Jan-Dirk Müller

Erzählte Unordnung – Unordentliches Erzählen

Erzählen heißt Ordnung stiften. Wer von seiner Lebensgeschichte behauptet, alles seien ‚Bruchstücke einer großen Konfession‘, stiftet Zusammenhang in einer unübersehbaren Vielfalt kontingenter Ereignisse. ‚Bruchstück‘ gesteht die Vielheit ein und kassiert sie zugleich, denn an die Stelle unabgestimmter Kontingenz des Vielfältigen rückt die Relation ‚Ganzes und Teil‘, wobei die Teile ihre Zugehörigkeit zu einem Ganzen nicht vorab preisgeben, sondern als Teile dieses Ganzen erst noch erwiesen werden müssen. Das heißt dann ‚Dichtung und Wahrheit‘.

Vielleicht am eindrücklichsten zeigt das *Medias-in-res*-Prinzip diese Stiftung von Einheit durch Erzählung. Auf den ersten Blick zerstört es den *Ordo naturalis* der Begebenheiten, um ihn auf den zweiten umso nachdrücklicher zu bestätigen. Der Einsatz der Erzählung nicht am Anfang einer Geschehensfolge, sondern in der Mitte zwingt diese Geschehensfolge zusammen, indem, was dem Einsatz der Geschichte vorausging, als Vorgeschichte erscheint, und, was ihr folgt, als Konsequenz dieser Vorgeschichte. Von einem Punkt aus wird alles als ein schlüssiger Zusammenhang entfaltet. Wenn deshalb die *Medias-in-res*-Technik in der klassischen Ästhetik normative Geltung hatte, dann nicht nur wegen der Geltung autoritativer Muster (Homer, Vergil), sondern weil sie den Kontingenzverdacht, auf den jede Erzählung stößt, von Anfang an eliminiert. Ähnliches leisten das Doppelwegschema des Artusromans oder andere Doppelkreismodelle mittelalterlichen Erzählens. Eine Bewegung, die nach vorne offen und beliebig fortsetzbar scheint, wird sistiert und von Anfang an noch einmal wiederholt, wobei die Wiederholung dem Wiederholten Sinn und Ziel verleiht. Das Ziel kann sein, wie man das für das Hartmannsche Modell wahrscheinlich gemacht hat, durch Korrektur der ersten Folge dem Weg des Artusritters Sinn zu verschaffen, oder – allgemeiner wie im *Rother* – das schon einmal Erreichte in der Wiederholung zu befestigen.¹

¹ Siehe hierzu auch den Beitrag von Andreas KRASS „Geschlechterordnung. Poetik der Brautwerbung im *König Rother*“ in diesem Band.

Prof. Dr. Jan-Dirk Müller, Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Deutsche Philologie, Schellingstr. 3, 80799 München, jan-dirk.mueller@lrz.uni-muenchen.de

Die ordnungsstiftende Leistung von Erzählen kann auch explizit negiert werden, aber dies vor dem Hintergrund der erwarteten Herstellung von Kohärenz. Der amerikanische Erzähler Paul Auster hat das in seinem Roman *4 3 2 1* vorgeführt,² in dem er viermal in fünf parallel gebauten Abschnitten die Geschichte von Archie Ferguson, seines jungen Helden jüdisch-osteuropäischer Herkunft, erzählt. Seinen Namen verdankt Ferguson einem dreifachen Missverständnis. Es folgen vier verschiedene Geschichten des Namensträgers. In diesen vier Geschichten treten rekurrente Figuren und Ereignisse auf, aber die Geschichten differieren stark in ihrem Verlauf, auch der Charakteristik der Hauptfigur, und enden unterschiedlich früh, einmal mit dem Tod des Jungen in einem Feriencamp, einmal mit einem Verkehrsunfall des jungen Mannes, einmal in einer Feuersbrunst. Ferguson IV bleibt allein übrig, und wenn dieser Punkt erreicht ist, ist der Roman auch schon am Ende: „then he would be alone with himself again, the last man standing“ (S. 863). Keine dieser Geschichten rundet sich zu einem Ganzen. Auch die letzte hört einfach auf mit einigen Sätzen über den weiteren Verlauf der amerikanischen Geschichte, in der die individuelle Biographie verschwindet. Der Roman setzt zwar mit Erzählungen von Fergusons Vorfahren ein, zitiert also das genealogische Modell des bürgerlichen Romans und stellt wie dieser die Biographien Fergusons in ein Netz verwandtschaftlicher und freundschaftlicher Beziehungen; politische Ereignisse in den USA zwischen etwa 1952 und 1970 spielen auf unterschiedliche Weise hinein. Das Leben der vier Helden läuft vor dem Hintergrund der amerikanischen Geschichte: Rassenkonflikte, Aufstieg und Ermordung Kennedys, der verzweifelt-aussichtslose Kampf gegen den Vietnamkrieg, zuletzt der fragwürdige Aufstieg Nelson Rockefellers. Die Biographien reagieren darauf, aber verlaufen an ihrem Rand. Der genealogische Zusammenhang bleibt ein Bruchstück: durch den vorzeitigen Tod Fergusons II, durch die Homosexualität und den Verkehrstod von Ferguson III, durch den Unfalltod von Ferguson I, durch die Zeugungsunfähigkeit von Ferguson IV. Ein klassisches Muster narrativer Sinnstiftung – Genealogie, Familie, politisches Wirken – wird also aufgerufen, um durchgestrichen zu werden. Es geht in der allgemeinen Geschichte der USA auf, ohne Spuren zu hinterlassen. Die Geschichten von Ferguson bilden keinen Sinnzusammenhang; sie können nur durchnummeriert werden: 4 – 3 – 2 – 1. Je weiter die Erzählung fortschreitet, bleiben für die vorzeitig abgebrochenen Geschichten nur leere Seiten, Kontingenzen. Indem er sie alle aufschreibt, erzählt Ferguson I–IV vom Ende

2 Vgl. Auster, Paul: *4 3 2 1*, Toronto 2017.

des Romans als bürgerliche Epopöe, vom Ende auch der polaren Zuordnung von Einzelem und Gesellschaft.

Hier zeigt sich kein unordentliches Erzählen, aber ein Erzählen, das gezielt Ordnung zerstört: die Zersplitterung der Form als Zersplitterung der Sinnentwürfe, literarische Biographie nicht als Mittel der Sinnstiftung, sondern als Mittel der Zerstäubung von Sinn. Die Verweigerung narrativer Ordnung mag charakteristisch für modernes Erzählen sein, doch gibt es im Mittelalter vergleichbare Fälle wie auch Fälle, die genau dies verhindern sollen, und es gibt Störungen von Ordnungsentwürfen. Kontrovers ist, wie weit die jeweilige Ordnung trägt. Ordnung und Unordnung sind dabei keine kontradiktorischen Gegensätze, sondern das, was als Unordnung erscheint, kann eine Ordnung anderer Art sein.

Die Formulierung ‚Erzählte Ordnungen – Ordnungen des Erzählens‘ ist ebenso mehrdeutig wie der scheinbar symmetrisch dazu formulierte Titel meines Beitrags ‚Erzählte Unordnung – Unordentliches Erzählen‘. Ich möchte deshalb zu Anfang sagen, wie ich meinen Titel verstehe. Ich betrachte die beiden Teile des Titels als komplementär und als zwei Pole eines Spannungsverhältnisses. Brüche im Erzählen können auf Brüche im Erzählten verweisen. Auffälligkeiten der Form, ‚Fehler‘ gar, müssen nicht ästhetische Mängel sein, sondern können den Mangel des Erzählten anzeigen.

Ich beginne mit dem zweiten Glied: Was soll eigentlich ‚Unordentliches Erzählen‘ heißen? Offenbar doch nicht schlechtes, undurchdachtes, ungeformtes, sprunghaftes Erzählen, in dem nichts zueinander passt, das willkürliche Lücken hat, sich wahllos bei unterschiedlichen Stilmustern und Traditionen bedient, das Kohärenzregeln stört, ohne dieser Störung selbst Bedeutung zuzuschreiben, sondern ein Erzählen, dessen ‚unordentliche‘ Form kalkuliert und markiert ist, ein Erzählen, das in der offenkundigen Verletzung erwartbarer Strukturen eine Aussage über seinen Gegenstand trifft. Umgekehrt steht ‚Erzählte Unordnung‘ offenbar auf Seiten des Gegenstandes. Unordnung bedeutet nicht Inkonsistenz oder Beliebigkeit, sondern markierte Störung signifikanter Ordnungen, die selbst Signifikanz beansprucht, explizite Verweigerung klarer Strukturierung und Ausstellung von Disparität und Kontingenz. ‚Ordnung‘ bzw. ‚Unordnung‘ sind dabei Sammelbegriffe, die auf unterschiedlichen Ebenen angesiedelte Phänomene zusammenfassen.

Die folgenden Beispiele stehen für unterschiedliche Formen der impliziten Generierung von Sinn durch seine explizite Störung. Sie vertreten keineswegs deren Möglichkeiten insgesamt, doch beanspruchen sie, indem sie drei prominenten Gattungen mittelalterlichen Erzählens – der Heldenepik, der Maerendichtung und dem höfischen Roman – entstammen, repräsentative Signifikanz.

Die übergreifende These ist, dass die Störung von Ordnung ästhetische Komplexität erzeugen kann, durch die Interferenz zweier konkurrierender Systeme (*Nibelungenlied*), dadurch dass in einer Erzählung subkutan eine Gegenerzählung mitläuft (Kaufringer: *Die unschuldige Mörderin*) und schließlich durch exzessives Zitieren von Ordnungsentwürfen, die allesamt abgebrochen werden (Konrad von Würzburg: *Trojanerkrieg*). Bei Begriffen wie Ordnung / Unordnung kann man natürlich nicht mit überzeitlichen Größen operieren, sondern muss vom zeitgenössisch Erwartbaren, der Gattung wie deren Kontext ausgehen. Es werden also bestimmte Erwartungen, wie sie in Erzählungen sedimentiert sind, gestört. Diese sind unterschiedlich rekonstruierbar. Konrad von Würzburg kann auf das Sinnversprechen von Erzählstrukturen einer etablierten literarischen Gattung, des höfischen Romans, zurückgreifen. Kaufringers Märe setzt Regularitäten exemplarischen Erzählens voraus. Beide Male gibt es ältere Texte, in denen der gestörte Typus überliefert ist. Beim *Nibelungenlied* muss man diesen Typus aus späteren Texten erschließen. Doch muss dem *Nibelungenlied* eine mündliche Tradition vorausgegangen sein, die jene Störung noch nicht aufwies.

Die drei Beispiele referieren deshalb auf drei unterschiedliche literarische und historische Situationen. Das erste Beispiel geht von einer offenen Störung narrativer Kohärenz aus, die durch die höfische Überformung der *alten mæren* entsteht, eine Überformung, die sich nur hier und in der gesamten mittelalterlichen Heldenepik sonst nicht findet. Das *Nibelungenlied* erscheint damit als Hybride heroischer und höfischer Erzähltraditionen. Im zweiten Beispiel – einem Märe des Kaufringers – ist die Störung nicht manifest, im Gegenteil wird durch insistierende Wiederholung ähnlicher Geschehnisse der Satz ‚Gott lässt die Seinen nicht im Stich‘ scheinbar exemplarisch mehrfach verifiziert. Nur unterläuft die narrative Ausgestaltung der einzelnen Erzählungen den scheinbar übererfüllten exemplarischen Anspruch. Damit wird die Grenze exemplarischen Erzählens überschritten und in der Kasuistik des Märe aufgehoben. Das dritte Beispiel – der *Trojanerkrieg* Konrads von Würzburg – bietet sich als Gipfel und Summe höfischen Erzählens dar und kumuliert dessen Sinnbildungsmuster; doch erfüllt er nicht deren Sinnversprechen, indem er sie allesamt vorzeitig abbricht. In allen drei Fällen ist der literarische Typus also mit einer Umbruchsituation verbunden, im ersten Fall in der Auseinandersetzung höfischer und heroischer Epik, im zweiten in der Ausbildung eines neuen Typus kasuistisch-novellistischen Erzählens, im dritten in der Krise des höfischen Romans.

I *Nibelungenlied*

Ich wähle als erste Fallstudie eine bekannte Stelle aus dem *Nibelungenlied*³, die von mir schon einmal kommentiert wurde,⁴ aber in diesem Zusammenhang aufgeführt werden muss, weil sie das Problem so klar beleuchtet. Das *Nibelungenlied* entwirft zu Beginn eine ideale höfische Welt und lässt mit seinem ‚biographischen‘ Einsatz der Geschichten Kriemhilds und Siegfrieds eine kohärente zeitliche Anordnung der Geschehnisse erwarten. Kriemhild, die höfische *maget* in der Obhut ihrer Brüder, und Siegfried, ein vorbildlich erzogener junger Ritter, scheinen füreinander bestimmt. Eine Fernliebe führt Siegfried, nachdem er Ritter geworden ist, an Kriemhilds Hof, wo er in langem Minnedienst um sie werben muss. Doch schon in der 3. Aventure gelangt diese Erzählung an einen Punkt, der eine Korrektur verlangt, aber nicht erhält: Wenn Siegfried zum Hof der Burgunden nach Worms kommt, erfährt man durch Hagen, dass er ein berühmter Heros ist, hinter dem schon viele Heldentaten liegen, von denen die bisher erzählte Jugendgeschichte nichts weiß und die auch in ihr nicht unterzubringen sind: der Kampf gegen einen Drachen und der gewaltsame Erwerb eines sagenhaft großen Schatzes. Siegfrieds Jugend wird also zweimal erzählt, einmal von Hagen als die Geschichte des Horterobers und Drachentöters, einmal vom Erzähler als die Geschichte eines hervorragend erzogenen und behüteten jungen höfischen Ritters.

Zur Epenhandlung passt allein Hagens Version, und Siegfried bestätigt sie auch sogleich, indem er den König zum Kampf um Land und Herrschaft herausfordert. Die höfisch-behütete Jugend in Xanten scheint eher zu den hochmittelalterlichen Übermalungen zu gehören, von denen die alte Sage zu befreien, man sich jahrelang bemühte, um zu deren ‚Urgestein‘ vorzudringen. Der Ausgang der Herausforderungsszene allerdings kehrt zu der anderen Version zurück: Der Heros lässt sich durch den Gedanken an Kriemhild und seine Minne zu ihr und durch verbindliche Reden des Königs von seinem gewaltsamen Vorhaben gleich abbringen und wird wieder der höfische Ritter, als der er eingeführt worden war. Warum gab sich der Erzähler nicht ein bisschen Mühe, Hagens Erzählung in den Handlungszusammenhang zu integrieren und mit dem anderen Bild des jungen Siegfrieds abzustimmen? Wie schon an anderer Stelle ausgeführt, betrachte ich dies nicht als schlechte Übermalung, sondern als markierte

³ Vgl. *Das Nibelungenlied und die Klage*. Nach der Handschrift 857 der Stiftsbibliothek St. Gallen. Mhd. Text, Übersetzung und Kommentar. Hrsg. von Joachim HEINZLE, Berlin 2013 (Bibliothek deutscher Klassiker 196).

⁴ Vgl. MÜLLER, Jan-Dirk: Spielregeln für den Untergang. Die Welt des *Nibelungenliedes*, Tübingen 1998, S. 125–136.

Verweigerung von Kohärenz. Der ‚Fehler‘ bleibt auffälligerweise unkorrigiert, und zwar trotz aller Varianten in der gesamten Überlieferung.⁵ Das höfische Register, das der Erzähler in den ersten beiden Aventiuren angeschlagen hatte, kontrastiert mit dem heroischen Register, das man mit der Geschichte des stärksten aller Helden, Siegfried, verbindet.

Mit Hagens Auskunft über Siegfried ist eine Grundspannung aufgerufen, die die Handlung des Epos insgesamt bestimmt.⁶ Siegfried bestätigt, was Hagen erzählt hat, durch die scheinbar grundlose Herausforderung Gunthers zum Kampf um Land und Herrschaft. Doch wird die rasch abgelenkt.⁷ Zunächst wird nach dieser ersten Provokation die höfische Erzählung fortgesetzt, indem sich Siegfried in den Hof eingliedert, sich fortan damit begnügt, im Turnier, dem spielerischen Ersatz für ernsten Kampf, der Beste zu sein, und sich den Regeln des Hofes in der Form eines entsagungsvollen Minnedienstes unterwirft. Allerdings wird die Karriere des höfischen Siegfried zunehmend grundiert von der heroischen Gewalt, von der Hagen erzählt hat. Die höfische Welt ist nicht ungefährdet. Sie bedarf, wie sich herausstellt, der Verteidigung durch den Heros. Die erste Störung, die Bedrohung von außen durch die Sachsen und Dänen, wird von den Burgunden unter Führung Siegfrieds, der den höfischen König ersetzt, fast mühelos beseitigt. Sie mündet in ein höfisches Siegesfest, auf dem Siegfried und Kriemhild sich erstmals sprechen und ihre Minne sich festigt. Dann aber wird seine Werbung um Kriemhild mit seinen heroischen Taten für den Hof verknüpft. Um Kriemhilds willen bleibt Siegfried am Hof und stellt seine Dienste weiter zur Verfügung, jetzt jedoch in anderem, heroischem Kontext. Der König wirbt um eine Frau, deren riesenhafte Kräfte zu überwinden sind. Das kann nur Siegfried. Wieder ersetzt er den höfischen Gunther, indem er ihm beim Wettkampf mit Brünhild hilft, jetzt jedoch heimlich, mit Hilfe seiner Tarnkappe, die ihn verbirgt. Das wiederholt er, wenn er Brünhild anstelle Gunthers in der Hochzeitsnacht bezwingen muss. Damit kann er sein eigenes Ziel – die Gewinnung Kriemhilds – erreichen.

Er hat die Freude des Wormser Hofes gesichert und gliedert sich selbst in die höfische Welt ein. Die Herstellung höfischer Harmonie und das Minneglück des

5 Hs. C schwächt den Kohärenzbruch ab, indem sie eine Strophe einfügt, die seine Wundertaten erwähnt, *Ê daz der degen küene vol wüehse ze man* (C 21,1), aber das widerspricht den folgenden Strophen über seine höfisch behütete Jugend (besonders C 24). Das Problem wird nur verschoben. Vgl. dazu Stellenkommentar zu 21a in *Nibelungenlied und Klage*, S. 1052 (Anm. 3).

6 Ich habe diese These mehrfach vorgetragen; vgl. etwa MÜLLER, Jan-Dirk: *Das Nibelungenlied*, 4., neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Berlin 2014 (Klassiker-Lektüren 5), bes. S. 83–94.

7 Vgl. MÜLLER, Jan-Dirk: *Sivrit: küene – man – eigenholt*. Zur sozialen Problematik des Nibelungenliedes. In: ABäG 7 (1974), S. 85–124.

Königspaares sind freilich nur aufgrund von Betrug gelungen, und der Betrug wird nach einer Phase vorübergehenden Glücks entlarvt werden. Es gibt also eine problematische Interferenz der beiden Erzählmuster. Der Heros wird von der höfischen Ordnung gebraucht, und er sprengt sie zugleich beim Versuch, sich in sie zu integrieren. Die höfische und die heroische Welt geraten in Konflikt. Nur Siegfried konnte sich problemlos zwischen beiden hin und her bewegen. Um Kriemhilds willen tut Siegfried in Isenstein einen ersten Schritt in die heroische Welt zurück, dem ein zweiter folgen muss, wenn er aus dem Nibelungenland Verstärkung herbeiholt. Zuerst in der Geschichte Brünhilds, dann der Siegfrieds wird erzählt, wie der Kontakt der beiden Welten zu immer unlösbareren Verwicklungen führt, die im Streit der Königinnen kulminieren: Wer ist der Beste? Siegfried, der die Heldentaten tatsächlich vollbrachte (Kriemhild), aber sich dem König scheinbar als Vasall unterordnete, oder Gunther, der legitime König (Brünhild), dem sie nur dem äußeren Schein nach gehören? Kriemhild kann ihre Version mit Hilfe von Beweisstücken aus der Hochzeitsnacht durchsetzen. Ein Reinigungseid Siegfrieds geht ins Leere. Siegfried hat sich als Bedrohung von Gunthers Königsherrschaft erwiesen und muss beseitigt werden.

Jetzt ist offenkundig geworden, dass die höfische Welt nur noch Fassade ist, die die latente Gewalt verbirgt. Sie ist nur um den Preis von Lüge, falschem Schein, Vergewaltigung und schließlich Mord zu retten. Sie wird von Gewalt infiziert. Jeder Schritt zu ihrer Rettung – die Zähmung Brünhilds, die Beseitigung Siegfrieds, der Ausschluss Hagens aus der burgundischen Ordnung – pervertiert sie weiter, am spektakulärsten in Kriemhild, die aus dem höfischen jungen Mädchen zur hinterhältigen und blutgierigen Rächlerin wird. Trotzdem wird die Fiktion höfischer Ordnung bis zuletzt aufrechterhalten, in der Inszenierung der Jagd, in den Ritualen der Versöhnung, der Einladung Kriemhilds zum Fest, in den gemeinsamen Ritterspielen, beim Königsmahl. Doch wird die Fassade immer brüchiger und bricht beim Festmahl an Etzels Hof zusammen.

Die blutige Gewalt herrscht jetzt vor, doch wird sie vor der Folie ihrer höfischen Aufhebung erzählt. Immer noch bleibt die höfische Form Folie des Erzählten, vor der sich die immer schrankenlosere Gewalt abhebt: Hagens Trinkspruch, der seine Ermordung des jungen Hunnenprinzen begleitet, die grausige Musik des Gemetzels im Saal, in dem der blutige Spielmann Volker Meister ist, das Trinken von Blut statt Wein. Die höfische Form bestimmt noch Kriemhilds ausgesucht gemeine Höflichkeit gegenüber ihren besiegten Gegnern, bevor sie sie abschachtet. Doch die Gewalt, die sich in den Schlussaventuren immer ungehemmter Bahn bricht, wird zunehmend gefeiert, denn sie beendet den Zustand der Verstellung und Intrige, der verdeckten und hinterlistigen Aktionen. Hagen bekennt brutal vor Kriemhild, Siegfried erschlagen zu haben; er begegnet latenter Feindseligkeit mit offener Gewalt; er beantwortet einen heimtückischen Überfall

mit einem offenen Mord vor dem König. Alle, die sich aus der allgemeinen Vernichtung herauszuhalten versuchen, werden hineingezogen, zuletzt Dietrich von Bern. Das ist aber nicht als Zusammenbruch von Ordnung erzählt, sondern wird eher im Gegenteil als Durchbruch von Heroismus gefeiert: *Dô gewan er widere rehten heldes muot* (2325,1). Er ist da angekommen, wo Siegfried in Hagens Erzählung von Anfang an war: in der Welt heroischen Kampfes.

Der anfängliche ‚Fehler‘, die Störung von Handlungskohärenz entspricht also einem Widerspruch, der das Epos von Anfang bis Ende durchzieht (und der meist nur an der psychologischen Entwicklung von Kriemhild vom naiven höfischen Mädchen zur Rachefurie festgemacht wird). Der Widerspruch geht tiefer: Er betrifft die mentale Grundstruktur des mittelalterlichen Kriegeradels in seiner Auseinandersetzung mit einer höfischen Lebensordnung. Die Erzählung hat einen doppelten Bezugsrahmen, einen höfischen und einen heroischen, und sie macht auf die Unversöhnlichkeit der beiden Ordnungen aufmerksam. Der Heros ist ein Fremdkörper und doch notwendig. Die Interferenz der Erzählmuster zeigt das aporetische Verhältnis von Gewalt und höfischer Pazifizierung. Der ‚Fehler‘ erweist sich als Schlüssel der Interpretation.

II Heinrich Kaufringer: *Die unschuldige Mörderin*

In meinem zweiten Beispiel, Kaufringers *Unschuldige Mörderin*⁸, liegt die Störung der Form in der Spannung zwischen der Übererfüllung der Ordnung exemplarischen Erzählens, indem eine allgemeine Regel durch eine ganze Serie von Einzelfällen bewiesen werden soll, und demgegenüber der konkreten narrativen Besetzung der Fälle. Exemplarisches Erzählen setzt aber eine passgenaue Entsprechung von Regel und Fall voraus.⁹ Es wird in vierfacher Wiederholung durch die Erzählstruktur penetrant behauptet, dass Gott dem Gerechten in höchster Not hilft:

Got lat den gerechten menschen nicht
auß seiner väterlichen pflicht.
er hilft im allzeit gar gewär
aus nöten und von aller swär.

(V. 1–4)

⁸ Vgl. Kaufringer, Heinrich: *Die unschuldige Mörderin*. In: Ders: Werke. Hrsg. von Paul SAPP-
LER, Bd. 1 Texte, Tübingen 1972, S. 154–173.

⁹ Vgl. STIERLE, Karlheinz: Geschichte als Exemplum – Exemplum als Geschichte. Zur Pragmatik narrativer Texte. In: Geschichte – Ereignis und Erzählung. Hrsg. von Reinhard KOSELLECK/
Wolf STEMPER, München 1973 (Poetik und Hermeneutik V), S. 347–375, hier S. 354–358.

Doch die Erzählung begründet Zweifel an der ‚Gerechtigkeit‘ der Protagonistin.

Eine Frau begeht drei Morde und verursacht einen vierten. Dank Gottes Hilfe entgeht sie der Strafe; die Morde bleiben ungesühnt. Ohne eigenes Verschulden verliert sie ihre Jungferschaft, indem sie von einem anderen Mann, der sich als ihr zukünftiger Ehegemahl ausgibt, missbraucht wird. Als sie die Täuschung bemerkt, schneidet sie ihrem Verführer den Kopf ab. Um die für die mittelalterliche Ehemoral gravierenden Folgen abzuwehren, will sie den Vorfall vertuschen. Sie tötet alle, die aus ihrem Vertuschungsversuch persönlichen Vorteil zu ziehen suchen. Am Ende erhält sie von ihrem Mann die Absolution für alles, und der Erzähler konstatiert befriedigt:

so hat si got gehept in huot.
er half ir aus aller not.
si wär oft von sorgen tot,
wär ir got nit beigesten.

(V. 756–759)

Was gerettet wird, ist keineswegs die Unschuld der Protagonistin, sondern der Anschein moralischer Integrität, der ständische Höchstwert der *ere*, der durch den Fehltritt bedroht ist. Weil sie ihn herbeigeführt haben oder bei der Vertuschung nicht helfen, werden die Mordopfer bestraft:

des engulten si doch ser,
die si prachten umb ir er
(V. 707f.)

Das ist gewissermaßen eine feudale Umdeutung des Mechanismus von Vergehen und Strafe, bei der es nur um die Ehre durch den Anschein sexueller Unberührtheit geht, nicht um die sexuelle Unberührtheit selbst. Dass die Moral ständisch gefärbt ist, zeigt sich, wenn die Jungfräulichkeit einer Magd bedenkenlos dem Ziel zuliebe geopfert wird. Bei ihr spielt die Ehre keine Rolle. Doch nicht das macht das Exempel fragwürdig. Das Schema ‚Rettung der Unschuld durch Gott‘ wird nämlich überlagert und gestört durch das Schema ‚Rettung der Listigen durch Täuschung‘, das in diesem Fall Mord einschließt. Dadurch wird die dem Exemplum eigene Entsprechung zwischen Lehre und Narration zersetzt.

Dazu ein genauerer Blick auf den Verlauf. Am Anfang steht eine exemplarische ideale Konstellation (V. 18–35) – eine *junkfraw* [...] / *keusch und frumm, vein und zart* (V. 18f.), ihr Bruder, ein edler *held*, ihr Bräutigam, ein König. Gerade auf Grund ihrer Idealität erweist diese Konstellation sich als störanfällig: Eine so scheinbar vorbildliche Frau muss lasterhaft sein, redet ein böser Knecht seinem Herrn ein, ein leichtes Objekt der Verführung. Der Herr, *üppig und bedort* (V. 66) und von *böse[m] sin* (V. 66), beschließt gleich, eine Probe auf diese

Anschuldigung zu machen, schleicht sich bei ihr ein und gibt sich als künftiger Ehemann aus. Die Frau weiß, dass sie ihrem künftigen Mann *gehorsam* (V. 175) sein muss, weshalb sie sich dem falschen Ehemann vorehelich hingibt. Der Mann sieht in ihrem entgegenkommenden Verhalten das Urteil des Knechts über ihren liederlichen Lebenswandel bestätigt. Er schläft ein (V. 262); die Frau entdeckt, dass sie nicht mit ihrem künftigen Mann geschlafen hat und *von dem bösen man* ihre Ehre verloren hat (V. 273), und schneidet ihm mit einem Messer den Kopf ab. *Nun was die frau aber in swär* (V. 281); sie bittet den Pförtner, ihr zu helfen, die Leiche zu beseitigen; der verlangt, dass sie zum Lohn vorher mit ihm schläft; auch das geschieht kommentarlos. Danach, *[d]a er sein boßhait volbracht* (V. 337), schultert der Pförtner die Leiche, die Frau aber stürzt ihn in den Brunnen, in dem sie die Leiche versteckt haben will, und wirft den Kopf des Ritters hinterher. *Darnach baitet si nit lang* (V. 364) und bemüht sich mit Sorgfalt, die Spuren des Mordes zu beseitigen.

Inzwischen trifft der böse Knecht auf die Leute des Königs, kann nicht erklären, wieso er zwei Pferde hat; *si hiessen in bös und schwach* (V. 400) und hängen ihn kommentarlos als Pferdedieb auf. Der Bruder des Mädchens holt sie *darnach* (V. 420) zur Hochzeit ab, bei der sie natürlich mit Unruhe der Nacht entgegensieht, in der der König entdeckt wird, dass sie nicht mehr Jungfrau ist. Der König legt sich schlafen; die Braut überredet eine Zofe, als erste an ihrer Stelle das Bett mit dem König zu teilen. Das geschieht. *Da nun des herren will / an der junkfraw was ergangen* (V. 534 f.) und er eingeschlafen ist, versucht die Braut vergeblich, die Zofe aus dem Bett zu entfernen. Als das misslingt, zündet sie die Schlafkammer an, so dass die Zofe *ze pulver* (V. 613) verbrennt, während die Frau den König aus dem Feuer, das sie selbst gelegt hat, ‚rettet‘. Die Ehe ist, unter dem Beifall des Erzählers, nicht mehr in Gefahr. Dank der Vertuschungen besteht ihre Vorbildlichkeit scheinbar fort und wird am Ende ausdrücklich als wiederhergestellt ausgegeben (V. 624–701).

Ethische Normen werden zwar andauernd behauptet, doch sind sie ausnahmslos vorgeschoben und reine Täuschung. Der Verführer, der sich als Ehemann ausgibt, verspricht der Frau, wenn sie sich ihm hingibt, *auf die trewe mein* (V. 214), ihr immerdar dafür dankbar zu sein; den Pförtner, den sie als Komplizen braucht, nennt die Frau *lieber fraind mein* (V. 284) und bittet ihn *in trewen* (V. 296) um Hilfe; der Knecht des falschen Liebhabers sorgt sich *treu* um seinen Herrn (V. 383); zu dem Mädchen, das sie im Bett des Königs vertreten soll, hat die Frau *besunder trawen* (V. 476; 493), verspricht ihr *auf die trewe mein* (V. 507) reichen Lohn und appelliert an ihre *trew* (V. 553). Doch sind das alles leere Floskeln. Die *trewe* wird aufgerufen, um vorzuführen, dass in dieser Welt kein Verlass auf sie ist.

Coralie RIPPL hat in einer subtilen Analyse¹⁰ das Geschehen und seine Bewertung durch den Erzähler als schulgerecht abgehandelten Rechtskassus analysiert, der im Modus des fünfteiligen Gerichtsredenschemas argumentativ die Schuldlosigkeit der unschuldigen Mörderin erweist. Sie konnte sich dafür auch auf zeitgenössische Rechtsnormen stützen. Damit hat sie die Kontroverse der Forschung um die fragwürdige Exemplarität des Geschehens beendet. Die Frau wird in jedem der einzelnen Fälle entlastet. Allerdings ist sie nicht nur Opfer. Sie ist die *maeren*-typische listige Frau, die ihrem Vorteil skrupellos alles opfert. Das insistierend wiederholte Exempelschema wird also einer Folge von Listhandlungen übergestülpt mit der Frau als Protagonistin. Ihre ‚Unschuld‘ ist dann nicht mehr so eindeutig. Sicherlich, der Ritter erschleicht sich den Beischlaf, sie aber gibt nicht nur nach, sondern genießt den Betrug. Er lebt mit ihr *in fräudenspil* (V. 237), aber sie auch mit ihm:

da het die fraw auch kürzweil vil
und erpotz dem herren wol,
als dann ain frummes weib sol
mit irem mann ze pett leben.
(V. 238–241)

Damit wird der exemplarhafte Mechanismus gestört und überschritten. Eine Vergewaltigung wäre eine weit plausible Begründung der Strafe als der Hinweis auf das sexuelle Vergnügen der Frau.¹¹

Auch der Wunsch des Pförtners nach Beischlaf als Lohn wird ohne Weiteres erfüllt, im Gegensatz zu anderen Varianten des Stoffes, wo sich die Frau gegen die Vergewaltigung wehrt und damit das Mirakel der Rettung ihrer Unschuld durch Gott auslöst.¹² Die Frau legt großen Eifer beim Vertuschen an den Tag, zuerst bei der Beseitigung des *Corpus delicti*: *das haupt si selb hinein swang* (V. 363), und macht sich eifrig an die Beseitigung der Blutspuren: *si wuoch*

¹⁰ Vgl. RIPPL, Coralie: Erzählen als Argumentationsspiel. Heinrich Kaufringers Fallkonstruktionen zwischen Rhetorik, Recht und literarischer Stofftradition, Tübingen 2014 (Bibliotheca Germanica 61), S. 36–80.

¹¹ Vgl. ebd., S. 49. RIPPL wertet den Akt als Vergewaltigung. Aber wird damit nicht der (für die Handlungsverknüpfung völlig überflüssige) Hinweis auf die Zustimmung der Frau ausgeblendet? Keine Rede davon, dass sie – wie beim Beweis von Vergewaltigung gefordert – schreit (S. 54). Keine Rede auch von Notwehr der Frau (so CLASSEN, Albrecht: Mord, Totschlag, Vergewaltigung, Unterdrückung und Sexualität. Liebe und Gewalt in der Welt von Heinrich Kaufringer. In: Daphnis 29/1–2 (2000), S. 3–36, hier S. 4). RIPPL selbst sieht auf S. 74 die Ambivalenz im Verhalten der Frau.

¹² Vgl. zu den stofflichen Varianten RIPPL, Erzählen als Argumentationsspiel, S. 51 u. 57 (Anm. 10).

und arbaitt sich ser (V. 371f.). Sie durchschaut sofort die Zusammenhänge, als sie vom Hängen des Knechts erfährt, aber sie hütet sich, das Missverständnis aufzuklären und ihn als Pferdedieb zu entlasten: ein gleichmütig hingenommener Kollateralschaden. In der Hochzeitsnacht verläuft dank den klugen Arrangements der Frau alles wunschgemäß, da der Bräutigam nichts vom Austausch der Frauen merkt.

der küng die junkfraw umbefieng
 und lebt fraintlich mit ir
 gar nach seines herzen gir
 und truckt si vast an seinen leib
 und machet aus der magt ain weib.
 (V. 526–530)

Die Weigerung der falschen Braut, das Bett zu verlassen, stimuliert die Frau zu einem weiteren Mord, den sie wieder listig inszeniert, indem sie Feuer legt, sich nackt auszieht, als habe sie das Bett mit dem König geteilt und müsse sich selbst und ihn vor dem Brand retten. Der betrogene König ist ihr dafür noch dankbar und schätzt sie desto mehr. Dank ihrer List kann die Frau nicht nur ihre Ehre retten, sondern vermehrt sogar noch ihr moralisches Kapital.

RIPPLs überzeugende Interpretation klammert eine Ebene der Erzählung aus: die Evaluation (oder auch mangelnde Evaluation) der Begleitumstände der Handlungen der Heldin. RIPPL setzt nur einen einzigen Referenzrahmen voraus, die Rechtsordnung, in der die entlastenden Gründe bei den einzelnen Morden letztlich die Oberhand behalten; auf sie ist die Argumentation im *genus iudiciale* bezogen. Der Text (und Kaufringers Maeren insgesamt) hat aber einen zweiten Referenzrahmen. Ihn bildet nicht das Recht, sondern die gelungene List, mit der die Protagonistin sich nicht nur erfolgreich aus einer recht ausichtslos scheinenden Situation herauswindet, sondern sich auch noch ein Plus an (sexuellem) Vergnügen und Ehre (der Lebensretterin) verschafft.

Dieser Handlungsstrang ist schwach konturiert, aber im Horizont des Rechtskassus ist diese Handlungsführung scheinbar fehlerhaft; sie stört die Schlüssigkeit des Exempels. Warum empfindet die Frau beim Liebesspiel mit dem falschen Mann offenkundig Vergnügen, sodass dieser zu bemerken glaubt, am schlechten Ruf ihrer Keuschheit sei vermutlich etwas dran? Warum gibt sie gleich wortlos dem sexuellen Begehren des Pförtners nach (statt durch ihren Widerstand Gott also Gelegenheit zum Eingreifen zu geben)? Kalkuliert sie nicht listig die Reaktionen ihrer Umwelt und beseitigt als erstes umsichtig die Spuren des Verbrechens? Denkt sie nicht klug daran, dass sie nackt sein muss, wenn sie vorgibt, sie habe im Bett des Königs gelegen, und zieht sich aus, und kann sie damit nicht ihren

Mord als eine Lebensrettungsaktion inszenieren, die ihr die Dankbarkeit ihres Mannes sichert? Und noch ihre späte Reue erfolgt passenderweise nach Ablauf der Verjährungsfrist.¹³

Das Listhandeln und seine Protagonistin – typischerweise eine Frau – konstituieren also einen eigenen kohärenten Zusammenhang, der dem juristischen Exemplum nicht geradewegs widerspricht, aber doch in Spannung zu ihm steht. Indem sich die schwankhafte Listhandlung über das juristische Exempel legt, wird die Exempelstruktur subvertiert. Was auf der einen Ebene gilt (und in der juristischen Argumentation bekräftigt wird), Gottes Sorge für die Seinen, wird auf einer anderen – und hier berührt sich der Befund mit dem *Nibelungenlied* – gestört. Exempelpoetik wird in Maerenpoetik überführt, in der die Kasuistik des Einzelfalls die Exemplarik der Regel unterläuft und das Ergebnis zur (kontroversen) Diskussion stellt.

Die Maeren des Kaufringer sind durch solch doppelte Referenzrahmen gekennzeichnet. Deshalb können sie eine Pointe auf Kosten von Wahrscheinlichkeit, Psychologie und normativer Ordnung auf die Spitze treiben. Der *zurückgegebene Minnelohn* betrachtet Minne u. a. auch unter dem Aspekt eines fairen Handelsvertrags und unterwirft wie der *Zehnte von der Minne* die Sexualität ökonomischen Regeln. Der *feige Ehemann* überträgt die Aufforderung einer angemessenen Einschätzung des Unglücks, das einem widerfährt, auf ein zwischenmenschliches Verhältnis, auf das Verhältnis von Mann und Frau, die ‚ein Fleisch‘ sein sollen, und nimmt die Schädigung des anderen gleichmütig in Kauf.¹⁴ Die *Rache des Ehemanns* macht aus einem erotischen Dreiecksverhältnis, einem Spiel von Minnehandlungen, ein Spiel wechselseitiger Verstümmelungen usw. Die Anwendung von Regeln in einem Fall, für den sie nicht vorgesehen sind, scheint logisch, aber spricht jeder Logik Hohn. In keinem dieser Fälle darf man fragen, ob Ursachen und Folgen in einem angemessenen Verhältnis stehen, die Regeln in dem einen Bereich auf den anderen übertragbar sind oder sich eine ‚Moral‘ aus der Handlungsverknüpfung ableiten lasse. Die Maerenlogik treibt das Geschehen in eine absurde Konsequenz, die eine erzählenswerte Pointe gerade deshalb ergibt, weil sie unter gewöhnlichen Umständen schwer denkbar wäre.

¹³ Vgl. ebd., S. 74.

¹⁴ Vgl. MÜLLER, Jan-Dirk: Schade und Schädlein. Über die Grenzen berechnender Klugheit und exemplarischen Erzählens. In: Literatur und praktische Vernunft. Für Friedrich Vollhardt als Festschrift anlässlich seines 60. Geburtstags. Hrsg. von Frieder VON AMMON/Cornelia RÉMI/Gideon STIENING, Berlin, Boston 2016, S. 49–59.

III Trojanerkrieg

Mein drittes Beispiel gehört zur Gattung des höfischen Romans: der *Trojanerkrieg* Konrads von Würzburg.¹⁵ Das Romanfragment hat sich bisher jedem Versuch gesperret, ihm eine tragende Sinnstruktur zuzuschreiben. Konrad selbst beschreibt sein Vorhaben so:

ich wil ein maere tihten,
daz allen maeren ist ein her.
als in daz wilde tobende mer
vil manic wazzer diuzet,
sus rinnet unde fliuzet
vil maere in diz getihte grôz:
ez hât von rede sô wîten flôz,
daz man ez kûme ergründen
mit herzen und mit mûnden
biz ûf des endes boden kan.

(V. 234–243)

Die Metapher *mer* wird im Allgemeinen als Inbegriff der schier unerschöpflichen Fülle der vielen Geschichten aus den unterschiedlichsten Quellen verstanden, die Konrad in seinen *Trojanerkrieg* aufnimmt. Aber das Meer, hier apostrophiert als *daz wilde tobende mer* (V. 236), signalisiert nicht nur Fülle, sondern auch das unermesslich Gestaltlose. Dieser Aspekt geht meist unter, weil Konrad im Anschluss sagt, er habe sich bemüht, Unebenheiten und Brüche zu beseitigen: *ich bûeze im sîner brûche schranz* (V. 276), was CORMEAU dahingehend paraphrasiert, dass Konrad „die Brüche, die er diesem Kompendium zuschreibt, zu einer neuen Einheit, zu einem neuen Konzept [...] verschmelzen“ wolle, um dann jedoch festzustellen, dass ihm dies ausweislich der Forschung nicht gelungen zu sein scheint.¹⁶ Aber geht es überhaupt um eine „neue Einheit“ oder nur um eine Harmonisierung widersprüchlicher Überlieferungen, die in das *wilde tobende mer* (V. 236) seiner Geschichte eingehen?

Wilde, wildekeit ist in Konrads Sprache das, was sich der Ordnung entzieht. Indem die einzelnen Wasser zusammenströmen (*diuzet, rinnet, fliuzet*), werden

¹⁵ Vgl. Konrad von Würzburg; *Trojanerkrieg und die anonym überlieferte Fortsetzung*. Kritische Ausgabe von Heinz THOELN/Bianca HÄBERLEIN (Wissensliteratur im Mittelalter 51), Wiesbaden 2015.

¹⁶ CORMEAU, Christoph: Quellenkompendium oder Erzählkonzept? Eine Skizze zu Konrads von Würzburg *Trojanerkrieg*. In: Befund und Deutung. Zum Verhältnis von Empirie und Interpretation in Sprach- und Literaturwissenschaft. Hrsg. von Klaus GRUBMÜLLER u. a., Tübingen 1979, S. 303–319, hier S. 304.

sie ununterscheidbar und verfließen ineinander. Sein Vorhaben beschreibt Konrad folgendermaßen:

daz ich vil tage verslize
 ob einem tiefen buoche,
 dar inne ich boden suoche,
 den ich doch finde kûme
 z'eim endelôsen pflûme,
 dar inne ein berc versünke wol,
 gelîchen man diz maere sol,
 des ich mit rede beginne,
 wil ich den grunt dar inne
 mit worten undergrîfen,
 sô muoz ich balde slîfen
 hie mîner zungen enker.

(V. 218–229)

Das bewegt sich alles im Kontext der Wasser-Metaphorik: Der *endelôse pflûme* ist vielleicht schwierig – *kûme* im Sinne von ‚fast‘ nicht, vielleicht aber auch gar nicht – zu ergründen. Will er *grunt* gewinnen, muss der Dichter rasch den Anker seiner Zunge herabsinken lassen (*slîfen!*): Wird er Grund finden? Ergründen meint die intellektuelle Leistung, die dem Dichter abverlangt wird, das Durchdringen des Stoffes, seine Überführung in eine sinnhafte Form. Das „hemungslose[] Verseschmieden, das sich an den eigenen Worten berauscht“, das „Artifizielle bis zur Maßlosigkeit“, der „Manierismus“ und die „fehlende Einheit von Oberfläche und Inhalt“, die Konrads Kritiker anprangern,¹⁷ stehen jedweder ‚Ordnung‘ des Erzählens entgegen. Konrads programmatische Sätze lassen zweifeln, ob es so eine Ordnung gibt. Aber muss das ein ästhetischer Mangel sein, oder ist es Ausdruck einer besonderen, gegen den höfischen Roman gerichteten Poetik?

Man hat auf der einen Seite gezeigt, wie sorgfältig Konrad die einzelnen Erzählfäden durch intertextuelle Anspielungen verknüpft und aufeinander abstimmt,¹⁸ und hat trotzdem feststellen müssen, dass Konrad dem Roman eine sinnstiftende Struktur wie in Hartmanns Artusromanen verweigert. Trivialformeln wie ‚kleine Ursachen, große Wirkungen‘ können kaum eine solche Struktur ersetzen; der Mechanismus von Vergehen und Strafe funktioniert nicht.¹⁹ „Totalität ist also angestrebt, aber durch nichts gewährleistet“; es gibt keine „or-

¹⁷ CORMEAU, Christoph: Überlegungen zum Verhältnis von Ästhetik und Rezeption. In: JOWG 5 (1988/89), S. 95–107, hier S. 95.

¹⁸ Vgl. CORMEAU, Quellenkompendium oder Erzählkonzept?, S. 308 (Anm. 16).

¹⁹ Vgl. ebd., S. 309. Das könnte bei Hercules anders scheinen, aber die Art seines Todes ist in den Augen der griechischen Helden nicht schreckliche Strafe, sondern ein letzter Triumph.

ganische Ganzheit“ keine „rationale Deduktion“, „sie würde genaue Entsprechung von Ursache und Wirkung bedingen. Der Dichter bezieht vielmehr Kraft aus seiner Ratlosigkeit“.²⁰ Es gibt keine Formel wie ‚Gott und der Welt gefallen‘, die wie am Ende von Wolframs *Parzival* die Geschichte tragen könnte. „Es gelang ihm keine neue Ordnung des epischen Raumes, sondern er inszenierte Novellen, Anekdoten, Reden“.²¹ Das Teil setzt sich auf Kosten des Ganzen durch. Für CORMEAU ergibt sich das aus der Spannung unterschiedlicher Erzähltraditionen, die zitiert werden und dann abbrechen. So überformt Konrad Statius' Liebeskonzept durch die höfische Minne, das Sinnbildungsmuster des höfischen Minneromans, das Minne und Aventure als Basis einer idealritterlichen Biographie kombiniert. Sie müsste, Achills Bewährung im Kampf vorausgesetzt, zum Erfolg führen, wird hier aber durch die Fatalität des Kriegsgeschehens, dem Achill zum Opfer fällt, durchkreuzt: „Minne und Kampf erweisen sich im historischen Stoff als nicht harmonisierbar. [...] Die Minnenovelle wird von der übergreifenden historischen Konstellation aufgesogen“.²² „Gerade dadurch, daß er die individuellen Abläufe an den Schemata des Romans orientiert, aber gegen die Erwartungen scheitern läßt, erreicht Konrad sein Konzept, er gewinnt die Perspektive einer übermächtigen Realität, der das Einzelschicksal unterliegt“.²³

Die Geschichten von Jason, Achill, Paris gehen nicht so aus, wie sie angelegt sind. Dauernd gibt es unvorhersehbare Wendungen, Umschlagen von Unheil in Heil, wobei das Heil sich als unheilvoll erweisen kann. Man könnte geradezu von einer Poetik des Abbruchs sprechen. Minne und Aventure garantieren nicht wie im höfischen Roman die Ordnung der Welt; das Geschehen gleicht sich ihnen zeitweise an, aber entzieht sich ihnen letztlich. Konrad zitiert Sinnmuster, aber nicht sie sagen etwas über die Welt aus, sondern der Abbruch. Was die Forschung konstatierte, ist nicht Mangel der Darstellung, sondern des Dargestellten.

Wenn das Fragment nach tausenden von Versen abbricht, ist zweifelhaft, ob die Bewunderung, die höfische Gestalten wie Helena oder Medea oder die griechischen und trojanischen Helden erzeugen, nicht die Kehrseite ihrer gefährlichen, letztlich zerstörerischen Faszination ist. Ist möglicherweise die Metapher des Meeres eine Aussage über die Möglichkeiten höfischer Sinnstiftung? Die bei diesem Thema notwendig scheitert? Konrad betreibt durchgängig eine Ambiguisierung der höfischen Welt. Sein Verzicht auf die im höfischen Roman

20 MONECKE, Wolfgang: Studien zur epischen Technik Konrads von Würzburg. Das Erzählprinzip der *wildekeit*, Stuttgart 1968, S. 78.

21 MONECKE, Studien, S. 82 (Anm. 20).

22 CORMEAU, Quellencompendium oder Erzählkonzept?, S. 315 (Anm. 16).

23 Ebd., S. 318.

üblichen Formen der Sinngebung könnte als grundsätzliche Abkehr von dessen Optimismus verstanden werden.

Allein die Geschichte des Paris ist eine Folge von Wendungen, die glücklich scheinen und schreckliche Folgen zeitigen. Konrad setzt ein mit Priamus und Hekuba und der Geburt des wunderschönen Knaben Paris, von dem ein Traum zeigt, dass seinetwegen Troja untergehen wird. Jedes Mal wird ein Unglück abgewendet, und jedes Mal ist ein schlimmeres Unglück die Folge. Sein Vater will ihn töten lassen, doch Paris wird gerettet; die Mörder verschonen ihn, als sie ihn lachen sehen; *lachen* ist Signal idealer *hövescheit*. Sie setzen ihn im Wald aus. Die gestörte Kindheit scheint Voraussetzung einer Heroenbiographie; bei Hugdietrich z. B. ist dies die Voraussetzung einer glänzenden Heldenlaufbahn. Ein Hirte nimmt Paris *dur sîn vil klârez bilde* (V. 559) an Kindes statt auf. Paris wächst zu einem schönen jungen Mann mit *hofelîchen siten* (V. 638f.) heran, der *in den wilden welden* (V. 676) als gerechter Richter und Friedensstifter – eine Art Kulturheros – wirkt. Er gewinnt die Liebe einer *feine wilde* (V. 713) und schwört, ihr nie untreu zu werden: eher werde das Wasser bergauf fließen (V. 793f.): ein pastorales Idyll. Doch auch diese Geschichte bricht einfach ab. Paris besucht ein Fest, auf dem Jupiter seine Schwester verheiraten will. Dort entsteht der bekannte Streit zwischen den drei Göttinnen, den wieder Paris, als gerechter Richter dazu prädestiniert, schlichten soll. Aber aus dem Richtspruch entsteht nur neuer Streit: Paris' Entscheidung für Venus zieht ihm die Feindschaft der beiden anderen Göttinnen zu. An dem Fest nehmen auch sein Vater und seine Brüder teil; der Vater will den perfekten Ritter in Unkenntnis seiner Identität für seinen Hof gewinnen, kann sich durchsetzen und holt sich damit das Verderben ins Haus. Paris kehrt heim, doch die Heimkehr bringt ihn erneut in Lebensgefahr. Kampfspiele mutieren zu einem ernsthaften Kampf, und fast hätte Hector seinen Bruder erschlagen, würde er nicht in letzter Sekunde erkannt: Anagnorisis und Wiederherstellung der familiären Einheit und zugleich der Bedrohung. Wenn Paris schließlich Helena trifft, trifft der Vollkommenste die Vollkommenste; das Resultat ist Ehebruch und Zerstörung.

In dieser Weise ist die Handlung von Anfang an gegenläufig: Verbrecherisches schlägt zum Heil aus und höfische Idealität zu Unheil. Unscheinbare Ursachen haben verheerende Folgen: Laomedons unbedachte Abwehr der Fremden Hercules und Jason zieht die erste Zerstörung Trojas nach sich. Jasons Aufbruch zum Goldenen Vlies ist eine Rittertat, die Ehre verspricht, aber auch der Mordanschlag eines Verwandten. Medeas gattungstypische Sorge für den Erfolg ihres Ritters beim Goldenen Vlies ist auch Verrat an ihrer Sippe und ihrem Vater. Ihre Zauberkünste sind Mittel, Leben zu schützen und zu verlängern, und Instrumente heimtückischen Mords. Achills Erziehung durch Schiron macht ihn zum größten aller Kämpfer und bereitet ihn nur auf den frühen Tod vor Troja vor.

Seine Minne zu Deidama ist nicht Preis für Rittertaten, sondern der Verkleidung als Mädchen; diese ist zugleich ein Versuch, das prädierte Schicksal abzuwenden und der misslungene Versuch, die Natur zu vergewaltigen. Die vollkommene Schönheit der *vrowe* – Helenas – spornt die Ritter an, desto mutiger zu kämpfen, und verdreht ihnen den Kopf, so dass sie ins Verderben rennen usw. Vollkommene Minne ist die Kehrseite von Liebesverrat.

Es ist ein Meer von Geschichten, die Konrad zusammenfließen lässt. Diese Geschichten hängen alle irgendwie zusammen, denn schließlich vereinigen sie sich ja zu einem *endelösen pflûme*. In diesem Meer der Geschichte *grunt* zu finden, gelingt kaum auf Dauer. Man hat immer wieder beklagt, dass die Erzählung so selten eindeutige ethische Maßstäbe vermittelt, und man hat dies als Tribut an die Ästhetisierung gewertet. Doch an die ethischen Maßstäbe wird durchaus von Mal zu Mal erinnert. Nur schaffen sie keinen konsistenten Zusammenhang im Meer der Kontingenzen – so wenig wie dieses einer Logik von Ursache und Folge sich fügt.

Hier werden also nicht zwei Erzählordnungen miteinander kontaminiert, sondern eine einzige Erzählordnung wird in einzelnen Elementen zitiert, aber so, dass ihre Sinnversprechen nicht eingelöst werden. Durch Abbruch oder Richtungsänderung wird ihr Verlauf gestört, verfehlen sie ihr Ziel. Verzicht auf eine Ordnung im Ganzen geht hier also mit einem Maximum an ordnender Kunstfertigkeit einher, und in Unordnung kippt die Welt, von der erzählt wird, gerade weil sie das Höchstmaß an Ordnung und Harmonie repräsentiert. ‚Unordentlich‘ ist dieses Erzählen, weil es im Meer des zu Erzählenden keinen Grund geben kann. Das Prinzip der *wildekeit* subvertiert die Form.

IV Schlussüberlegungen

Man sollte vorsichtig sein, volkssprachigen Autoren im Mittelalter metapoetische Reflexionen zu unterstellen. Trotzdem stehen die drei Beispiele für unterschiedliche Formen der Hybridisierung von Erzähltraditionen. Alle drei Texte stehen am Ende gattungsgeschichtlicher Traditionen und überschreiten sie in Richtung auf etwas Neues.

Das *Nibelungenlied* steht am Ende einer langen Erzähltradition, die zwar nicht schriftlich bezeugt, die aber vorauszusetzen ist, wenn auch nicht klar ist, wie sie aussah und wann die Handlung die Gestalt annahm, die wir kennen.²⁴

²⁴ HEUSLERS Rekonstruktion der Entstehungsgeschichte ist obsolet, doch besagt das nicht, dass zwischen dem vierten und zwölften Jahrhundert eine solche Erzähltradition bestanden haben

Fest steht jedenfalls, dass sie um 1200 oder kurz davor ‚höfisch‘ überarbeitet und damit mit neuen Normen und Verhaltensmustern konfrontiert wurde. Aber es war nicht nur eine flüchtige Übermalung. Das *Nibelungenlied* spielt die Spannung zwischen *alten maeren* und höfischer Ordnung aus. Diese Spannungen werden gleich zu Beginn manifest in einem offenkundigen ‚Fehler‘ narrativer Kohärenz.

Die *unschuldige Mörderin* versichert den Bestand einer von Gott bestimmten Ordnung, stellt aber durch das Material, das sie dieser These unterwirft, eben diese Ordnung in Frage. Die Geltung des den Rahmen stützenden Gottvertrauens – dass Gott den Seinen schon helfen wird – wird durch ein Listhandeln konterkariert, dessen Ziel allein der Erfolg – der Gewinn von Ehre und Lust – ist. Dadurch wird die Botschaft des Exempels uneindeutig. Eben dies scheint aber eine Strategie von Kaufringers Maeren zu sein. Was als Anwendungsfall nur unter seine Lehre subsumiert werden soll, wird zum unentscheidbaren oder mindestens problematischen Kasus. Das Exempel wird transformiert, indem es hybridisiert wird; ihm wird eine schwankhafte Listhandlung aufgepfropft. Statt exemplarischem Beweis eines allgemeinen Satzes wird eine typische Maerenlösung geboten. Sie ist in der Tendenz ‚novellistisch‘.²⁵

Der *Trojanerkrieg* kumuliert Geschichten glänzender Waffentaten und vollkommener Liebe, aber setzt sie der Kontingenz plötzlicher Wendungen aus. Er steigert das Harmonieversprechen des höfischen Romans aufs äußerste und enttäuscht es, indem er die Kehrseite höfischen Glanzes miterzählt. Er zitiert bekannte Erzählmuster (Heimkehr, Anagnorisis, Zusammenführung von Verwandten, Aventure als Bedingung von Ehre, Minne als Preis für Aventure), doch bricht er den vorgezeichneten Verlauf ab oder ändert seine Voraussetzungen. Die Kumulierung von Ordnungsentwürfen mündet in Unordnung, indem zu jeder Ordnung auch erzählt wird, was ihr entgegensteht. Die Überbietung aller höfischen Romane schlägt um. Man hat dies Fatalität genannt. Fatalität ist ein anderes Wort für den Einbruch der Geschichte, die dem höfischen Roman ein Ende setzt, Ordnungsstörung als Komplexitätsgewinn und als Mittel der Gattungstransformation. Ein Heldenepos, das keines mehr ist, ein Exempel, dessen Exemplarität sich in Kasuistik auflöst, und ein höfischer Roman, der höfische Idealität zerstört: Die drei Texte stehen am Ende einer Gattungsentwicklung, in der sich Neues abzeichnet.

muss: vgl. HEUSLER, Andreas: Nibelungensage und Nibelungenlied. Die Stoffgeschichte des deutschen Heldenepos. Unveränderter Nachdruck der 6. Auflage 1965, Darmstadt 1982.

²⁵ Diese Tendenz habe ich an Stoffvarianten der Geschichte von den *Drei listigen Frauen* plausibel zu machen versucht; vgl. MÜLLER, Jan-Dirk: Noch einmal: Maere und Novelle. Zu den Versionen des Maere von den *Drei listigen Frauen*. In: Philologische Untersuchungen. Festschrift für Elfriede Stutz. Hrsg. von Alfred EBENBAUER, Wien 1984 (Philologica Germanica 7), S. 289–311.