Claudia Lauer

Ordnungsverhandlungen

Narratologische Bemerkungen zum
mittelalterlichen Intrigenerzählen

I Intrige, Erzählen und Ordnung. Eingangsbemerkungen

Ir habet wol vernomen daz,
wie der kunich Menelaus besaz
Troien die rîchen
vil gewaldechlichen,
do er sie zefûren wolde
dorch Pârises scholde,
der im sîn wîb hete genommen.
niht enwolder dannen komen,
ê danne er Troien gewan.¹

(V. 17,1–9)

Heinrichs von Veldeke *Eneasroman* beginnt bekanntermaßen nicht wie seine antike Vorlage *in medias res* mit dem Seesturm, der Aeneas an Karthagos Küste verschlägt: Ausgangspunkt ist, so kündigt es der Erzähler durch eine prononcierte Eingangsapostrophe an sein Publikum an, der Kampf um Troja, eine der berühmtesten Geschichten des Altertums. Mit der Geschichte vom Fall Trojas durch Odysseus' Kriegslist mit dem Holzpferd findet dabei nicht nur ein besonderes Phänomen einen ersten Weg von seinen Ursprüngen in der Antike in die christlich geprägte mittelalterliche Literatur des zwölften Jahrhunderts: das Erreichen eigener Ziele auf klugen Umwegen von List, Lüge und Täuschung – der Gegenstand der ‚Intrige‘. Veldeke, das zeigt die gegenüber der antiken Vorlage abweichende Zeitführung nun nach dem *ordo naturalis*, setzt damit auch explizit die Folgen dieses Phänomens motivierend an den Anfang und schafft so im

¹ Zitiert nach: Heinrich von Veldeke: *Eneasroman*. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch, nach dem Text von Ludwig ETTMÜLLER ins Neuhochdeutsch übers., mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort von Dieter KARTSCHOKE, Stuttgart 1986 (RUB 8303).

Prof. Dr. Claudia Lauer, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Deutsches Institut,
Jakob-Welder-Weg 18, 55128 Mainz, lauercl@uni-mainz.de

weiteren Erzählen von Eneas' heimlicher Flucht, den listigen und spannungsreichen Liebes- und Herrschaftsverwicklungen in Karthago und Italien sowie deren erfolgreicher Auflösung, d. h. der Neugründung einer Stadt, aus der später Rom hervorgeht, insgesamt ein Werk, dessen „Gründungsleistung für die höfische Erzählkunst in deutscher Sprache [...] von kaum zu überschätzender Bedeutung“² ist: Bereits von seinen Zeitgenossen gerühmt, gilt der Autor bis heute als der „eigentliche Erfinder des deutschen höfischen Romans“³.

Der vorliegende Beitrag möchte von diesem Eingangsbeispiel ausgehen und damit zugleich in doppelter Hinsicht den Fokus auf das mittelalterliche Intrigenerzählen lenken. Zum einen ist das Erreichen eigener Ziele mittels List, Lüge und Täuschung, wie es Odysseus' trojanische Kriegslist, die „Urszene abendländischer Intrige“⁴, indiziert, über Veldekes Roman hinaus breit in der mittelalterlichen Erzählliteratur vertreten. Man denke an prominente Beispiele wie den listigen und täuschenden Reinhart Fuchs und die listigen Brautwerbungshelden und -helfer im *König Rother* und in *Salman und Morolf*, aber auch an Geneluns Pakt mit den Heiden im *Rolandslied* des Pfaffen Konrad und in Strickers *Karl*, an Siegfrieds Tarnkappe und den geplanten Verrat durch Hagen im *Nibelungenlied* sowie an Tristans und Isolde's Liebeslisten und -lügen und die Ränkespiele ihrer Gegner bei Eilhart von Oberg und Gottfried von Straßburg oder nicht zuletzt an die wiederholt schlaun Tricks des arthurischen Helden Daniel von dem blühenden Tal und die des Pfaffen Amis in den Werken des Strickers. Greifbar wird hier, so lässt sich im Anschluss an die Studien von Peter VON MATT reformulieren, ein besonderes Erzählmuster, das mit Erzählbausteinen wie ‚Notsituation‘, d. h. der Erfahrung einer Unzulänglichkeit, ‚Planszene‘ und ‚Plandurchführung‘ mittels Simulation und Dissimulation sowie ‚finaler Aufdeckung des Verstellungsgefüges‘⁵ einer „präzisen und feingliedrigen Morphologie“⁶ folgt und sich so gesehen mit

2 KARTSCHOKE, Dieter: Nachwort. In: Heinrich von Veldeke: *Eneasroman* (Anm. 1), S. 867.

3 JOHNSON, Peter L.: Die höfische Literatur der Blütezeit (1160/70–1220/30), Tübingen 1999 (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit, Bd. II/1), S. 231.

4 BUCHELI, Roman: Von der Teufelsmantis bis zum Trojanischen Pferd. Peter von Matt entwirft die Theorie und Praxis der Intrige und schreibt nebenbei eine Kulturgeschichte. In: Neue Zürcher Zeitung, 27.03.2006 (<http://www.nzz.ch/aktuell/startseite/newzzEJOC9BO2-12-1.11199>; Zugriff: 26.04.2018).

5 Vgl. zusammenfassend v. a. VON MATT, Peter: Die Intrige. Theorie und Praxis der Hinterlist, München 2006, S. 119–121.

6 VON MATT, Peter: Ästhetik der Hinterlist. Zu Theorie und Praxis der Intrige in der Literatur. Erweiterte Fassung eines Vortrags, gehalten in der Carl-Friedrich-von-Siemens-Stiftung am 4. Februar 2002, München 2002 (Themen / Carl-Friedrich-von-Siemens-Stiftung 75), S. 26.

in ein „Erzählen nach Mustern“⁷ einreihen lässt, das geradezu „prägend für vor- und teilliterarisierte Gesellschaften wie die Adelskultur des Mittelalters“⁸ ist – ein Narrativ, das sich nach spezifischen „Handlungsfixpunkten“⁹ bzw. „Stationen“¹⁰ sequenzieren lässt und dem im Sinne eines „anthropologisch vorgegebene[n], kulturell entwickelte[n] und diversifizierte[n] Grundmuster[s]“¹¹, kulturhistorisch kontextualisiert, eine besondere Rolle in der literarischen Abbildung und Verhandlung kultureller und gesellschaftlicher Denk- und Ordnungsvorstellungen zukommt. Zum anderen, und dies ist der zweite Aspekt, auf den das Eingangsbeispiel den Blick lenken wollte, bestimmt dieses Erzählmuster nicht nur verschiedentlich mikrostrukturell, sondern auch makrostrukturell das Erzählte mit: die narrative Abfolge und ästhetische Gestaltung der erzählten Geschichte, mithin also Ordnungen des Erzählens selbst. Worauf VON MATT ebenfalls bereits in seinen Intrigen-Studien aufmerksam gemacht hat, indem er der Intrige eine besondere dramaturgische und erzähltheoretische Tiefendimension in Bezug auf die ‚Motivierung‘, ‚Verwicklung‘ und Spannung sowie ‚Auflösung‘ und finalen Wert- und Sympathieentscheidungen des Handlungsgeschehens zuspricht,¹² das liest sich aus mediävistischer Sicht allerdings nicht selbstverständlich. So findet sich in den erhaltenen Teilen der aristotelischen Poetik

7 SCHULZ, Armin: Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive. Hrsg. von Manuel BRAUN/Alexandra DUNKEL/Jan-Dirk MÜLLER, Berlin, Boston 2012, S. 159.

8 Ebd., S. 184.

9 SCHMID-CADALBERT, Christian: Der *Ortnit* AW als Brautwerbungsdichtung. Ein Beitrag zum Verständnis mittelhochdeutscher Schemaliteratur, Bern 1985 (Bibliotheca Germanica 28), S. 87.

10 Vgl. z. B. PÖRKSEN, Gunhild und Uwe: Die ‚Geburt‘ des Helden in mittelhochdeutschen Epen und epischen Stoffen des Mittelalters. In: Euphorion 74 (1980), S. 257–286.

11 SCHÖNERT, Jörg: Zum Status und zur disziplinären Reichweite von Narratologie. In: Geschichtsdarstellung. Medien – Methoden – Strategien. Hrsg. von Vittoria BORSO/Christoph KANN, Köln 2004, S. 131–143, hier S. 132.

12 Vgl. hier v. a. VON MATT, Die Intrige (Anm. 5). VON MATT bestimmt diese Dimensionen mehrheitlich *en passant*. So stellt er heraus, dass mit dem „*Primum movens*“ des Handelnden meist auch die Motivierung des gesamten Handlungsgeschehens verbunden ist: Die Planung lässt „dramaturgisch und erzähltechnisch“ das beginnen, „was dann zum Spektakel wird für die Leser und Zuschauer“ (S. 142), d. h. sie stellt die „dynamischen Kräfte“ aus, „die im Ganzen des Werkes wirksam werden“ (S. 143). Darüber hinaus machen nach VON MATT v. a. Simulation und Dissimulation den ästhetischen Reiz des Geschehens aus und sorgen als Verwicklung für dramatische Spannung und Unterhaltung, wenn sich das Täuschungsgeschehen z. B. zuspitzt oder wenn der Gegner die Intrige erkennt und eine Gegenintrige einleitet. Und schließlich bringe die Anagnorisis, für die „ein unabsehbar reicher Vorrat an dramaturgischen Mustern“ (S. 122) zur Verfügung steht, am Ende auch – als das „sittlich-moralische[] Spektakel großartiger Natur“ (S. 128) – zur Geltung, wer überhaupt bestimmt, was gut oder schlecht ist, mit anderen Worten: den komplexen Zusammenhang zwischen „gut/böse einerseits, sympathisch/unsympathisch andererseits“ (S. 108).

kein Hinweis auf die dramatische Bedeutung der Intrige, sondern diese erschließt sich zuvörderst aus der Gestaltung des sog. *mechanema* in den antiken Tragödien und Komödien und der entsprechenden Kommentartradition.¹³ Auch kennen weder der mittelhochdeutsche Wortschatz noch die einflussreichen mittelalterlichen Poetiken, wie z. B. die *Ars Versificatoria* des Matthias de Vendôme oder die *Poetria Nova* des Gaufredus de Vinsauf, einen distinkten Begriff für das Phänomen. ‚Intrige‘ avanciert maßgeblich erst in der Neuzeit zu einem *terminus technicus*: einerseits aus frz. *intriguer* (‚Ränke schmieden, in Verlegenheit bringen‘) analog zu ital. *intrigare* nach lat. *intricare* (‚verwickeln, verwirren‘) und *tricae* (‚Widerwärtigkeiten, Machenschaften‘)¹⁴ in dramaturgischer Hinsicht, indem sie den Handlungsabau bzw. die spezifische Handlungsführung eines Theaterstücks benennt;¹⁵ andererseits mit engl. *plot*, das ab dem sechzehnten Jahrhundert nicht nur – „vermutlich beeinflusst von frz. *complot* ‚Intrige‘ – [...] im verwandten Sinne von ‚listiger Plan‘, ‚Kabale‘“ erscheint, sondern „seit 1589 (in der Nebenform *plat*) bzw. seit 1649 (in der Form *plot*)“ v. a. auch „in der Bedeutung als ‚Grundriss eines literarischen Werkes‘“¹⁶ belegt ist und literaturtheoretisch insbesondere als Bezeichnung für die Handlungsstruktur von Erzähltexten Anwendung findet. Aus mediävistischer Sicht, so lassen sich diese Befunde zusammenfassen, kann also eine Bedeutung der Intrige als ein

¹³ Vgl. zum Hinweis darauf, dass sich bei Aristoteles keine Referenzen finden, sondern nur in den Kommentaren des Aelius Donatus zu den Werken des römischen Schriftstellers Terenz, v. a. SMITH, Mattie F.: *The Technique of Solution in Roman Comedy*, Diss. masch., Chicago 1940, S. 8 Anm. 1 und S. 131 Anm. 4. Vgl. zur dramatischen Bedeutung der Intrige grundlegend die Arbeit von SOLMSEN, Friedrich: *Zur Gestaltung des Intrigenmotivs in den Tragödien des Sophokles und Euripides*. In: *Philologus* 87 (1932), S. 1–17, der früh den Begriff *mechanema* (μηχανημα) prägt und in den Tragödien des Sophokles und Euripides Triebkräfte und Ausgestaltungen herausarbeitet, die im Anschluss von anderen Arbeiten, nicht zuletzt auch im Blick auf die griechisch-römischen Komödien ergänzt werden. Vgl. hier v. a. DIETERLE, Arnulf: *Die Strukturelemente der Intrige in der griechisch-römischen Komödie*, Amsterdam 1980 (Heuremata 6).

¹⁴ Vgl. Art. ‚Intrige‘. In: KLUGE, Friedrich: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, bearb. von Elmar SEEBOLD, Berlin, New York ²³1999, S. 405.

¹⁵ Vgl. z. B. Nicolas Boileau, der in seiner *L'Art poétique* nebeneinander von Verwicklung (*trouble*) und Intrige (*intrigue*) spricht: Nicolas Boileau: *L'Art Poétique*. Hrsg., eingel. und komm. von August BUCK, München 1970, insbesondere III, 55–59. Vgl. auch Jean-François Marmontel, der die *intrigue* in seinen *Éléments de Littérature* als sichtbare Handlung eines Theaterstücks bezeichnet, bei der sich die verschiedenen Ereignisse und Glieder von Verwicklung und Auflösung wie an einer Kette aneinanderreihen: Jean-François Marmontel: *Éléments de Littérature*. Édition présentée, établie et annotée par Sophie LE MÉNAHÈZE, Paris 2005, S. 666–672 (Kap. *Intrigue*), hier insbesondere S. 666.

¹⁶ MARTÍNEZ, Matías: Art. ‚Plot‘. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Harald FRICKE u. a., Bd. 3, Berlin, New York 2003, S. 92–94, hier S. 93.

die Handlung vorantreibendes und bestimmendes dramaturgisches und erzähltheoretisches Element, das zugleich auch spezifische rezeptionsästhetische Wirkungen besitzt, nicht *per se* theoretisch vorausgesetzt werden. Auch ergibt sich ein weiteres, v. a. praktisches Problem: die Frage nach der Übertragbarkeit eines, seinen Ursprüngen nach, genuin dramatischen Konzepts auf mittelalterliche Werke, die vorrangig Erzählungen, d. h. eben keine Tragödien und Komödien sind. Kurzum: Von einer Analogie zwischen der dramaturgischen und einer erzähltheoretischen Bedeutung der Intrige, wie sie VON MATT ausgehend vom antiken *mechanema* und mittels neuzeitlicher Semantiken von *intrigue* und *plot* ableitet, ist im Blick auf die mittelalterliche Literatur nicht einfach auszugehen. Sie müsste für mittelalterliche Texte überhaupt erst einmal eingehender geprüft werden.¹⁷

Der vorliegende Beitrag möchte hier tentativ ansetzen. In einem weiteren Skopus soll erprobt werden, ob sich mit der Intrige ein umfassenderes narrativ-ästhetisches Potenzial verbindet. Mit anderen Worten: Gefragt werden soll, ob die Intrige nicht nur mikrostrukturell als „stereotype[s] Handlungsmuster“ zu greifen ist, das „über einen individuellen Text hinaus für Textgruppen oder Gattungen charakteristisch [ist]“¹⁸, sondern ob sie die Erzählordnungen mittelalterlicher Texte auch makrostrukturell prägt und sich so ebenfalls als „typische[s] Muster von Erzählungen und Erzählvorgängen“¹⁹ ausmachen lässt. Die folgenden Ausführungen gehen hier exemplarisch vor. Auch zielen sie, das ist zu betonen, weder auf einen Gattungsvergleich von Drama und Epos noch auf eine damit verbundene Überprüfung dramatischer und epischer Aspekte und Merkmale. Vielmehr sollen in narratologischem Erkenntnisinteresse einige Beobachtungen offengelegt und Befunde festgehalten werden, die zeigen, auf welche Weise die Intrige mittelalterliche Erzähltexte mitbestimmt – narratologische Be-

¹⁷ Mittelalterliche Beispiele bleiben bei VON MATT nur ein Randthema. Sie erschöpfen sich in einem kurzen Seitenblick auf Tristan und Isolde sowie auf die mittelalterliche Fuchsdichtung, die den Fuchs als „archetypische Verkörperung von List“ (VON MATT, Die Intrige, S. 262 [Anm. 5]) präsentiert. Und auch in der jüngsten umfassenderen mediävistischen Studie von Katharina HANUSCHKIN: *Intrigen. Die Macht der Möglichkeiten in der mittelhochdeutschen Epik*, Wiesbaden 2016, die die Intrige als „Motiv der Literaturgeschichte“ (S. 1) in den Blick nimmt und dabei einem verstärkt neuzeitlichen Verständnis von Intrige folgt, bleiben eine Problematisierung der Intrige als „erzählerisches Gestaltungsmittel“ (S. 23) und eine genauere Verortung des erzähltheoretischen (Stellen-)Werts der Intrige im „weiten Feld der Fiktionalität“ (S. 289) überwiegend aus.

¹⁸ MARTÍNEZ, Matías: Art. ‚Erzählschema‘. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Klaus WEIMAR/Harald FRICKE u. a., Bd. 1, Berlin, New York 1997, Sp. 506–509, hier Sp. 507.

¹⁹ Ebd., Sp. 507.

merkungen, die in dreierlei Hinsicht einen Gewinn versprechen. Sie erlauben es erstens, das Handlungsmuster der Intrige in den erzählten Welten eingehender zu beleuchten und so v. a. auch dessen literarische Rolle und Bedeutung für die Verhandlung kultureller und gesellschaftlicher Denk- und Ordnungsvorstellungen zu präzisieren. Zweitens berechtigen sie einen differenzierenden Blick auf die Ordnungen des Erzählens selbst: auf die jeweiligen narrativen Logiken der Handlungsführung, aber auch auf die damit verbundenen Wirkungs- und Unterhaltungspotentiale. Und drittens ermöglichen sie es so insgesamt auch zu zeigen, wie die Intrige gleich in mehrfacher Hinsicht mit Ordnungen operiert, womit sich am Ende ebenfalls einige weitergefasste Abschlussbemerkungen zum mittelalterlichen Intrigenerzählen ableiten lassen.

II Mittelalterliches Intrigenerzählen. Narratologische Bemerkungen

Was sich spätestens ab der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts im deutschen Sprachraum Bahn bricht, liest sich literaturgeschichtlich in besonderem Maße bedeutsam: Mit den ersten Adaptationen der drei sog. *matières* entfaltet sich zwischen 1170 und 1190 erstmals eine differenzierte deutschsprachige Erzähllandschaft. Neben der *matière de Rome* sind es hier v. a. auch die *matière de France* und die *matière de Bretagne*, d. h. genuin mittelalterliche Stoffkreise, deren erzählerische Umsetzungen erfolgreich den Grundstein legen. Auf welche Weise gerade auch diese von und mit Intrigen erzählen, soll am Beispiel von drei Werken näher beleuchtet werden: dem *Rolandslied* des Pfaffen Konrad, Hartmanns von Aue *Iwein* und Eilharts von Oberge *Tristrant*.

1 Das *Rolandslied* des Pfaffen Konrad

Mit der Übertragung der *Chanson de Roland* bringt der Pfaffe Konrad um 1170 eines der bedeutendsten „Schlüsselwerk[e] der europäischen Literatur des Mittelalters“²⁰ in den deutschsprachigen Erzählraum. Im Übergang vom Prolog zur Handlung legt der Erzähler dabei mit einer Kurzvita des heiligen Karl gleich zu Beginn den Erzählgegenstand und den doppelten, historischen wie religiösen,

20 KARTSCHOKE, Dieter: Vorwort. In: *Das Rolandslied des Pfaffen Konrad*. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Hrsg., übers. und komm. von Dieter KARTSCHOKE, Stuttgart 2007 (RUB 2745).

Wahrheitsanspruch seiner Geschichte offen. Und im konsequenten Anschluss kommt mit einem *dô* auch die Handlung in Gang:

Dô der gotes dienestman
 von Yspaniâ vernam,
 wie unkiusclichen si lebeten,
 die apgot an beteten,
 daz si got niene vorchten,
 harte sich verworchten,
 daz clagete der keiser hêre.²¹
 (V. 31–36)

Der Erzähler schildert, wie Karl die Nachricht vom unchristlichen Leben der spanischen Heiden erhält, die ihn in tiefe Trauer stürzt und, so fährt die Erzählung fort, seinen innigen Wunsch auslöst, jene zu bekehren. Die Erzählhandlung beginnt also, so zeigt sich, mit einer äußeren Krise und der Darstellung einer schweren Störung der Erzählwelt, die betont aus einer christlichen Opferperspektive präsentiert wird und bei der sich schließlich im Moment größter Not Gott einschaltet: Nach unablässigem Beten und tränenerfüllter Hilfsbitte an Gott erblickt Karl einen Engel, der ihn beauftragt, nach Spanien zu ziehen, und ihm prophezeit, dass die Heiden bekehrt und diejenigen, die sich widersetzen, verdammt werden. Das *Rolandlied* motiviert seine Handlung so gesehen kausal wie final. Zudem setzt es hier auf ein dezidiertes Zusammenspiel irdischer und himmlischer Handlungsmotivationen: Die Krise löst ein aktives Hilfsgesuch an Gott aus, der über transzendente Vermittlungsinstanzen zu Hilfe kommt und den (guten) Ausgang verheißt. Um diesen göttlichen Auftrag – als Plan zur Lösung der Krise – letztlich umsetzen zu können, schaltet Konrad in der Folge und im Gegensatz zur altfranzösischen Vorlage eine Ratsversammlung ein. Explizit offengelegt werden damit die christlichen Gründe für den Kreuzzug. Und demonstriert wird dabei auch, das hat v. a. Burkhard HASEBRINK herausgearbeitet, „eine bis auf die unterste Ebene hinabreichende Übereinstimmung“²² und Einmütigkeit der Franken. Mit der „Deszendenz des gemeinschaftlichen Willens“²³ wird jedoch nicht nur die „politische Funktionsfähigkeit“²⁴ des Herrschaftsverbandes inszeniert, „dessen Teile in einer Struktur aufeinander bezogen sind, ohne Anzeichen

²¹ Zitiert hier und im Folgenden nach: *Das Rolandlied des Pfaffen Konrad*. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Hrsg., übers. und komm. von Dieter KARTSCHOKE, Stuttgart 2007 (RUB 2745).

²² HASEBRINK, Burkhard: *Prudentiales Wissen. Eine Studie zur ethischen Reflexion und narrativen Konstruktion politischer Klugheit im 12. Jahrhundert*, Habil. masch., Göttingen 2000, S. 91.

²³ Ebd., S. 93.

²⁴ Ebd., S. 93.

von Unstimmigkeit zu erkennen zu geben“²⁵. In den Vordergrund gerückt wird als handlungsmotivierendes Moment auch eine besondere menschliche Klugheit: eine Klugheit, die im Sinne von lat. *prudentia* dem göttlichen Willen untersteht und nachdrücklich auf das gemeinsame christliche Wohl ausgerichtet ist.

Und so bezieht das *Rolandslied* im Weiteren seine „eminente Spannung“²⁶ auch nicht allein aus der Dramatik des Kampfes zweier unversöhnlicher Kulturen und der Tatsache, dass mit der äußeren Gefährdung von Karls christlicher Glaubens- und Herrschaftswelt explizit der Gedanke des *ordo*-Ideals zur Disposition gestellt wird. Mit der Betonung christlicher Klugheit ist es auch das breit gefächerte Feld von mhd. *list*, das in seinen vielfältigen und ambivalenten Formen von positiv besetzter Klugheit bis hin zu negativ besetzter Lüge zur Spannung des Erzählten beiträgt. Ausgehend von der relativ bald einsetzenden kämpferischen Pattsituation und der Frage, wie es weitergehen soll, gelingt es dem Erzähler dabei mit einem Perspektivwechsel auf die Heiden und deren Täuschungsplan einen neuen Spannungsbogen aufzubauen, der die Erzählung weiterträgt und das nachfolgende Geschehen gleichsam „präludivert“²⁷. Es kommt im Inneren von Karls christlicher Herrschaftsordnung zu Meinungsverschiedenheiten, aus denen die Handlung fast zwanghaft aus sich hervorgetrieben wird und die im Verrat Geneluns, dem Dreh- und Angelpunkt der gesamten Erzählung, kulminieren. Vor dem Hintergrund der Frage, welche kluge Strategie der religiösen Konfrontation gemäß ist, ergibt sich ein intrigantes Schlag-Gegen-schlag-Muster, dessen Spannung der Erzähler auffallend zu halten weiß. So gibt er durch Vorausdeutungen und die Darstellung prophetischer Figurenräume zwar wiederholt das Ergebnis preis. Mit Hilfe von Perspektivwechseln und ausführlichen Kampfszenen hält er die Spannung jedoch über lange Strecken aufrecht, bis sich diese letztlich in zwei finalen Paukenschlägen auflöst: einerseits im Tod Rolands sowie andererseits in Karls endgültigem Sieg und Geneluns Hinrichtung.

Unterstützt wird diese Spannung, die das *Rolandslied* aus den verschiedenen Formen menschlicher Klugheit bezieht, zudem durch eine massiv gesteuerte

²⁵ Ebd., S. 93.

²⁶ Ebd., S. 88.

²⁷ Auf diese Besonderheit hat v. a. HASEBRINK, *Prudentiales Wissen* (Anm. 22), aufmerksam gemacht: „Gegenüber der ‚Chanson‘ hat eine gravierende Verschiebung stattgefunden. [...] Der hinterlistige Plan, der im französischen Text erst von Ganelon vorgebracht wird, ist im ‚Rolandslied‘ bereits in diesem Vorschlag des heidnischen Ratgebers angelegt. Dadurch erhält die Figur ein anderes Profil: Im Vordergrund steht nicht die Bereitschaft, für die *clere Espaigne* (‚Chanson‘, V. 59) die eigenen Söhne opfern zu wollen, sondern die Fähigkeit durch einen listigen Plan, die drohende militärische Niederlage und die Zwangsbekehrung abzuwenden“ (S. 95).

Sympathielenkung. Ausgehend von der Triebkraft christlicher Klugheit und dem Universalanspruch der eigenen christlichen Religion zielt der Erzähler auf eine betonte Diskreditierung des ‚pragmatisch-vernünftigen‘ Standpunktes. Dabei zeichnet sich eine radikale Zweiteilung ab, die – gleichsam der augustinischen Tradition folgend – die *civitas Dei* der Christen und die *civitas diaboli* der Heiden einander gegenüberstellt. Das heidnische *list*-Handeln steht von Anfang an unter dem negativen Vorzeichen des *tiuvels*. So berechtigt, klug und raffiniert es als strategisches Handlungskalkül ist – es schadet dem Wohl der Heiden, ihrer Herrschaft und ihrem Glauben und erweist sich aus der Sicht des Erzählers nicht nur als *tumb* (V. 285). Indem es bis zu Lüge, Verstellung und Manipulation geht, ist es in teuflischer Weise auch *vermezzzen* (V. 380) und zum Scheitern verurteilter *übermuot* (V. 289). Und wie drastisch strategische List, Lüge und Täuschung gerade im christlichen Kontext zu verurteilen sind, demonstriert der Erzähler an Genelun. Erscheint dieser als erfahrener Ratgeber unter Karls *wîses ten herren* (V. 68), so ändert sich das positive Bild im Verlauf der zweiten Ratsversammlung der Christen, und beim Pakt mit den Heiden besteht kein Zweifel mehr. Der Erzähler begleitet nämlich nicht nur die Umschrift des Helden auf der Handlungsebene mit dessen Steigerung an Täuschungstechniken von List bis hin zu Verstellung, Lüge und Manipulation. Vor dem Hintergrund mittelalterlicher Rechts- und Kirchenlehre erscheint Genelun aus erzählerischer Sicht auch noch ‚schwärzer‘ – eine Symbiose sämtlicher negativer Attribute eigenwilligen und -mächtigen Handelns,²⁸ die Genelun als „Inkarnation des Bösen“²⁹ keine ‚teuflische Rückkehr‘ erlaubt und konsequent zum Erzählende führt: Nach der Aufdeckung des Verrats und Karls Sieg über die Heiden wird Genelun hingerichtet und mit der Schändung seiner *untriuwe* (V. 9015) ist *daz liet* beendet.

28 So nennt der Erzähler explizit den *tiuvel*, der Genelun den *sin* (V. 1979) gegeben habe, und gibt christlich-verwerfliche Beweggründe wie *nît*, den Hass auf andere, und, ohne dass dies auf der Handlungsebene derart explizit zu greifen wäre, *gebe* (V. 1980), „die Anfälligkeit für irdische Güter“ (HOFFMANN, Werner: Genelun, der *verràtaere*. In: ZfdPh 120 (2001), S. 345–360, hier S. 348), als Motivation für Geneluns Handeln an. Darüber hinaus verurteilt er mit Hilfe von Predigtwissen Geneluns zwiespältige *natûre* (V. 1961), bei der schönes Äußeres und hässliches Inneres auseinandergehen (V. 1944–1977), und er bringt Genelun damit sofort mit dem Hauptprädikat des Teufels in Zusammenhang: der Lüge. Schließlich ist es die Illoyalität, die der Erzähler aufs Heftigste verurteilt. Er spricht *vom aller wirsesten rât / der under disem himele ie gevrumt wart* (V. 1922f.), bezeichnet Geneluns *list* nachdrücklich als *ungetriuwe* (V. 1938) und vergleicht Karls Gefolgsmann mit dem Prototypen rechtlichen und christlichen Verrats: *Judas* (V. 1925), der Jesus für *drîzic phenninge* (V. 1931) verriet.

29 HOFFMANN, Genelun, S. 359 (Anm. 28).

2 Hartmanns von Aue *Iwein*

Hartmanns *Iwein* beginnt nach einer kurzen Sentenz ähnlich wie das *Rolandslied* mit der Vita eines vollkommenen mittelalterlichen Herrschers, die im zeitlichen Horizont zwischen Vergangenheit und Gegenwart aufgespannt wird: Im Zentrum steht König Artus, dessen *êre* (V. 10) und *name* (V. 11) als *lop* (V. 15) für sein vorbildliches Leben bis heute unvergessen sind, ja, ihn damit gleichsam *noch hiute* (V. 14) leben lassen.³⁰ Im Unterschied zum *Rolandslied* handelt es sich nun also um einen Herrscher, der sich vorrangig durch höfisch-ritterliche Vorbildlichkeit auszeichnet, und entsprechend anders akzentuiert erscheint denn auch nach einer langen Auflistung vergnüglicher Aktivitäten am Artushof der eigentliche Handlungsbeginn, ebenfalls initiiert durch ein *do*:

do gesazen ritter viere
 Dodines und Gâwein,
 Segremors und Îwein
 (ouch was gelegen dâ bî
 der zuhtlôse Keiî)
 ûzerhalb bî der want:
 daz sehste was Kâlogrenant.
 der begunde in sagen ein maere,
 von grôzer sîner swaere
 und von deheiner sîner vrûmekheit.
 (V. 86–95)

Auch hier, so zeigt sich, ist es eine äußere Krise, die aus einer Opferperspektive dargestellt wird und zum Handlungsmovens wird: Kalogrenant erzählt dem Artushof von seiner gescheiterten *aventiure*-Fahrt in die außerhöfische Anderwelt. Gerade im Vergleich zum *Rolandslied* ergeben sich jedoch drei zentrale Unterschiede: (1) Während Kaiser Karl allein Botschaft über das aktuelle sündige Leben der Heiden erhält, erzählt Kalogrenant als Mitglied des Artushofes von einer selbst erlebten vergangenen Provokation in der Konfrontation mit einer ‚fremden Kultur‘. Hartmanns *Iwein* macht damit zum einen das höfische Erzählen selbst zum Ausgangspunkt der Handlung. Zum anderen bringt Kalogrenant mit der *aventiure*-Erzählung den äußeren Konflikt auch direkt ins Innere des Hofes, so dass dieser für alle Anwesenden gleichermaßen erfahr- und wahrnehmbar ist. (2) Konflikt und Krise, so zeigt sich weiter, evozieren keinen Auftrag von

³⁰ Zitiert hier und im Folgenden nach Hartmann von Aue: *Iwein*. 4. überarb. Aufl., Text der 7. Ausg. von Georg F. BENECKE/Karl LACHMANN/Ludwig WOLFF. Übers. und Nachwort von Thomas CRAMER, Berlin, New York 2001.

einer transzendenten Instanz. Es ist Artus selbst, der, und dies auch ohne Beratung, den Befehl zum gemeinschaftlichen Handeln gibt. Motiviert wird die Handlung also nicht durch einen äußeren, übergeordneten Willen, sondern aus den eigenen kausalen und finalen Logiken des Arthurischen selbst: Die Provokation bedingt eine erneute *aventure*-Fahrt, die den Ehrverlust wieder gut macht. (3) Und im Gegensatz zur ersten Beratungsszene im *Rolandslied* präsentiert Hartmanns Exposition auch keine bis auf die unterste Ebene reichende Übereinstimmung. Der Roman bringt vielmehr eine Situation, die vergleichbar der zweiten Ratsversammlung im *Rolandslied* ist: Kalogrenants Schmach, Keies Spott und Iweins Neid auf Gawein, den Musterritter, dem, so vermutet Iwein, von Artus der Vorrang zum Kampf gewährt wird, stellen einen höchst konfliktreichen Herrschaftsverband aus. Offengelegt wird so ein anderer Funktionsmodus: ein höfisch-ethisches Leistungsprinzip, das auf die Heterogenität des ‚höfischen Körpers‘ setzt und über das Konzept der Agonalität den Wert des Hofes bestimmt. Auch stellen die unterschiedlichen Figurenstandpunkte keine Meinungen dar. Sie beschreiben, das hat v. a. Gert HÜBNER gezeigt, „verschiedene Erlebens- und Handlungsfelder mit divergierenden Prinzipien“³¹. Greifbar werden konkurrierende ‚Begründungssprachen‘³², die – anders als im *Rolandslied* – einen dezidierten Normkonflikt entfachen: Im rechtmäßigen Wettstreit untereinander differenzieren sich verschiedene Ansprüche aus, die in ihrer Wertigkeit nicht hierarchisiert werden können und für die so auch „kein einheitlicher und konstanter Normhorizont mehr gilt“³³.

Es ist diese grundlegende Konflikthaftigkeit der Artuswelt, einerseits im äußeren Gegensatz zur Anderwelt und andererseits im eigenen höfischen Inneren, die die Handlung antreibt. Und dabei bezieht das Erzählen ausgehend von dem Normkonflikt, der die Vernünftigkeit der Prinzipien und Regeln des höfischen Ordnungsideals zur Disposition stellt, seine Spannkraft nachdrücklich auch aus der Klugheit der Einzelnen und der Frage, wie weit die Mitglieder der höfischen Welt dabei im Einzelfall gehen dürfen. Mit Iweins eigenwilligem *list* – er kommt auf die Idee, das Problem *anders* (V. 919) zu lösen, und plant, das von Artus eröffnete Zeitfenster von vierzehn Tagen zu nutzen, um heimlich früher aufzubrechen und den anderen zuvor zu kommen – und dem damit verbundenen Zeitdruck gelingt es dem Erzähler, eine neue Spannung aufzubauen, die sich durch eine Verknüpfung mit Lunetes Listen und einer besonderen erzähle-

31 HÜBNER, Gert: Erzählform im höfischen Roman. Studien zur Fokalisierung im ‚Eneas‘, im ‚Iwein‘ und im ‚Tristan‘, Tübingen, Basel 2003 (Bibliotheca Germanica 44), S. 76.

32 Vgl. ebd., S. 73.

33 Ebd., S. 73.

rischen „Informationspolitik“³⁴, d. h. der Orientierung am Wissensstand bzw. Wissensgefälle der Figuren untereinander, bis zur Hochzeit von Iwein und Laudine aufrechterhält und sich mit der ‚persönlichen‘ Krise des Helden und dessen zweitem heimlichen Aufbruch gemäß dem „Prinzip steigernder Reprise“³⁵ noch einmal wiederholt. Dabei intensiviert sich die Spannung im zweiten Teil nicht allein durch Iweins Identitätsverheimlichung und seine wiederholt „rechtzeitige[n] Rettung[en]“³⁶ in letzter Sekunde. Die Haupthandlung wird hier auch vermehrt mit weiteren listenreichen Handlungssträngen und Nebenepisoden – etwa die Notlüge der Dienerin der Gräfin von Narison nach Iweins Salbenheilung, die Entführung Ginovers durch Meljaganz, Gaweins Verstellung und Artus’ Trick im Gerichtskampf zur Überführung der älteren Tochter des Grafen vom Schwarzen Dorn und nicht zuletzt Lunetes erneute listige Hilfstaten für Iwein – verklammert, die das Spiel mit den „kognitive[n] Privilegien des Protagonisten“³⁷ erweitern und sich zu einem Netz verstricken, das das Publikum kontinuierlich „in Atem hält“³⁸, bis sich mit der Aufdeckung von Iweins Identität auch vor Laudine alles in einem Happy End auflöst.

Gestützt wird diese Erzählspannung, deren intrikate Gestaltung sich deutlich vom Schlag-Gegenschlag-Muster des *Rolandslieds* absetzt, durch eine speziell gesteuerte Sympathienlenkung. So zeichnet sich bei Hartmann zwar eine „verein-deutigende Schwarz-Weiß-Malerei“³⁹ gegenüber der Chrétien’schen Vorlage ab. Gerade im Vergleich mit den Listen, Lügen und Täuschungen im *Rolandslied* fällt jedoch eine besondere Leichtigkeit des Erzählens auf, bei der eigenwillige und -mächtige Klugheit gleichsam gegenläufig überschrieben wird. Dies betrifft das listige Handeln von arthurischen Gegnern (z. B. Meljaganz, die ältere Tochter des Grafen vom Schwarzen Dorn oder der außerhöfische Torwächter, der Iwein listig in dessen letzte *aventure* lockt), deren Negativität der Erzähler weitgehend marginalisiert,⁴⁰ und allen voran das der arthurischen Protagonisten: Deren z. T.

34 Ebd., S. 126.

35 WARNING, Rainer: Formen narrativer Identitätskonstitution im Höfischen Roman. In: Identität. Hrsg. von Odo MARQUARD/Karlheinz STIERLE, München 1979 (Poetik und Hermeneutik 8), S. 553–589, hier S. 564.

36 STÖRMER-CAYSA, Uta: Grundstrukturen mittelalterlicher Erzählungen. Raum und Zeit im höfischen Roman, Berlin, New York 2007 (de Gruyter Studienbuch), S. 121.

37 HÜBNER, Erzählform, S. 129 (Anm. 31).

38 BRUNNER, Horst: Hartmann von Aue: Erec und Iwein. In: Interpretationen. Mittelhochdeutsche Romane und Heldenepen. Hrsg. von DEMS., Stuttgart 2007 (RUB 8914), S. 97–128, hier S. 107.

39 Ebd., S. 107.

40 So verurteilt der Erzähler z. B. Meljaganz nur einmal als *vrävel man* (V. 4585). Ebenso kurz tadelt er *diu unguote* (V. 5663) ältere Tochter des Grafen vom Schwarzen Dorn, die durch ihr

durchaus prekäres listiges Handeln wird analog zu Genelun in seiner Klugheit ausgestellt, jedoch ausdrücklich positiv konnotiert. Der Erzähler, so hat es HÜBNER gezeigt, unterscheidet dabei nicht nur „zwischen Intentions- und Ergebnishaftung“⁴¹. Er lanciert so v. a. auch eine „Relativität der moralischen Qualität“⁴², die arthurisches *list*-Handeln durchgängig als gut ausweist – eine gegenüber dem *Rolandslied* ‚unerhörte‘ moralische Positivierung der prekären *list*- und negativen *lüge*-Thematik – und die v. a. da am deutlichsten vor Augen tritt, wo die erzählte Welt anderweltig dem direkten Realitätsanspruch entrückt ist. Denn: Im Sinne der arthurischen ‚Gesinnungsethik‘ ist es in besonderer Weise Lunete, die mehr noch als alle anderen strategisch listig sein, lügen, täuschen und manipulieren darf.⁴³ Und weil sie dabei *mit ir sinne* (V. 8151) alles zum Guten bringt, so zeigt es der Schluss und unterstreicht es der Erzähler, ist dies auch dezidiert *lônes wert* (V. 8156).

3 Eilharts von Oberge *Tristrant*

Eilharts *Tristrant*, ebenfalls zur *matière de Bretagne* gehörend, setzt schließlich noch einmal andere Akzente. Der Erzähler, so zeigt der Prolog, erhebt keinen Anspruch auf heilsgeschichtliche Wahrheit oder Historizität. Auch geht es nicht um einen vollkommenen Herrscher. Im Zentrum stehen die Taten eines hehren Mannes namens Tristrant, der Wunder vollbrachte und mit *list* Isalde erwarb, durch die er starb und der er selbst den Tod brachte. Aufgerufen ist also, so der Erzähler weiter, ein Werk, das nicht nur thematisch, sondern auch emotional viel Abwechslung zwischen *vroude und [...] clage* (V. 48)⁴⁴ verspricht.

karge ræte (V. 5666) ihre Schwester zu übervorteilen versucht, und es ist allein der *ungetriuwe* (V. 6178) Torwächter, den der Erzähler mehrmals als *schalc* (V. 6177, 6238, 6240, 6242) bezeichnet. An keiner Stelle ist jedoch vom ‚Teuflischen‘ die Rede.

41 HÜBNER, Erzählform, S. 194 (Anm. 31).

42 Ebd., S. 198.

43 So bezeichnet der Erzähler ihre Tätigkeit als *guote kündekeit* (V. 2182) und lobt ihre *wis[heit]* (V. 1758), ihre *gämeliche* Art (V. 2217), *ir vil guoten witzen* (V. 2721) sowie ihre *vrümekeit* (V. 4349). Darüber hinaus entschuldigt er Lunetes kluge ‚Grenzüberschreitungen‘ als *vil kleiner list* (V. 1300) sowie *âne schalkheit triegen* (V. 2184) und er spricht sie von jeglicher Schuld frei, wenn er ihr zugesteht, dass sie schuldlos Kummer und Not erlitten habe (V. 5445–5450). In den Augen des Erzählers ist Lunete unmissverständlich eine *reine guote maget* (V. 5229) und *guote vrou* (V. 5561, 7941).

44 Zitiert hier und im Folgenden nach Eilhart von Oberge. Hrsg. von Franz LICHTENSTEIN, Straßburg, London 1877 (Nachdruck: Hildesheim, New York 1973).

Und entsprechend dieser Ankündigung, die Neugier zu wecken vermag, setzt denn auch die eigentliche Handlung ein:

Ein koning hie bevorn saz
zu Kornevâlis der hîz Marke,
der orlôgete starke,
wider einen koning hêre,
man saget er wêre
gewaldig zû lberne.

(V. 54–59)

Ohne initiiertes *do* wird die Handlung überraschenderweise nicht mit dem Protagonisten, sondern mit einem nicht weiter begründeten Machtkonflikt zwischen König Marke von Cornwall und dem König von Irland eröffnet. Dabei erweisen sich gerade im Vergleich zu Hartmanns *Iwein* drei Unterschiede als aufschlussreich. Erstens beschreibt der Krieg mit Irland keine Konfrontation mit einer ‚fremden Kultur‘. Er liest sich vielmehr als Konkurrenz und Auseinandersetzung, die genuin in der höfischen Welt situiert ist und bei der der Erzähler unter der Opferperspektive König Markes, dem der Krieg *an manegen enden* (V. 79) Schaden zufügt, auch einen deutlich schwächeren Herrscher präsentiert: Im Gegensatz zu Artus, der auf die Schmach Kalogrenants den Befehl zum Handeln gibt, kann Marke der Gefahr nicht alleine begegnen und sucht explizit Hilfe. Damit verbunden sind, zweitens, eine stärkere Akzentuierung des Einzelnen und ein unberechenbareres Weltgeschehen: Unter den vielen *tûren degin* (V. 64), die sich auf Markes Hilfssuchen melden, ist König Rivalin von Lohnois. Dieser unterstützt Marke, um dessen Schwester Blankeflur zu gewinnen, was ihm, gemäß arthurischer Erzähllogik, bei der sich *aventiure*, *minne*, Ehe und Herrschertum aufeinander beziehen, auch gelingt. Erkennbar sind jedoch auch Brüche. Rivalins primäres Interesse ist die *minne*, deren Priorisierung die höfisch-ritterliche Logik in gleicher Weise unterläuft wie überspringt. Ähnliches zeigt sich bei Blankeflur, die sich Rivalin direkt nach dessen Hilfsleistung hingibt und schwanger wird. Entsprechend geht die Logik nur bedingt auf: Blankeflur gebiert noch vor der Hochzeit den Thronfolger und stirbt. *aventiure* und *manheit* führen so gesehen zwar zu *minne*. Diese bildet jedoch nicht die Grundlage für Ehe und ein glückliches Herrschertum, sondern bringt stattdessen Tod und Trauer. Im Zentrum der Erzählung steht damit eine höfische Welt, die – so lancieren es die Um- und Neukodierungen arthurischer Erzähllogiken – von Grund auf konfliktuell ist und in der neben das arthurische Positive des „Zufal-

lend-Zufällige[n]“⁴⁵ ein negatives Vorzeichen tritt, das mechanistische Tun-Ergehen-Zusammenhänge aufbricht und fest gefügte Norm- und Wertelogiken fragwürdig macht.⁴⁶ Und indem die Exposition in der Geburt Tristrants kulminiert, ergibt sich schließlich ein dritter Unterschied. Nurmehr in letzter Minute durch eine Schwertgeburt auf die Welt gebracht, liest sich der Held als sinnbildliches ‚Produkt‘ dieser aus den Fugen geratenen Welt: ein willentlich-unwillentliches Kind, das die Konflikthaftigkeit der Welt und deren „Bipolarität von Liebe und Tod, Leben und Tod“⁴⁷ in sich trägt und nach außen bringt.

Eilharts Verschiebungen arthurischer Erzähllogiken sind mit einer besonderen Spannkraft verbunden: Mit dem Eintreten Tristrants in die Geschichte entfaltet sich ein dynamisches Wechselspiel zwischen einer massiv unberechenbaren äußeren Welt und dem *list* als „Stärke der Schwachen“⁴⁸ sowie ‚Weltklugheit‘ des jungen Helden, das der Erzähler in drei Erzähletappen exzessiv ausreizt. So liest sich die erste Etappe, Tristrants Aufbruch aus Lohnois bis zum Liebestrank, wie eine Überbietung der Spannungsgestaltung arthurischen Erzählens, indem sich mit zufälligen Zwischenfällen und „*external agents*“⁴⁹ wie Stürmen oder Schwalben, aber auch mit sog. „*motivational blanks*“⁵⁰ nicht nur Momente des Zufälligen und Unerwartbaren intensivieren, sondern die verschiedenen *list*-Handlungen inklusive einem Spiel mit den „kognitive[n] Privilegien des Protagonisten“⁵¹ auch derart intrikat arrangiert werden, bis die entrollten Handlungsfäden schließlich in der Bad-Szene auf Tristrants

45 HAUG, Walter: Die Entdeckung der Fiktionalität. In: DERS.: Die Wahrheit der Fiktion. Studien zur weltlichen und geistlichen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Tübingen 2003, S. 128–144, hier S. 142.

46 Vgl. hierzu auch KECK, Anna: Die Liebeskonzeption der mittelalterlichen Tristanromane. Zur Erzähllogik der Werke Bérouls, Eilharts, Thomas' und Gottfrieds, München 1998 (Beihefte zu Poetica 22), die betont, dass der „Optimismus, der Glaube an einen notwendigen Zusammenhang von Verdienst, Liebe und Erfolg, [...] der Tristan-Handlung schlicht nicht abzugewinnen“ (S. 88) sei.

47 MIKASCH-KÖTHNER, Dagmar: Zur Konzeption der Tristanminne bei Eilhart von Oberg und Gottfried von Straßburg, Stuttgart 1991 (Helfant-Studien 7), S. 58.

48 BEHR, Hans-Joachim: Die Stärke der Schwachen? Sprach- und motivgeschichtliche Beobachtungen von ‚*list*‘ in der Literatur des Hochmittelalters. In: Eulenspiegel-Jahrbuch 44 (2004), S. 21–40.

49 SCHULTZ, James A.: Why do Tristan and Isolde leave for the woods? Narrative motivation and narrative coherence in Eilhart von Oberg and Gottfried von Straßburg. In: MLN 102 (1987), S. 586–607, hier S. 590.

50 Vgl. ebd., S. 595.

51 HÜBNER, Erzählform, S. 129 (Anm. 31).

zweiter Irlandfahrt, dem „Höhepunkt der bisherigen Geschichte“⁵², zusammenlaufen und sich glücklich auflösen. Demgegenüber zeigt die Spannungsgestaltung der zweiten Etappe, vom Ausbruch der Liebe zwischen Tristrant und Isalde bis zur Verbannung des Helden vom Hofe Markes, Ähnlichkeiten zum *Rolandslied*: Mit dem Minnetrank als neuer zufälliger Triebkraft entfaltet sich ein intrigantes Schlag-Gegenschlag-Muster zwischen den Liebenden und ihren Gegenspielern an Markes Hof, das die „Teilhabe an den kognitiven Privilegien“⁵³ der Protagonisten ausweitet und als beständiger „Wechsel von Freude und Leid, Umschlag vom Haben zum Nicht-Haben, [...] als Noch-Nicht oder Gerade-Noch der Vereinigung“⁵⁴ realisiert ist, bis der sukzessiven Steigerung von List und Gegenlist mit dem Nachlassen der Trankwirkung nachgerade auch selbst die erzählerische Spannkraft ausgeht. Und schließlich ändert sich die Spannungsgestaltung mit Tristrants endgültiger Verbannung vom Markehof ein letztes Mal: Tristrants Rückkehrfahrten bringen nicht nur eine Folge „szenisch abgerundete[r]“⁵⁵ Episoden, die vorrangig dem „Gesetz loser additiver Reihung“⁵⁶ unterstehen. Eingeflochten ist hier zum einen auch ein sich sukzessiv steigerndes intrigantes Schlag-Gegenschlag-Muster – ein variationsreiches Täuschungsspiel des Helden, weitere kleinere List- und Täuschungshandlungen von Isalde und der Versuch von Marke und seinem Hof, den Liebenden mit List Einhalt zu gebieten –, sowie zum anderen die unglückliche Liebesgeschichte von Kehenis, die der Erzähler zweiteilt, mit dem Tod des Liebespaares verbindet und damit das Handlungsgewebe noch einmal intrikat verdichtet.

Eindringlich unterstützt wird dieses abwechslungsreiche Spannungstableau durch eine Sympathiesteuerung, die höfische Wert- und Moralvorstellungen in Bezug auf List, Lüge und Täuschung in gleicher Weise bestätigt wie auch betont aushebelt. Es gibt im Ganzen gesehen kein eindeutiges Schwarz-Weiß – vielmehr stehen sich Handlungsverlauf und Erzählerwertungen, z. T. auch widersprüchlich gegenüber und evozieren ein hochgradig schillerndes Bewertungsbild. Offensichtlich wird dies einerseits bei den Antagonisten des Helden, bei denen es, ähnlich wie bei Genelun, zu massiven negativen, ja bei den Liebesgegnern an Markes Hof und deren Gehilfen Satanas gar auch zu teuflischen Überschreibungen kommt – tun diese „objektiv gesehen [doch] nichts anderes [...] als die notwendige [...] Aufgabe der sozialen Kontrolle, der ‚huote‘, wahrzu-

52 SCHINDELE, Gerhard: *Tristan. Metamorphose und Tradition*, Stuttgart u. a. 1971 (Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur 12), S. 29.

53 HÜBNER, *Erzählform*, S. 290 (Anm. 31).

54 SCHINDELE, *Tristan*, S. 78 (Anm. 52).

55 Ebd., S. 74.

56 HÜBNER, *Erzählform*, S. 93 (Anm. 31).

nehmen und Schande von ihrem Landesherren abzuwenden“⁵⁷. Ersichtlich wird dies andererseits im Falle des Helden. Indem der Erzähler von Beginn an Tristrant selbst, späterhin mit dem Minnetrank aber auch das Liebespaar, nicht als eigenwillige und -mächtige Täter ausweist, sondern als schuldlose Opfer fataler Zufälligkeit überschreibt, begünstigt er nicht nur „eine identifizierende Einstellung der Leser / Hörer“⁵⁸, die die Wahrnehmung des verwerflichen Liebesverrats verblassen lässt. Kongenial ergänzt durch die ‚überschwarze‘ Inszenierung der listigen Gegner an Markes Hof, aber auch durch eine besonders ‚blasse‘ Darstellung der beiden großen Liebesopfer, Marke und Isalde II,⁵⁹ erzählt er damit auch betont gegen negative Tun-Ergehen-Zusammenhänge an und bekräftigt eine Lesart, die auf eine „Umwertung der Werte“⁶⁰ bzw. auf eine „umgedrehte Moral“⁶¹ zielt: Es kommt zu einer durchgehenden Opposition zwischen dem Negativen bzw. der Ambivalenz der Handlung und der positiven Sicht des Erzählers, die Tristrant und Isalde ‚weißer‘ erscheinen lässt, als sie es sind. Und so bringt das Erzählende denn auch eine wunderbare Fügung des ganzen ‚Intrigengeflechts‘. Die Enthüllung der Wahrheit um den Minnetrank, der seit seinem Erscheinen die Handlung motiviert und mit der die Erzählung nach Tristrants und Isaldes Tod mit „unerbittliche[r] Konsequenz“⁶² weitergeht, führt alle entrollten Erzählfäden zusammen und das Erzählen mündet, trotz aller Ambivalenzen, in ein „reintegrative[s], in einen Zustand allgemeiner Harmonie mündende[s] Konzept des höfi-

57 MIKASCH-KÖTHNER, Konzeption der Tristanminne, S. 23 (Anm. 47).

58 SCHAUSTEN, Monika: Erzählwelten der Tristangeschichte im hohen Mittelalter. Untersuchungen zu den deutschsprachigen Tristanfassungen des 12. und 13. Jahrhunderts, München 1999 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 24), S. 68.

59 So bietet der Erzähler, wie gesehen, von Anfang an ein schwaches Bild von König Marke, das auch im Zuge von Tristrants und Isaldes Liebe zum Tragen kommt: Er präsentiert Marke als ‚Spielball‘ im intriganten Kampf seiner Höflinge gegen Tristrant, demontiert diesen als vernünftig handelnden Herrscher und reduziert Markes Rolle im Rahmen der Rückkehrabenteuer schließlich auf die des gehörnten Ehemanns, der der Klugheit des Liebespaares nicht gewachsen ist und der Lächerlichkeit preisgegeben wird. Vergleichbar lässt sich die Inszenierung von Isalde II, die als Figur im Hintergrund bleibt und bei deren Lüge am Ende, die zum Tod Tristrants und ihm folgend Isaldes führt, der Erzähler weder sagen kann, wer *Tristrandes wibe* (V. 9347) von der Botenfahrt zu Isalde berichtet hat, noch, warum sie derart *tumlichen* (V. 9381) lügt.

60 RUH, Kurt: Höfische Epik des deutschen Mittelalters. Bd. 1: Von den Anfängen bis zu Hartmann von Aue, Berlin ²1977 (Grundlagen der Germanistik 7), S. 49.

61 MOHR, Wolfgang: Tristan und Isolde. In: GRM 57 (1976), S. 54–83, hier S. 69.

62 MÜLLER, Jan-Dirk: Die Destruktion des Heros oder wie erzählt Eilhart von passionierter Liebe? In: Il romanzo di Tristano nella letteratura del medioevo – Der ‚Tristan‘ in der Literatur des Mittelalters. Atti del convegno – Beiträge der Triester Tagung 1989. Hrsg. von Paola SCHULZE-BELLI/Michael DALLAPIAZZA, Triest 1990 (Collana di studi tergestini sul Medioevo), S. 19–37, hier S. 37.

schen Romans“⁶³: in der Geschichte des sich verflechtenden Rosenbuschs und Weinstocks auf dem Grab der Liebenden, die Tod und Leben, Unrecht und Recht sowie Leid und Freude vereint und die Erzählspannung, so lässt sich sagen, umgekehrt und nun auch final, langsam ‚verwelken‘ lässt.

III Intrigenerzählen und Ordnungsverhandlungen. Resümee und Abschlussbemerkungen

Was, so der exemplarische Ausgangspunkt des vorliegenden Beitrags, für Veldekes *Eneasroman* festgestellt werden konnte, lässt sich auch in einem weiteren Skopus ausmachen: Als Erzählmuster, das mit Notsituation, Planszene, Plandurchführung und finaler Aufdeckung über einen charakteristischen Handlungsablauf verfügt, bestimmt die Intrige auch die erzählerischen Umsetzungen genuin mittelalterlicher Stoffe mit. In einem beispielhaften Durchgang durch das *Rolandslied* des Pfaffen Konrad, Hartmanns *Iwein* und Eilharts *Tristrant* konnten hier sowohl mikro- als auch makrostrukturell verschiedene narrative Logiken und ästhetische Ausgestaltungen beobachtet werden, deren narratologische Befunde es am Ende nicht nur erlauben, Gemeinsamkeiten und Unterschiede noch einmal systematisch zu resümieren, sondern diese v. a. auch im Blick auf die jeweils angesprochenen Ordnungen auszuwerten und mit einigen, weitergefassten Bemerkungen zur Rolle und Bedeutung mittelalterlichen Intrigenerzählens zu schließen.

Blickt man zunächst auf das Gemeinsame, so lässt sich folgendes feststellen: Alle drei Erzählungen präsentieren als Motivierung, d. h. „Ursache oder Begründung für das [im] narrativen [...] Text dargestellte Geschehen“⁶⁴, markante Krisen und Konflikte der jeweiligen Erzählwelt und deren je spezifischer Gesellschafts- und Werteordnung. Die Erzählungen inszenieren äußere Bedrohungen, die Gefährdungen von Leben, Glauben, Herrschaft, Macht und/oder Ehre bringen, und entfalten damit gleich zu Anfang eine hohe Dramatik aus dem Moment des Kampfes. Zugleich wird durch die Verlagerung des äußeren Konflikts ins Innere der Gesellschaftsstrukturen oder gar auch – wie besonders signifikant bei *Tristrant* – bis ins Innere des Helden selbst und den Ausbruch von dilemmatischen Situationen nachhaltig auch auf die Klugheit des Einzelnen gesetzt, die das wei-

⁶³ MIKASCH-KÖTHNER, Konzeption der Tristanminne, S. 42 (Anm. 47).

⁶⁴ MARTÍNEZ, Matías: Art. ‚Motivierung‘. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hrsg. von Harald FRICKE u. a., Bd. 2, Berlin, New York 2000, S. 643–646, hier S. 643.

tere Geschehen kompositorisch, kausal wie final,⁶⁵ motiviert: Ziel ist die Überwindung der Krise und die Wiederherstellung einer störungsfreien gesellschaftlichen und individuellen Welt- und Lebensordnung. Mit der Klugheit als handlungsmotivierendem Moment kommt in allen Erzählungen auch den *list*-Handlungen eine entscheidende Rolle im weiteren Erzählverlauf zu: Alle Beispiele zeigen es als probat an, wenn der Einzelne in einer krisenhaft empfundenen Gegenwart seine Zukunft strategisch plant. Greifbar wird ein breites Spektrum narrativer Konstruktionen, das von einfach kalkulierten Listen und Lügen bis hin zu strategisch komplexen Täuschungsmanövern reicht und das als „Spiel des Wissens“⁶⁶ die Spannung entscheidend mitbestimmt, indem es nicht nur auf den kongruenten oder inkongruenten Wissensstand zwischen den Figuren zielt, sondern v. a. auch im Blick auf die Rezipienten mit dem jeweils Erwart- und Sichtbaren der erzählten Ordnung zu spielen vermag. Trotz einer finalen Motivierung des Handlungsgeschehens, die das Erzählen von vornherein auf ein bestimmtes Ende zuführt, schaffen es die Erzählungen so, die Dramatik aufrechtzuerhalten und eine Spannung zu erzeugen, die durch gezielte erzählerische Wertungs- und Sympathieleankungen – etwa Erfolg oder Misserfolg bzw. Schädigung oder Wohltat, Techniken der Fokalisierung, aber auch explizite moralisch-wertende Kommentare des Erzählers – nachdrücklich unterstützt wird. Und so einig sich alle Erzählungen in ihren Bewertungen von List, Lüge und Täuschung für bzw. gegen den Helden sind, so konsequent gestaltet sich die narrative Handlungsführung: Alle drei Erzählungen setzen am Schluss auf Gerechtigkeit, Wohl und Freude. D. h.: Auch wenn das kluge Handeln der Helden wie bei Hartmann prekär ist, im *Rolandslied* zu einem Desaster führt oder sich wie bei Eilhart als Scheitern einer Hochbegabung an der Liebe zum Ausdruck bringt, löst sich die Kausalität der Handlung damit letztlich doch immer wieder auch im ‚Guten‘ auf, und es bestätigen sich die finalen Logiken.

Neben diesen Gemeinsamkeiten zeigen die drei Erzählungen aber auch auffallende Unterschiede in Bezug auf die jeweiligen narrativen und ästhetischen Zusammenhänge, Bezüge und Relationen. Das *Rolandslied*, das die historisch bezeugte christliche Auseinandersetzung Karls des Großen mit der fremden Kultur der Heiden ins Zentrum stellt, enthüllt in der religiösen Modifizierung seiner altfranzösischen Vorlage ein Erzählen, das gezielt auf die Verhandlung christlicher Wahrheit, des Geoffenbarten oder Offenbaren und Klaren, abge-

⁶⁵ Vgl. hierzu auch SCHULZ, Erzähltheorie, S. 328 (Anm. 7), der die kompositorische Motivation „im Sinne LUGOWSKIS [...] als Zusammenstimmen finaler und kausaler Handlungsmotivation“ versteht.

⁶⁶ BAISCH, Martin: Vorausdeutungen. Neugier und Spannung im höfischen Roman. In: Historische Narratologie – Mediävistische Perspektiven. Hrsg. von Harald HAFERLAND/Matthias MEYER, Berlin, New York 2010 (Trends in Medieval Philology 19), S. 205–230, hier S. 222.

stellt ist. Und so bezieht das Erzählen seine Dramatik nicht allein aus der Tatsache, dass mit der äußeren und inneren Gefährdung von Karls christlicher Glaubens- und Herrschaftswelt explizit der Gedanke des *ordo*-Ideals zur Disposition gestellt wird. Ihr Attraktionspotential erhält die Erzählung v. a. auch durch die Auseinandersetzung mit fest vorgegebenen christlich-theologischen Wertzuschreibungen menschlicher Klugheit und der Frage, was der religiösen Konfrontation gemäß ist und wie sich dies im Blick auf einen christlichen Universalanspruch vermitteln lässt. Forciert wird dementsprechend ein Erzählen, das einen grundlegenden Widerspruch zwischen der Vielschichtigkeit der Figuren, pragmatischer Rationalität und der Eindeutigkeit von christlichen Werten aufmacht und das diese Reibungsflächen in dramatisch-ernsthafter Weise durchspielt: Erzählt wird ein spannender Schlagabtausch, in dessen Zusammenhang subjektive Klugheit radikal christlich-normativ verneint und christlich-objektive Wahrheiten für eine christliche (Rezeptions-)Gemeinschaft nachdrücklich bestätigt werden. Demgegenüber setzen sich die höfischen Romane, Hartmanns *Iwein* und Eilharts *Tristrant*, signifikant ab. So liest sich in Hartmanns *Iwein* nicht nur die Dramatik des Handlungsgeschehens schwächer – die dargestellten Provokationen des Artushofes zielen nicht auf konkrete und endgültige existenzielle Zerstörung, sondern, abstrakter, auf eine Schädigung des höfisch-idealen Werts der arthurischen Welt, der wiederhergestellt werden kann. Auch bietet Hartmanns *Iwein* im Blick auf List, Lüge und Täuschung ein vermehrt leichtes und heiter-amüsantes Erzählen, bei dem das Verborgene zum Hof gehört und das im freieren fiktionalen Spiel mit kulturhistorisch vorgegebenen Norm- und Wertstrukturen – wenn also das Falsche „unter Umständen [eben auch] richtig [...] sein kann“⁶⁷ – zudem verstärkt auf intrikate Plotgestaltung setzt: ein nachgerade komödiantisches Spiel, auch mit der eigenen arthurischen Erzähltradition, das sich letztlich im *Tristrant* noch einmal anders zu präsentieren versteht, indem es den Umschlag inszeniert, an dem das Heimliche und die intrigante Handlungsplanung dann eben doch auch das Öffentliche und den Hof gefährden. Und gleichwohl sich Eilharts Erzählen durchaus „spröde“⁶⁸, ja „holzschnittartig“ liest, so komplettiert es damit doch in produktiver Weise das Tableau. Greifbar wird ein Erzählen, das nachgerade programmatisch auf das Intrigenmuster setzt und mit seinen zahlreichen zufälligen Verstrickungen und dem „moralische[n] Doppelgesicht“⁶⁹ klugen Handelns nicht (nur) auf komödiantische Heiterkeit und Freude, sondern v. a. auch auf Irritation und

⁶⁷ HÜBNER, Erzählform, S. 76 (Anm. 31).

⁶⁸ STROHSCHNEIDER, Peter: Herrschaft und Liebe. Strukturprobleme des Tristanromans bei Eilhart von Oberg. In: ZfdA 122 (1993), S. 36–61, hier S. 39.

⁶⁹ VON MATT, Die Intrige, S. 227 (Anm. 5).

Erregung zielt: ein dramatisches Spiel mit Leben und Tod, Recht und Unrecht sowie Freude und Leid, bei dem das Erzählen seine Attraktivität und Unterhaltungskraft neben den ambivalenten Verhandlungen erzählter Welt-, Herrschafts- und Werteordnungen nicht zuletzt gerade auch aus einer forcierten inter- wie auch „innertextuelle[n] Neu- und Umkodierung“⁷⁰ der Ordnungen des Erzählens bezieht, die dem Intrikaten des Plots, dem verwickelten und raffinierten Arrangement der erzählten Ereignisse, Vorschub leistet.

Was Peter VON MATT in seinen Intrigen-Studien als dramaturgische und erzähltheoretische Tiefendimension der Intrige expliziert hat, findet sich, und damit möchte der Beitrag im Sinne einiger weitergefasster Abschlussbemerkungen zum mittelalterlichen Intrigenerzählen schließen, auch in den untersuchten Erzähltexten. Es lässt sich beobachten, wie sich mit dem Phänomen der Intrige in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts eine Art „Narrationsprogramm“⁷¹ etabliert, dessen Erzählbausteine wichtige Aspekte erzählerischer Kunst wie Motivierung, Durchführung und Auflösung, aber auch Wissensregie, Spannung und Sympathie lenkung mitbestimmen. Die vorausgehenden Befunde unterstützen so gesehen VON MATTS literaturgeschichtlich übergreifende Feststellungen. Zugleich können sie aber auch zu deren historischer Situierung beitragen. Die Intrige, so zeigt sich, enthüllt in den mittelalterlichen Texten ein Erzählen, das gleich in mehrfacher Hinsicht mit Ordnungen operiert. Sie thematisiert die Schwierigkeiten, in die ein Einzelner gerät, der seine soziale Identität aus dem Leben als Teil in einer Gruppe mit geordneten gesellschaftlichen Verhältnissen und gemeinschaftlichen Werten, Normen und Regeln bezieht, sein Handeln aber in Selbstverantwortung strategisch plant und dadurch in Konflikt zur Gruppe und dem übergeordneten Ganzen geraten kann. Und damit nistet sich die Intrige nicht nur wiederholt mikrostrukturell, sondern auch makrostrukturell in die Erzähltexte ein: Von Beginn an legt sie Störungen vorherrschender Gesellschafts- und Werteordnungen in den erzählten Welten offen und lanciert einen Handlungsablauf, der zugleich auch auf die Überwindung dieser Störungen und die Wiederherstellung intakter Ordnungen ausgerichtet ist – ein in gleicher Weise ordnungsverhandelndes wie auch ordnungsunterstützendes Erzählen, das sich in doppelter Hinsicht als produktiv erweist. Zum einen erscheint dies, so lässt

⁷⁰ DICKE, Gerd: Erzähltypen im Tristan. Studien zur Tradition und Transformation internationaler Erzählmateriellen in den Romanversionen bis zu Gottfried von Straßburg, Habil. masch., Göttingen 1997, S. 252.

⁷¹ STROHSCHNEIDER, Peter: Kippfiguren. Erzählmuster des Schwankromans und ökonomische Kulturmuster in Strickers „Amis“. In: Text und Kontext. Fallstudien und theoretische Begründungen einer kulturwissenschaftlich angeleiteten Mediävistik. Hrsg. von Jan-Dirk MÜLLER, München 2007 (Schriften des Historischen Kollegs; Kolloquien 64), S. 163–190, hier S. 163.

sich aus kulturhistorischer Sicht sagen, zuträglich für christlich-mittelalterliche Denkvorstellungen: Trotz aller neuralgischen Punkte christlich-höfischer *ordo*-Ideale und damit verbundener Zweifel an der Sinnhaftigkeit des äußeren und inneren Ordnungsganzen werden jene am Ende ausgeräumt und es wird wieder ein positives Weltbild hergestellt. Zum anderen erweist sich dies aber auch als reizvoller ‚Erzählkatalysator‘: Die Intrige stimuliert ein Erzählen, das wiederholt zentrale christlich-höfische Probleme registriert, benennt und bewältigt und dabei markant auch auf die Kunst des Erzählens selbst setzt, indem sie narrativ-ästhetische Energien und Kräfte aktiviert, die in hohem Maße Aufmerksamkeit, Dramatik und Spannung erregen. Und damit entfaltet die Intrige, so zeigt sich, nicht nur ein reichhaltiges Erzählspektrum im Spannungsfeld des *delectare et prodesse*, das ein weiteres nuancierendes Licht auf die zeitgenössische mittelalterliche Stoffunterscheidung zu werfen vermag, die die Erzählungen von Rom als lehrreich und voller Sinn, die von Frankreich als wahr und die von der Bretagne als unterhaltsam bestimmt.⁷² Jenseits zeitgenössischer regelpoetischer Werke etabliert sich die Intrige damit auch, so lässt sich pointieren, als ein dramatisches Grundgerüst im Epos. Mit anderen, historisch differenzierteren Worten: Im ‚Schwellenraum‘ zwischen antikem *mechanema*, das als besonderes ‚Kunststück‘ wiederholt das Handeln der Figuren, aber auch den Aufbau und die dramatische Gestaltung antiker Tragödien und Komödien mitbestimmt, und den *termini technici* von Intrige und Plot, wie sie die Neuzeit nicht zuletzt auch für Erzähltexte festlegt, manifestiert sich in den mittelalterlichen Texten ein liminaler Eigenraum, der – so ließe sich mit Victor TURNER sagen – im Sinne eines ‚betwixt and between‘⁷³, eines Nicht-Mehr und eines Noch-Nicht, weder alle Eigenschaften seines vorherigen noch seines zukünftigen Zustandes besitzt, aber so eben gerade auch das besondere doppelte, das dramatische wie erzähltheoretische Potential der Intrige offenlegt.

72 Vgl. Jean Bodel, *Chanson de Saisnes*. In: Hans Robert JAUß: *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956–1976*, München 1977, S. 314: *N'en sont que trois materes à nul homme entendant: / De France et de Bretagne et de Romme la grant; / Ne de ces trois materes n'i a nule samblant. / Li conte de Bretagne s'il sont vain et plaisant / Et cil de Romme sage et de sens aprendant, / Cil de France sont voir chascun jour aparant*. (Es gibt nur drei Sagenkreise für den, der sich darauf versteht: / Von Frankreich, von der Bretagne und vom großen Rom; / Und diese drei Sagenkreise unterscheiden sich ganz und gar. / Die Erzählungen der Bretagne sind nichtig und bloß unterhaltsam, / die von Rom lehrreich und voller Sinn, / Die von Frankreich sind wahr, wie jedweden Tag offenkund wird.)

73 Vgl. den *locus classicus* TURNER, Victor: *Betwixt and Between: The Liminal Periods in Rites de Passage*. In: DERS.: *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, Ithaca 1964, S. 93–111.