abschreiten müsste. Man mag es sich vorstellen wie eine kurvenreiche Brio-Eisenbahnlinie – das wären die Langfassungen –, der man, mitunter kalkuliert, häufig aber auch scheinbar wahllos, etwa sieben Achtel der Schienenbausteine einfach entnimmt, die übrigen aber liegen lässt und diese, ohne Winkel und Neigung zu verändern, krampfhaft zusammenleimt (denn zusammensetzen werden sie sich nicht

²² Selbst die lange Fassung H weist mit ihrer Epilogstrophe (H 1097) in diese Richtung, wenn der Sänger-Erzähler dort nach Wein verlangt, damit allen (ihm, dem Publikum?) eingeschonnet werde – fast als würde er ein Prosit auf Dietrich und seine Helden sprechen. Dass er dann in derselben Strophe sagt, *nu hät daz buoch ein ende* (H 1097,10), weist freilich in andere mediale Bereiche.

mehr lassen). Einige wenige Beispiele mögen genügen: So wird etwa Helfereich mehrfach mit Rentwein verwechselt (Dr 53, 55), was die Szene im Grunde unverständlich macht; es werden Szenenwechsel so abrupt gesetzt, dass man diesen als Leser oder Hörer unmöglich hinterherkommt (Dr 58,4f., 115,12f.); oder es geraten die Figurenarrangements durcheinander: Die Dresdener ‚Virginal‘ hat beispielsweise mit der Wiener Version eine Episode gemeinsam, die der Heidelberger fehlt, und in der Dietrich, Hildebrand und drei weitere Gefährten von Arone zur Jagd ausreiten, sich dann aber verlieren, weil Dietrich einem Eber, die vier anderen aber einem Hirsch hinterher reiten. Dietrich verirrt sich und gerät dann erst in Gefangenschaft auf Muter, Hildebrand und die drei weiteren Helden aber kommen an die Burg des Heiden Janapas, des Sohnes des Orkise, den sie schlussendlich samt seiner Heidenmannschaft besiegen (W 410–548). In der Dresdener Version sind davon einige Strophen übrig geblieben, freilich mit dem kapitalen Fehler, dass dort auch Dietrich, der sich ja verirrt hatte, plötzlich im Kampfgetümmel auf der Burg des Janapas auftaucht und – wenn auch nur kurz – mitkämpft, obwohl er ja gar nicht da ist (Dr 95,11). So kurz der Text auch ist, es gelingt ihm nicht, seinen Handlungsablauf auch nur einigermaßen unter erzähllogischer Kontrolle zu halten.

Man mag solche Erzeugnisse damit vom Tisch der Literaturgeschichte fegen, dass man sie als verderbte spätzeitliche Ausflüsse betrachtet, die nichts eintragen als poetischen Ruin. Dagegen stehen Zeugnisse wie eben das Dresdener Heldenbuch, das nicht nur mit seiner bewussten Komposition anzeigt, dass solche poetischen Sonderlinge durchaus gewünscht waren, sondern das auch intensive Benutzerspuren aufweist, die ebenfalls darauf hindeuten, dass solche Texte, so sehr sie uns heute befremden mögen, irgendwie Gefallen fanden. Was immer man aber daran finden mochte, es konnte nicht die Faszination für programmatische Problemkreise oder für die Entwicklung einer bestimmten Handlungslogik sein, denn in beidem versagen Texte wie die Dresdener ‚Virginal‘ kläglich. Übrig bleiben in ihr nur noch Namen, verschiedene Kategorien handelnder Figuren (Helden, Zwerge, Riesen, Heiden) oder Ungeheuer (Drachen), die in topischer Weise gegeneinander geführt werden: im Kampf oder im Fest. Was diese Szenen motiviert, wie sie miteinander verschaltet sind, was die Figuren antreibt – all das interessiert den Text nicht weiter.

Damit ist, was ich oben die Konzentration auf Geschichte genannt habe, auf einen nicht mehr zu überbietenden Höhepunkt geführt, und vielleicht ist die Fremdheit, die die Dresdener ‚Virginal‘ bei modernen Lesern auslöst, weniger dramatisch, wenn man daneben B-Movies unserer Zeit – etwa Zombiefilme der 1970er Jahre – stellt oder auch bestimmte Werke des musikedramatischen Schaffens, die in ähnlicher Weise völlig unbekümmert mit den Erfordernissen der Handlungslogik hantieren (Verdis Opern böten dafür einen reichen Beispielschatz). Vor allem aber sollte man bedenken, dass ein Text wie die Dresdener ‚Virginal‘ seine narrative Logik mutmaßlich auch deshalb so krass missachten kann, weil er mit einem Publikum kalkulieren darf, das mit Dietrich-Geschichten bestens vertraut ist. Teile davon mögen die Handlungsläufe längerer ‚Virginal‘-Versionen gekannt haben, sodass man ihnen gar nicht erst darlegen musste, wie aus einer Szene die nächste wird, weshalb diese oder jene Figur jetzt hier oder dort ist – weil das Publikum sich diese Lücken selbst aufzufüllen wusste. Doch auch wer über ein solches konkretes Wissen nicht verfügt und ‚nur‘ Bescheid weiß um Dietrich, seine Helden und was sie im Allgemeinen umtreibt, dem braucht nicht lange erklärt zu werden, dass Dietrich schon wieder gegen einen Riesen kämpft. So ist das eben, und eines motivationslogischen Grundes bedarf es dazu nicht unbedingt.

Die Dominanz des Geschichtenkanons um Dietrich von Bern bindet Texte also nicht nur an vorgegebene Handlungsmuster, vordefinierte Figurentypen und weitgehend feststehende Handlungsläufe, sie bewirkt auch einen gewissen Dispens von konventioneller narrativer Logik, weil die Texte sich darauf verlassen können, dass, was sie erzählen, ohnehin bekannt ist. Die Négligence gegen die Motivationslogik ist nur eine Lizenz neben weiteren, die um den Preis eines stabilen Geschichtenkanons erkaufte werden. Es gehören dazu auch ein freies Schalten und Walten über die poetische Form, die Stille, über die Wirkungsabsicht, über Qualitäten der Aufführung und des Verwendungskontextes. Sie alle sind desto flexibler, je mehr kanonisches Gewicht auf den Dietrich-Geschichten selbst lastet.

Im selben Moment zeigt das Beispiel der Dresdener ‚Virginal‘, dass diese Bewegungen im Kanon bei aller Flexibilität doch auch eine bestimmte literarhistorische Richtung aufweisen. Während sich das Erzählen im Kanon auf unverbrüchliche ‚geschichtliche‘ Tatsachen verlassen muss und verlassen kann, woraus sich die genannten Lizenzen speisen, ist es doch auch immer und zu-

gleich latent ein Erzählen gegen den Kanon, insofern es bei aller Festigkeit der Geschichten immer wieder darum geht, diesen durch Variation in anderen poetischen Bereichen Neues abzugewinnen. Diese Innovation kann auf sehr verschiedene Weise geschehen, und die Adaptation des Dietricherzählens an den Bänkelsang wäre ein sehr spezieller Fall. So gut wie immer aber hängt diese innovative Tendenz – nicht ausschließlich, aber auch und wesentlich – daran, wie die Geschichten in konkrete Texthandlung gebracht werden, und fast ausnahmslos lässt sich, was die Tradition der Dietrichepik darin bietet, als ein Hang zur Übertreibung und Überzeichnung umschreiben. Je länger man sich die immergleichen Geschichten um Dietrich von Bern erzählt, desto mehr nähern sich die Fassungen und Versionen der Hyperbolik, später auch der Groteske an.

Der Dresdener ‚Virginal‘ mit ihrer nonchalanten Handlungsführung eignet ein solcher Hang schon dadurch, dass die – auf Textebene – unregelmäßige und vielfach unbegründete Abfolge von Kampfszenen ans Groteske rührt. Verstärkt wird dieser Hang vom neuen Schluss der Dresdener ‚Virginal‘, der zumindest in den anderen beiden erhaltenen Versionen in dieser Form fehlt. Die Heidelberger ‚Virginal‘ endet mit zwei großen Festen, die von einer umschatteten Nachricht gestört werden, in der Wiener ‚Virginal‘ ist dieser Schatten retuschiert und auf das Fest zu Jeraspunt folgt die Vermählung von Dietrich und Virginal und ihre gemeinsame Fahrt nach Bern. So ähnlich wird es auch in der Dresdener Version erzählt, nur dass dort weniger die Hochzeit als die Hochzeitsnacht im Zentrum des Erzählinteresses steht. Ganze sechs Strophen (Dr 125–130) leistet sich der Text zu diesem Thema, und wenn man sich nochmals vergegenwärtigt, dass die insgesamt 130 Strophen aus angeblichen 408 reduziert sind, ist das eine ganze Menge. Was darin erzählt wird, ist ein obszöner Schwank. Ich spare mir die etwas abgeschmackten Details; Dietrich jedenfalls erweist sich als impotent, was sein Meister Hildebrand, der zwei Nächte hindurch unter dem Bett lauscht, gleichermaßen zum Anlass für Spott und Sorge nimmt, die ihren sprachlichen Ausdruck in einer sehr unverblühten Diktion finden. Erst als man nach Bern zieht und dort eine dritte Hochzeitsnacht versucht, reüssiert Dietrich und kann die Ehe mit Virginal vollziehen. Natürlich gehört auch diese Zote in den Diskursbereich um den jungen Dietrich, der noch in Ausbildung befangen ist. Dass Dietrich in anderen Texten der Dietrichepik regelmäßig ohne

Frau bleibt, mag eine weitere Grundlage des Witzes stellen. Dass die Szene dessen ungeachtet absurd bleibt, nämlich gerade im Kontext der Handlung davor, ist davon unberührt.

Neben dem Erzählen *im* Kanon, das das Erzählen zugleich mit Restriktionen versieht und mit Lizenzen begabt, steht also immer und zugleich ein Erzählen *gegen* den Kanon, das sich dadurch auszeichnet, dass es die poetischen Grenzen des Vorgegebenen ausreizt und überdehnt. So entstehen literarische Reihen, die, gerade weil sie auf Bekanntem bauen, einen starken Hang zur Hyperbolik entwickeln, der wohl schlicht auf der Notwendigkeit beruht, im Erzählen des Bekannten dieses immer wieder zu renovieren; das oben erwähnte Motiv vom *Dietrich cunctator* wird man sich auch so zu erklären haben.

Es mag sich hinter dieser Prozessualität ein universales erzählhistorisches Gesetz abzeichnen, wie man es nicht nur an der Dietrichepik beobachten kann. Es ist genauso manifest in der Entwicklung des Western-Genres von den 1930er bis in die 1970er Jahre, das einen ähnlichen Weg beschritten hat vom ‚klassischen‘ Hollywood-Western bis hin zum überdrehten Italo-Western. Das Besondere am Geschichtenkanon der Dietrichepik ist, dass sich diese Tendenz zum Grotesken im Erzählen der immergleichen Geschichten mit den immergleichen Figuren niederschlägt. Was andernorts – wie im Western – als poetische Progression fassbar wird, zeigt sich in der Dietrichepik häufig im Vergleich verschiedener Fassungen ein und desselben Textes.

Darum auch verlaufen diese Prozesse in der Dietrichepik ungleich langsamer als in anderen Erzählzusammenhängen, so langsam, dass sie erst aus der fernen literarhistorischen Distanz als eine charakteristische Dynamik erkennbar werden, dem einzelnen Teilhaber an diesem System aber wohl nicht bewusst werden konnten, noch nicht einmal dann, wenn er als Textproduzent (also etwa als professioneller Geschichtensänger) ‚unbewusst‘ daran teilhatte. Erstens erschwert das Fehlen stabiler Textfassungen konkrete Absatzbewegungen – etwa eine Parodie oder Persiflage eines konkreten anderen Dietrichtextes –, zweitens stellt die Übermacht vorgängiger Geschichten sicher, dass Veränderungen immer nur in sehr kleinen Schritten vorankommen. Damit Dietrich in der Hochzeitsnacht kläglich scheitern kann, bedarf es eines jahrhundertelangen Vorlaufs, in dem sich das heldenepische Erzählen langsam vorgearbeitet hat von einer narrativen Selbstversicherung einer Krieger-

gesellschaft auf jenes groteske Telos hin, das erst in der Dietrichepik des 15. Jahrhunderts zur vollen Entfaltung findet. Die Dietrichepik kommt, weil sie auf einem kommunen Kanon von Geschichten baut, nie eigentlich vom Platz und muss sich doch andauernd bewegen, wenn sie erzählgeschichtlich überleben will.

5. Kanon und Geschichte

Es war bereits mehrfach angeklungen, dass jene Form der Kanonisierung, wie wir sie an der mittelalterlichen Dietrichepik beobachten können, ein anderes mediales Referenzsystem benutzt als die Kanonisierungsstrategien, die der bürgerliche Kunstbetrieb in den vergangenen gut zweihundert Jahren angezogen hat. Während hier die Stabilität der exakten schriftlichen, später auch (und für nicht-literarische Kunstformen) der photographischen, phonographischen und filmischen Aufzeichnung unabdingbare Voraussetzung der Kanonisierung ist, basiert jene ‚alte‘ Kanonisierung der Dietrichepik auf einem Referenzsystem, das ich bereits mehrfach und unreflektiert ‚Geschichte‘ genannt habe. Es mag zum Abschluss lohnen, diesen Begriff etwas schärfer zu umreißen.

Geschichte ist, mit Bezug auf die mittelalterliche Dietrichepik, zumindest dreiwertig. Geschichte bezeichnet erstens – und häufig im Plural: als ‚Geschichten‘ – den groben stofflichen Verlauf, den Dietricherzählungen nehmen, sowie die mit diesen Handlungsläufen untrennbar verbundenen Figuren und Figurentypen. Geschichte bezeichnet, zweitens, den konkreten Text, der aus diesem schwammigen stofflichen Bereich hervortritt, der sich von diesem aber nie ganz lösen kann, der unmöglich jene ‚Werkautonomie‘ erreicht, die man einem Roman des 19. Jahrhunderts zusprechen würde. Drittens bezeichnet Geschichte eine Nähe zur *historia*, wie sie für die gesamte Heldendichtung typisch ist. Die Stoffe sind keine ‚reinen‘ Fiktionen, keine freien Erfindungen, sondern sie kleben immer auch mehr oder weniger stark an (aus zeitgenössischer Sicht) ‚historischen‘ Sachverhalten, und auch wenn die Frage nach der historischen Wahrheit des Erzählens im hohen und späten Mittelalter längst in den Hintergrund getreten sein mag, ist der historische Bezug immer evident – etwa über die Personennamen (Dietrich und Theoderich) oder die

Ortsnamen (Bern-Verona, Pöchlarn, Wien, Worms, Tirol etc.) – und kann jederzeit aktualisiert werden.²³

Diese dreifache Natur des Begriffs ‚Geschichte‘ ist, soweit ich es sehe, eine neuzeitlich gewachsene. Dennoch scheint der Begriff gerade wegen seiner charakteristischen Vagheit passend, um jene unförmige Gemengelage zu umreißen, aus der heraus so etwas wie kanonische Dietrichepik entsteht. Die konkrete Geschichte eines in der schriftlichen Überlieferung fassbaren Dietrichtexts ist – das zeigt der Fassungsvergleich – flexibler, als eine ‚Erzählung‘, ein ‚Roman‘, ein ‚Epos‘ es wäre oder sein sollte, weil sie sich – hinsichtlich des Handlungsverlaufs und/oder des Handlungsmusters und/oder der Figurentypen – immer intensiv auf vorgängige Dietrich-Geschichten beruft und bezieht, mit denen sie arbeitet und gegen die sie anezählt. Der historische Rahmen sichert diesen Geschichtsraum nach außen weitgehend ab. Er trägt dafür Rechnung, dass es – wiederum: auf der Ebene der Geschichte – kaum zu Hybriden aus Dietrichgeschichten und Erzählstoffen anderer Genres kommt. Natürlich ist die Dietrichepik, das zeigt ihre Literaturgeschichte, ständig beeinflusst von anderen Stilen, Schreibweisen und poetischen Moden – nur so ist beispielsweise zu erklären, dass es Dietrichepik auch in den quasi-romanhaften ‚modischen‘ Reimpaaren des 12./13. Jahrhunderts gibt. In puncto Handlungsverlauf und Figureninventar aber bleibt die Dietrichepik über weite Strecken autark.

Wie jede Kanonbildung hat auch diese eine begrenzte Reichweite: Die Kanonisierungsbewegungen im Meistersang, die um die Spruchdichtung des späten 12. bis frühen 14. Jahrhunderts kreisen, hat mit dem dietrichepischen Kanon genauso wenig zu tun wie die Kanonisierung des *Great American Songbook* mit jener der Symphonik des 19. Jahrhunderts. Und wie jede Kanonbildung aber steuert auch jene der Dietrichepik die Produktion und Rezeption solcher Artefakte, die auf diesen Kanon reagieren und sich damit in diesen einschreiben. Das Publikum kennt den Kanon, seine Erwartungshaltungen speisen sich aus diesem kanonischen Wissen, und man wird davon ausgehen dürfen, dass, was immer an Neuem erprobt wird, daran gemessen wird. Die Textproduzenten wiederum müssen im Bewusstsein um diese Situation agie-

²³ Zu diesem Diskursfeld Florian Kragl: Die Geschichtlichkeit der Heldendichtung. Wien 2010 (Philologica Germanica 32).

ren, sie können auf kanonisches Material zurückgreifen – im Falle der Dietrichepik: auf die Geschichte und auf die Geschichten im dreifachen Sinne –, aber es sind ihnen von diesem Material auch Grenzen gesetzt, die sie zugleich einhalten und doch maßvoll übersteigen müssen, um im und gegen den Kanon zu bestehen. Auch dies gilt für Kanonisierungsprozesse aller Art und aller Zeit. Besonders am Kanon der Dietrichepik ist, dass die Bewegungen im und um den Kanon alle ‚geschichtlicher‘ Natur sind – während anderes wie die Form der Texte, die Art der Aufzeichnung oder programmatische Belange, die in anderen Kanonisierungsprozessen vorrangig wären, nur untergeordnete Rollen spielt.

Freilich handelt es sich hier nie um starre Verhältnisse des Entweder-Oder. Die ‚Geschichtlichkeit‘ des Dietrichkanons ist keine absolute Größe, sondern eine starke Tendenz, und auch innerhalb der Dietrichepik gibt es verschiedene Abstufungen. So siedelt die historische Dietrichepik viel näher an jenem Erzählmodell, das man aus dem ‚Nibelungenlied‘ oder auch aus dem höfischen Roman kennt, sodass für sie nur sehr eingeschränkt gilt, was in diesem Beitrag anhand von Beispielen aus der aventiurehaften Dietrichepik entwickelt ist. Nicht ohne Zufall wird es der ‚Heldenbuchprosa‘, einer Art Nachwort vor allem des gedruckten Heldenbuchs des 15./16. Jahrhunderts, auffallender Weise nicht gelingen, gerade die aventiurehafte Dietrichepik in jenen geschichtshistorischen Rahmen zu integrieren, den die ‚Heldenbuchprosa‘, ausgehend vom Dietrich der historischen Dietrichepik, entwirft. Insofern diese Heldenbücher sehr wohl aventiurehafte Dietrichepik enthalten, nie aber Texte der historischen Dietrichepik, ist dieser Versuch, den Dietrichgeschichten eine feste Zeitlinie einzuziehen, paradox geraten. Mit seinem paradoxen Scheitern demonstriert er, wie groß die Reichweite des Geschichtenkanons um Dietrich ist, wo er gilt, wo aber seine Geltung endet.

Wenn man das Erzählen von Dietrich – überwiegend – als ein Erzählen vor dem Horizont eines Geschichtenkanons verstehen darf, so beantwortet diese Besonderheit eines Kanons der Dietrichepik möglicherweise auch die mit dem Konzept dieses Bandes verbundene Frage, in welcher Weise literarhistorische ‚Gerechtigkeit‘ herzustellen wäre zwischen dem, was einst kanonisch war, und dem, was uns kanonisch ist oder was wir zumindest als uns kanonisch ausgeben (denn nicht jeder hat die Fontane-Gesamtausgabe auch gelesen, die in seinem Regal steht). Die knappe Antwort wäre: Gar nicht.

Die Kanonisierungsstrategien der semioralen Dietrichepik und die Kanonisierungsstrategien jener Kunstformen, die auf stabilen bildungsbürgerlichen Schriftpfeilern aufrufen, sind so grundverschieden, dass sich zwar das eine mit dem anderen vergleichen, nicht aber das eine ins andere überführen lässt. Die Dietrichepik im Ganzen oder auch nur einzelne ihrer Teile in dem Sinne für kanonisch zu erklären, wie wir das mit stärker schriftgebundenen Texten wie Ariosts ‚Orlando furioso‘, Gottfrieds ‚Tristan‘ oder Vergils ‚Aeneis‘ zumindest versuchen können, ginge an der Sache ganz vorbei. Einer Kanonbildung, die ganz auf die Sicherung des Wortlauts vertraut, muss die Dietrichepik fremd bleiben. Nicht nur ist die Dietrichepik aus Gründen, die sich aus ihrer medialen Sonderstellung herleiten, dem bildungsbürgerlichen Kanon widerspenstig – ich denke an die (aus heutiger Perspektive gesprochen) formalen Defizite, an die Lücken und Fehler der Handlungslogik, an all die Grobheiten –, sondern auch das ganze Konzept dieses vagierenden Genres ist dem bildungsbürgerlichen Kanon nicht gemäß.

Allerdings dürfen wir nicht vergessen, dass jene bildungsbürgerliche Zeit, die uns nicht zuletzt mit Debatten über den Kanon und das Kanonische gesegnet hat, sich ihrerseits langsam einem Ende zuneigen mag. Das hat verschiedene Gründe, von denen zu handeln hier nicht der Ort ist. Erfahbar ist ihr schleichender Niedergang aber daran, dass sich nach und nach auch die Kanonisierungsstrategien wieder zu wandeln scheinen. Die Festigkeit des künstlerischen Artefakts wird in Zeiten eines neuen Medienwechsels zwar einerseits gestärkt – alles scheint sich im Grunde grenzenlos aufzeichnen zu lassen –; doch diese neue Grenzenlosigkeit der Speichermöglichkeiten, die alles weit übersteigt, was Schrift auf Papier je zu leisten vermochte, führt auch zu Beliebigkeit einerseits, zu Vergessen andererseits, weil Aufzeichnung und Bewahrung konventionell und ubiquitär werden und weil die aktive Teilhabe an diesem System der kulturellen Speicherung nicht mehr auf einen Kreis von Spezialisten begrenzt ist. Man muss sich nur die Differenz vor Augen führen, die besteht zwischen dem großen Verleger Johann Friedrich Cotta (1764–1832), der das literarische Leben um und nach 1800 entscheidend geprägt hat, und der Dissemination von kulturellen Erzeugnissen etwa über Youtube-Kanäle.

So aber entsteht ein ähnliches Gewusel an formal ungebundener, stilistisch flexibler, in der konkreten medialen Gestalt (Foto, Film, Text etc.) freier, jedoch im obigen Sinne geschichtlich gebundener Informationen, wie es auch

den Kanon der Dietrichepik fundiert haben wird. Die kommerzielle Kunstproduktion der vergangenen Jahre hat bereits darauf reagiert oder ist davon betroffen. Ich denke etwa an Fan Fiction oder Merchandise-Offensiven rund um ‚Star Wars‘, zuletzt an die nicht enden wollenden Aktivierungen irgendwelcher Comic-Helden der Marvel Enterprises, allesamt narrative Erzeugnisse, die sich in ihrer Stoff-, Schema- und Geschichtsgebundenheit zueinander nicht unähnlich verhalten wie das eine Dietrichepos zum anderen.

Wie jeder Vergleich hinkt auch dieser. In einigen Grundprinzipien aber mag doch Analogie herrschen, sodass es nicht Zufall sein wird, dass auch im aktuellen Erzählen ein ähnlicher poetischer Kampf gegen Figurentypen (die zahllosen Prequels und Sequels) und vorgängige Gestaltungen (etwa die Batman-Filmreihe, die zwischen Syntagma und Paradigma schwankt) tobt, wie er auch in der mittelalterlichen Dietrichepik fassbar ist. Hier wie dort erleben wir die Gewalt eines Geschichtenwissens, das sich in charakteristischer Weise gegen die konkreten Artefakte (wie Texte oder Filme) verselbständigt. Es wird sich finden, ob es abermals Jahrhunderte des Wartens und eines weiteren Medienwechsels bedarf, damit diese Gewalt erneut gebändigt wird.

Neues von den Nibelungen

Seit Erscheinen von ‚Iwein Löwenritter‘ (2008), dem „Besten der Besten“ am Hof von König Artus, liegt in der Hoppewerkstatt der Entwurf zu einer Nacherzählung der ‚Nibelungen‘, die jenseits des Ideals vom ‚Runden Tisch‘, an dem vermeintlich Platz für uns alle ist, davon erzählt, was unsere Welt wirklich (tatsächlich) grundiert: Gewalt und Verbrechen.

In ihrem Manuskript ‚Der letzte Schatz/Ein deutscher Stummfilm‘ gibt Felicitas Hoppe, nach Vorlesungen in Köln und in Heidelberg, in Braunschweig einmal mehr und zugleich neu und anders Auskunft darüber, wie sie es mit dem Mittelalter und mit der Schatzsuche in der Gegenwart hält, mit schicksalhaft schneidernden Frauen und schlagenden Rittern, mit den Fragen nach Liebe und Tod und mit dem politischen Mythos vom großen Untergang.

Und, ganz nebenbei, mit einer Wissenschaft, die womöglich, zwischen Rhein und Donau, die Buchhaltung einer Klage vorzieht, die uns daran erinnert, dass die Klage von gestern zugleich die Klage von morgen ist, weshalb ihr Nachgesang nicht verstummen kann.

‚Der letzte Schatz‘ wird voraussichtlich 2020 bei S. Fischer erscheinen.

Felicitas Hoppe

Alte Schätze, Paare, Klagen

Neues von den Nibelungen

1. Faszination

Was fasziniert mich so an den ‚Nibelungen‘? Ihre Ferne und Unerreichbarkeit, die Unmöglichkeit, einen Stoff aufzufassen, der weit über achthundert Jahre alt ist. Und der verquere Wunsch, ihn noch einmal ganz von vorn, bis hinein in die Gegenwart aufzurollen, jenseits von Aktualisierung und Kitsch, den größten Feinden der Rezeption eines Mittelalters, von dem wir nach wie vor wenig wissen.

Im Zentrum des Liedes, das in den kollektiven Untergang mündet, steht eine Frau: tragische Heldin, unglücklich Liebende oder gefährliche Rächerin? Scheinbar alle zugleich und nichts davon, denn Kriemhild lässt sich in Rollen und Masken nicht fassen. So märchenhaft einfach sie auf den ersten Blick scheint, so sehr beginnt sie schon beim zweiten Lesen zu schillern, spätestens dann, wenn man sich an den Echtext wagt und mit der Lektüre alle Klischees vergisst, unter denen man sie zu begraben geneigt ist.

Kriemhild ist eindeutig kompliziert, womit das Wenigste über eine Figur gesagt ist, die auf den ersten Blick so heroisch wie kompatibel erscheint: liebend, verfügbar, manipulierbar, Spielball in einer Männerwelt, die ihren ei-

genen strengen Gesetzen folgt. Doch es braucht nicht mehr als wenige Seiten, um zu begreifen, dass Kriemhild eine höchst realistische Träumerin ist, die bereits auf der ersten Seite ahnt, dass ihr das Schicksal nicht günstig sein wird, als ihr im Traum ein Falke begegnet, den vor ihren Augen zwei Adler zerreißen. Daraus zieht Kriemhild den klaren Schluss: „Niemand will ich einen Helden lieben. Schön, wie ich bin, will ich mein Lebtag bleiben und niemals durch die Liebe zu einem Mann ins Unglück kommen.“¹

Doch wir wissen bereits, dass es anders kommt, der Anfang enthält die Fabel der ganzen Geschichte, das Unglück ist zwangsläufig vorprogrammiert. Im Innenhof der höfischen Welt taucht plötzlich ein ungehobelter niederländischer Schatz auf:

Man sieht ihm förmlich beim Wachsen zu und wie sein Haar dabei immer heller wird, bis es sich, jetzt schon beinahe blond, vor lauter Eifer und Tatkraft, Stufe für Stufe zum Dom hinauf, in steile goldene Locken legt. Dazu passend die Augen, Drachenaugen, tiefblau das eine, hellgrün das andere, fast so grün wie sein Jagdkostüm, eindeutig Sohn eines Königs aus Xanten, der selber niemals ein König sein wird, weil er die Jagd dem Regieren vorzieht, immer Angriff und Schwert. Der Jäger wächst, und die Könige schrumpfen.²

Und Kriemhild ist unwiderruflich verliebt. Wir übrigens auch. Doch sind wir jenseits des sagenhaften Märchens geneigt, die uns bekannten Helden nicht als Träger gesellschaftlicher Konventionen, Kostüme und Zeichen, sondern allem voran psychologisch zu lesen, als vertrackte Privatpersonen; dabei sind sie nichts weniger als privat, sondern höchst allgemein: Selbst wenn sie miteinander ins Bett gehen dürfen (oder müssen) und, wie Brunhild, Gunther dabei an den Nagel hängen, gerät ihnen das, was sie tun, immer zum Staatsakt.

Ob das heute noch zeitgemäß ist? Ja: Weil der Stoff an einem vertrackten rostigen Nagel hängt, der immer noch in der deutschen Wand steckt. Nein:

¹ Zitiert nach *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), S. 13 (Nibelungenlied [= NL] 1,15).

² Manuskript fh.

Weil die Sprache, die uns begegnet, die Welt mit uns fremden literarischen Mitteln darstellt, die an die Form ihrer Zeit gebunden sind und von ihren Lesern ein ethnologisches Lesen³ verlangen; das Studium einer anderen Welt, in der die höfische Welt und die Welt der Sagen, weit älter als das alte Lied selbst, mit fast biblischer Wucht aufeinandertreffen, die demokratischen Lesarten fremd ist.

Was lässt sich aus solcher Erkenntnis für eine Schriftstellerin machen, die weder Mediävistin noch Ethnologin ist, sondern eine Erzählerin, die, aus unerfindlichen Gründen, einfach begeistert, berührt, involviert ist und der, merkwürdig genug, nichts näher und anziehender als genau diese Sprache ist? Die Frage, die hier gestellt werden müsste, lautet also nicht „Ist das zeitgemäß?“, sondern „Ist die Autorin zeitgemäß?“, wenn sie darauf besteht, ein altes Modell in ein neues literarisches Licht zu rücken und damit in ein anderes erzählerisches Recht zu setzen? Würde es, stattdessen, nicht reichen, den alten Text, so und nicht anders, einmal mehr unter die Leser der Jetztzeit zu bringen?

Doch solche Fragen stellt sich eine von Stoff und Sprache Begeisterte nicht, sie fragt nicht nach Sinn und Zweck ihrer Handlung. Übersetzung (im weitesten Sinn) speist sich, gegenteiligen Annahmen zum Trotz, nicht aus dem Wunsch nach Vermittlung oder Verfügbarmachung, sondern aus der Berührung, aus der Kontaktaufnahme mit einem Text, dem man unbedingt auf die Spur kommen will. Begeisterung bedarf keiner Legitimation und folgt selten pädagogischem Auftragsgeschäft.

2. Schätze

Ich habe Kriemhild erwähnt. Ich könnte genauso gut Siegfried nennen, ganz zu schweigen von Brunhild und Hagen und dem ganzen Rest des halb höfischen, halb wilden, in jedem Fall unheimlichen Personals, von dem das ‚Nibelungenlied‘ bevölkert ist. Doch sobald ich mich, erzählend, auf die Suche nach dem tragenden Zentrum mache, fällt meine Wahl, jenseits der Figuren,

³ Vgl. Jan Dirk Müller: *Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes*. Tübingen 1998, S. 6-54.

von denen keine ein echter Charakter ist, sondern allesamt vertrackte ergreifende Typen, auf den wahren Mittelpunkt des versunkenen Dramas – auf den Schatz höchstpersönlich.

Denn es sind nicht die Menschen, sondern die Dinge, es ist die blanke Materie, die die Erzählung der Geschichte vorantreibt und dem ‚Nibelungenlied‘ Motor und Furor verleiht. Der Schatz, das liquide bewegliche Gut, ist der kapitale Protagonist meiner Nacherzählung, er ist Ring und Staffel, er ist das poetische und poetologische Lagerfeuer, um das sich alles gruppiert, in einer Geschichte, die einzig dem Programm des Untergangs folgt und nicht mehr als die schlichte Erkenntnis bereithält, dass der Schatz bis heute nicht wieder aufgetaucht ist, mithin also unauffindbar bleibt und sich damit jeder politischen Instrumentalisierung entzieht, denn

das Schatzwesen ist unberechenbar, mit eigenem Willen und Gedächtnis begabt, flüchtig und wechselhaft. [...] Der Schatz hat nämlich seinen eigenen Kopf, seine eigene Art, Geschäfte zu machen, mit der man nur mühsam ins Gespräch kommen kann. Und leider die Neigung, sich ständig zu trennen, sich unablässig weiter zu teilen, also überall und nirgends zu sein.⁴

Weshalb die viel beschworene Dolchstoßlegende mit dem Heldentod Siegfrieds nicht das Geringste zu tun hat, so wenig wie Hagen ein deutscher Held ist; die Nibelungen sprechen aus einer anderen Zeit, einer anderen Welt. Übrigens ist Hagen meine Lieblingsfigur, der man in den zahlreichen Nachdichtungen nur selten gerecht wird: Wie auch immer man die Geschichte wendet und dreht, immer hat Hagen den Schwarzen Peter. Doch in einem ersten Entwurf der Hoppe'schen Nacherzählung ist er, tatsächlich, der Titelträger: ‚Hagen. Ein deutscher Stummfilm‘.

Hat man erst einmal den stummen Schatz im Mittelpunkt der Erzählung platziert, bekommt auch der Schatzmeister Hagen seine wahre Kontur:

Nicht dass er sich etwa verändert hätte; im Gegenteil, er ist ganz der Alte, denn er hat gar kein Alter, sieht aus wie immer. Nur sein Haar wird jedes Jahr dünner und seine Stirn etwas höher. Übrigens eine schöne Stirn, fast faltenfrei, eine Stirn, hinter der nicht gegrübelt wird, Stirn eines alterslosen

⁴ Manuskript fh.

Bestatters mit sehr viel Erfahrung, der seine Lehrjahre irgendwo im Ausland verbracht hat, sich also auskennt und jederzeit weiß, was zu tun ist, wenn alle anderen noch mit Klagen beschäftigt sind.⁵

Spätestens jetzt wird deutlich, dass die Protagonisten des Liedes dem Schatz nicht gewachsen, sondern ihm unterworfen sind. Unterwerfung ist der Motor der gesamten Erzählung und damit der Schlüssel zu einem Geschehen, das uns so fremd wie geläufig ist, schließlich handeln wir (fast) immer in fremdem Auftrag. Denn der versenkte Schatz ist ja nicht aus der Welt, im Gegenteil steigert sein Verschwinden bloß seine magische Bindungskraft. Und er gehört immer noch Kriemhild, er ist und bleibt ihre Morgengabe: „Gebt ihr mir, was ihr mir genommen habt“, so Kriemhild, bevor sie ihren eigenen Bruder köpft, „dann könnt Ihr noch lebendig nach Hause kommen.“⁶

Doch lässt Hagen sich, auch nach dem Tod seines Königs, auf das Geschäft nicht ein: „Wo der Schatz liegt, weiß niemand außer Gott und mir. Er wird dir, Teufelin, immer verborgen sein.“ Und Kriemhild „hob ihm den Kopf und schlug ihn ab.“⁷ So stirbt der Schatzmeister Hagen unter der Hand einer Frau, die sich dabei des Schwertes eines Mannes bedient. Dabei ist nicht sicher, um wen es am Ende wirklich geht – um den Geliebten oder um seinen Schatz. Doch selbst im Angesicht ihres nahenden Todes bleibt Kriemhild eine so kühle wie kühne Geschäftsfrau, die sehr genau weiß, was ihr und der Liebe zusteht. Das wird in der Mehrheit der Nacherzählungen gern mit Romantik verwechselt, mit einer gesteigerten Form von Trauer und Treue.

3. Paare

Spätestens hier lohnt es sich, einen Blick auf Partner und Paare zu werfen, die, genau wie der Schatz, höchst beweglich sind. Wir nennen es Liebe, doch es geht um Verträge, um ein uraltes Tauschgeschäft, das uns bereits auf Isenstein begegnet: Wie du mir, so ich dir! Gewinnst du mir Brunhild, geb' ich

⁵ Manuskript fh.

⁶ Heinzle: Nibelungenlied (Anm. 1), S. 745 (NL 39,2367).

⁷ Heinzle: Nibelungenlied (Anm. 1), S. 745 u. 747 (NL 39,2371 u. 39,2373).

dir Kriemhild. Die Rechnung geht allerdings nur kurzfristig auf, weil sie den Stempel des Betrugs unter der Tarnkappe trägt, unter der Siegfried für Gunther einen Kampf gewinnt, den Gunther ohne ihn mit dem Tod bezahlt hätte.

Aber wer gehört hier wirklich zu wem? Gunther zu Brunhild und Siegfried zu Kriemhild? Auf dem Zahlenstrahl der einfachen Zeit kommen wir schnell zu dem Ergebnis, dass Siegfrieds Beziehung zu Brunhild weit älter als seine Beziehung zu Kriemhild ist und dass sie im Zweikampf auf Isenstein einen Helden wiedererkennt, dem sie sich längst verschrieben hat. Die Wissenschaft weiß besser als wir, dass hier von einer sagenhaften Vorgeschichte die Rede ist, die der Leser zwar nicht begreift; doch den Braten des Doppelspiels riecht er, wie Brunhild, sofort, weshalb die Erzählerin Hoppe Siegfried und Brunhild zu einem Zwillingsspaar ewiger Kindheit macht, dessen archaische und anarchische Kraft, wie die Kraft des Schatzes, weit über die höfische Welt hinauswirkt:

Ja. Was für herrliche Zeiten das waren, als Brunhild und Siegfried noch Kinder waren, nicht Mann noch Frau, weder Feinde noch Werber, nur das Brüderchen und sein Schwesterchen, Brunhild die Schwester, der Jäger das Reh. Wild entschlossen, niemals erwachsen zu werden, sondern für immer Helden zu bleiben, von Anfang bis Ende, spielten sie nichts als sich selbst, immer wieder von vorn, zu immer ein und demselben Lied: Kinder, wie schön ist Isenstein!⁸

Nähende Frauen bei Hof sind dagegen weit weniger spektakulär, für einen vorantreibenden Plot viel zu kontemplativ, unergiebig wie betende Nonnen. In der Regel ernten sie freundlichen, aber müden Hausfrauenapplaus, ein

enttäushtes Murren auf allen Rängen. [...] Den Auftritt hat man sich anders gewünscht, mehr Pomp und Posaune, mehr Licht. Stattdessen Zwielflicht, lautlose Dämmerung. Die Königin ist beschäftigt, nicht bei sich, sondern ganz bei der Sache. In der linken die Elle, in der rechten ein Stück schimmernder Schneidkreide, misst sie die prächtigen Stoffe aus und hat dabei einen Mann vor Augen, der ein hellgrünes Jagdkostüm trägt. Sie kennt seine Maße genau, obwohl sie ihn nie gesehen hat. Und um sie herum

⁸ Manuskript fh.

an die dreißig Frauen, die dasselbe tun wie die Königin: messen, zeichnen, falten und schneiden, vier mal vier Kleider für einmal vier Männer, die unter dem Fenster lautstark damit beschäftigt sind, ihre Reise nach Isenstein zu planen.⁹

Doch das einzige Paar, um das es wirklich (tatsächlich) geht, bilden nicht Kriemhild und Siegfried, nicht Gunther und Brunhild, sondern Kriemhild und Hagen. Spätestens dann, wenn Kriemhild Siegfrieds Jagdhemd mit jenem Kreuz bestickt, das seine einzige verwundbare Stelle, die vom Drachenblut nicht gedeckt werden kann, zu einem sichtbaren Zeichen macht, sind sie verräterisch aneinander gebunden. Und das bis zum bitteren Schluss, bis zum letzten Kopf, nach einem Massaker, dem der bedauernswerte zweite Ehemann Kriemhilds, der traurigste aller Könige, Etzel, der heidnische Hunne, als Handlanger einer fremden Tragödie beiwohnen muss, von der er nicht profitieren kann.

Was Wunder, dass das ‚Nibelungenlied‘ und seine mittelalterliche Fortsetzung im händeringenden Modus der Klage verfasst sind. Einer Gattung, die heute aktueller denn je ist, auch wenn sie in der deutschen Gegenwartsliteratur literarisch weder praktikabel noch auffindbar ist, was vermutlich der Tatsache geschuldet ist, dass sich das kollektive Schicksal längst in die individuelle Erzählung verlagert hat und das Gesellschaftliche ins höchst persönlich Private, selbst dann, wenn es sich scheinbar politisch gibt.

4. Schneiderstrophen

Die gesamte Literatur des Mittelalters ist von Zeichen durchzogen, unterfüttert von einem emblematischen Handwerk, aus dem die viel geschmähte Trivilliteratur bis heute ihre verlässlichen Helden schneidert, Zeichen aus einer Außenwelt, die unsere Innenwelt spiegeln. Wie fremd das inzwischen der vermeintlich höheren Literatur geworden ist, beweist unsere Ermüdung bei der Lektüre der Klassiker. Die Mediävistik hat dafür den so freundlichen wie herablassenden Namen der ‚Schneiderstrophe‘ erfunden.

⁹ Manuskript fh.

Denn der schöne Schein lässt sich nicht länger aufrechterhalten, weil Siegfried ein Schauspieler zwischen zwei Welten ist, zwischen Island und dem burgundischen Hof, zwischen Natur und Etikette, zwischen archaischer Magie und höfischer Zähmung, zwischen Herrschaft und Unterwerfung. In anderen Worten, Siegfried ist herrlich im Kampf, aber bei Hof nicht kompatibel, ein Held, der gern prahlt, um das Höfische zu übertrumpfen, ein Tausend-sassa, ein Scheinhöflich, Provokateur aus einer anderen Welt, in der man alles zugleich sein kann. Und genau das wird ihm zum Verhängnis: Er hat einfach zu oft die Kostüme gewechselt, beweglich, veränderlich, nicht zu fassen, ein Falke, den Kriemhild nicht zähmen kann.

Die Geschichte der ‚Nibelungen‘ wird in der Regel in zwei Teilen erzählt. Der erste berichtet von Siegfrieds Aufstieg und Tod, der zweite von Kriemhilds Rache, nachdem sie am Hof von König Etzel zum zweiten Mal Königin geworden ist. Der Zwischenteil, den es formal erzählerisch gar nicht gibt (wir denken ihn uns als Theaterpause mit diversen Getränken), ist ihrer Trauerarbeit gewidmet.

Der Text selbst suggeriert, es sei Siegfried, dem Kriemhild die Treue hält; ich dagegen behaupte, es ist der Schatz. Er ist es, mit dessen Hilfe Kriemhild, die Schneiderin, sich in der Zwischenzeit Freunde verschafft und Allianzen gebildet hat, um Rache am Tod von Siegfried zu nehmen: „Bei Einheimischen und bei Fremden war sie wohlbekannt. Sie sagten, niemals hätte eine Fürstin in einem Königreich besser und freigeibiger geherrscht.“¹⁰

Doch die schönen Schneiderstrophen werden zunehmend kürzer, jetzt schreitet wieder Hagen zur Tat: Der Schatz wird versenkt, Frauen sind nicht mehr mit von der Partie und wenn, dann nur hinter verschlossenen Türen. Nicht nur Kriemhild, auch Brunhild verstummt. Sie verschwindet aus der Erzählung, weil sie keine Funktion mehr hat. Das letzte, was wir über diese so großartige wie dramatisch effektive Heldin erfahren: „Königin Brunhild ist leider nicht in der Verfassung [...], wartet bis morgen, dann lässt man euch vor. Als sie dann meinten, sie zu sehen, war es doch nicht möglich.“¹¹

Dreizehn Jahre später wechselt Kriemhild noch einmal die Kleider, zieht als Braut von Etzel ins Hunnenland und spricht eine windige Einladung an

¹⁰ Heinzle: Nibelungenlied (Anm. 1), S. 443 (NL 23,1390).

¹¹ Heinzle: Nibelungenlied (Anm. 1), S. 437 (NL 24,1486).

ihre Verwandtschaft aus. Während sich die Burgunden, unter widrigen Verhältnissen, allmählich in Nibelungen verwandeln, deckt sie an Etzels Hof den Tisch für die Rache. Doch die Dekoration nimmt sich spärlich aus, genau wie ihr eigener Auftritt: „Kriemhild, die Schöne, ging mit ihrem Gefolge zu den Nibelungen und empfing sie voller Falschheit. Das sah Hagen von Tronje. Den Helm band er fest.“¹²

Kein Kostümfest, sondern gebundener Helm und bündige Rede. Mit dem Abschied von der diplomatischen Schneiderstrophe geht es zielgerade bergab, direkt in den Abgrund. Auch wenn es von hier bis in den Untergang noch knapp weitere tausend Strophen dauert, ist für den Leser klar, dass die Geschichte ihr Ende gefunden hat. Der erzählerische Aufwand richtet sich nicht mehr auf die Beschreibung von höfischen Accessoires, sondern auf den Kampf unter Männern, auf Mord und Totschlag, auf einem Schauplatz, neben dem sich der Wettkampf zwischen Brunhild und ihren Freiern wie eine harmlose Kirmes ausnimmt. Hier gibt es keine Tarnkappen mehr. Alles ist sichtbar. Auch das eigentliche Paar der Geschichte, das sich auf furchtbare Weise treu bis in den Tod bleibt, Kriemhild und Hagen: Die Schneiderin hat ihre Schere unwiderrufflich gegen das Schwert getauscht.

5. Klagen

Dabei wird in der Regel vergessen, dass das Nibelungenlied an dieser Stelle noch gar nicht zu Ende ist. Sein Auftraggeber (vermutlich ein Bischof aus Passau) hat den Erzählern aus der Nibelungenwerkstatt einen Auftrag erteilt, der weit über das Ende hinausgeht und als die dem Lied unmittelbar angehängte ‚Klage‘ in die Literatur eingegangen ist.

Dass die auf Bestellung nachgereichte ‚Klage‘ nicht nur in der literarischen Rezeption, sondern auch auf den ‚Wormser Festspielen‘ selten Erwähnung oder Verwendung findet, ist nur auf den ersten Blick ihrem angeblich geringeren literarischen Wert zuzuschreiben. Auf den zweiten Blick erweist sie sich als Versuch der Abmilderung der Wucht eines apokalyptischen Dramas, mit-

¹² Heinzle: Nibelungenlied (Anm. 1), S. 549 (NL 28,1737).

hin als moralische Bremse einer Erzählung, die sich bis heute vom grausamen Zauber der Unvermeidbarkeit nährt.

Denn, Hand aufs Herz: Wer von uns hätte hier was zu beklagen, wer wünscht sich wirklich, dass diese alte Geschichte womöglich noch gut hätte ausgehen können? Die ‚Klage‘, sofern man sie denn zur Kenntnis nimmt, relativiert also ein Drama, das bis heute von nichts anderem als von seiner Unlesbarkeit und Unausdeutbarkeit lebt und dessen Reflexion seine Wirkmacht womöglich in Gefahr bringen könnte. Doch auch die ‚Nibelungen‘ sind ein lesbarer Text, der, wie alle unverzichtbaren Texte, immer von Neuem nach Frischluft verlangt und von einem Neuanfang durch Erklärung und Ausdeutung träumt.

Von einem Neuanfang ist die ‚Klage‘ allerdings nicht weniger weit entfernt als das alte Lied selbst. Dafür erweist sie sich, bei genauer Lektüre, als eine so groß angelegte wie ergreifende Trauerarbeit, wenn ihre Erzähler versuchen, dem Untergang der ‚Nibelungen‘ im Nachtrag einen Sinn abzuringen und damit die entsetzliche Leere nach dem Untergang mit über viertausend Versen zu füllen: Die Helden werden beweint, und des Weinens ist kein Ende.

Das hört sich im Original dann zum Beispiel so an:

Was auf der Welt je an Klage war, das war gar nichts. [...] Viele junge Damen rangen die Hände, bis sie brachen. Man hörte nur ein einziges ‚Ach‘ und ‚Weh‘. [...] Laut krachten die Gelenke an den Händen vieler junger Damen, die man heftig klagen sah.¹³

Es sind die Schneiderstrophen der klagenden Frauen, die, im Angesicht ihrer Verluste, durch die Hintertür der Geschichte auf makabre Weise ihr pflegerisches Handwerk wieder von vorn aufnehmen, denn

es gab nicht genügend Männer, um die Toten auszuziehen. [...] In tiefem Schmerz und unter Klagen schnitten die Frauen die Riemen auf, die sie nicht lösen konnten. Als der König gesehen hatte, dass sie sie aus der Rüstung schnitten, weinte er so sehr, dass sein Weinen bis dahin noch gar nichts war.¹⁴

¹³ Heinzle: Nibelungenlied (Anm. 1), S. 783 u. 785 (Klage [= Kl] V. 641–662).

¹⁴ Heinzle: Nibelungenlied (Anm. 1), S. 835 (Kl V. 1592–1609).

Während der im Wortsinn handfesten Trauerarbeit wird, scheinbar nebenbei, die ganze Geschichte noch einmal rekapituliert. Und nicht zuletzt geht es auch darum, der Außenwelt Kunde von der Geschichte zu geben. Unter den wenigen Überlebenden wird nach Boten gesucht, die in der Lage sein könnten, das Entsetzliche dorthin zurückzutragen, woher es tatsächlich gekommen ist, bis zurück an den Hof von Burgund, wo plötzlich auch Brunhild wieder auftaucht.

Doch das Mundwerk der Boten versagt – sie sind nicht in der Lage, die Botschaft zu überbringen. Aber die Frauen, die ihre Männer verloren haben, begreifen sie unmittelbar, sobald sie die Besucher in Augenschein nehmen. Sie lesen die alten bekannten Zeichen, sie lesen die Innenwelt aus der Außenwelt, sie lesen die Botschaft von ihren Lippen. Am Ende sind sie es, die aussprechen müssen, was die verzweifelten Männer nicht sagen können.

Müßig zu erwähnen, dass davon bis heute nichts erzählt worden ist, weshalb der Rest der Hoppe'schen Stummfilmerzählung noch aussteht, über deren Ende in großen Lettern steht: „Am Ende gab es keine Sieger!“ Ein großer Satz, der allerdings nicht von mir, sondern von den Schülern einer vierten Klasse aus Bamberg stammt, die die ‚Nibelungen‘ längst auf die Bühne der Gegenwart und zwischen die Drachen des 21. Jahrhunderts gestellt haben und vermutlich besser als jeder Dichter wissen, wovon hier tatsächlich die Rede ist. Denn sie haben die Geschichte nicht nur gelesen, sie haben sie einfach nachgespielt, in den Kostümen einer längst vergangenen Zeit.

6. Laientheater

Die ‚Wormser Festspiele‘ könnten sich von den Bamberger Schülern mehr als nur eine Scheibe abschneiden, denn

den Tod zu spielen, ist keine Kunst, eher eine der leichteren Rollen, eine Anfängerrolle, reines Schülertheater. Schüler und Laien, lehrt die Erfahrung, spielen den Tod seit jeher am besten, selten, dass einer von ihnen versagt. Sie sind einfach unbefangener, eifriger, unvorbelastet. Frei von jeder Rollenerfahrung tauchen sie tiefer und gehen immer auf Grund. Der Profi dagegen stellt sich den Tod bloß vor, anstatt ihn ernsthaft zu spielen.

Genau genommen spielt er ihn nie, weil sein Schauspielerehrgeiz ihn daran hindert, die Sache selbst auf die Bühne zu bringen, während der Laie ganz bei der Sache ist, weil er am wirklichen Leben hängt. Denn der Tod ist ein Laie aus Worms, in einem billigen Trainingsanzug von Woolworth, aus der Fußgängerzone von nebenan, burgundisch nachempfundene Farben, die, sobald er ins Wasser fällt, für immer verblassen. Aber er wird nicht fallen, und fiele er, dann könnte er schwimmen, schließlich hat er den Jugendschwimmer, und auf das Abzeichen ist noch immer Verlass.

So sitzt er jetzt da, der geliehene Spieler, vorne am Bug, und spielt den besten Tod aller Zeiten, einen untrainierten freundlichen Tod, der nicht glänzen will, sondern unaufdringlich Kommandos gibt, ohne jemals die Stimme zu heben. Er muss weder schreien noch brüllen, weder den Wind noch die Wellen besiegen; denn der Tod ist kein Held, sondern bloß sein Souffleur, der an einem kurzen Abend auf der Bühne in Worms lediglich darauf achten muss, nicht aus dem Takt der Geschichte zu kommen. Bis es, kurz vor der Ankunft auf Isenstein, plötzlich zu regnen beginnt und das Publikum nach Schirmen verlangt.¹⁵

Also gebt ihnen Schirme, und gebt das Lied weiter, bis auch der letzte Leser versteht, was es mit der Geschichte der Stunde Null auf sich hat, in deren Mittelpunkt, wer sonst, eine Frau steht, die besser als jede andere weiß, was es mit Schätzen auf sich hat und die als einzige davon erzählen kann: Helden schreiben nämlich keine Bücher.

¹⁵ Manuskript fh.