

TEXT UND KULTUR

Mittelalterliche Literatur
1150–1450

Herausgegeben
von Ursula Peters

Verlag J. B. Metzler
Stuttgart · Weimar

Der Oberkrieg

Fallskizze zu einigen institutionellen Aspekten höfischen Singens

PETER STROHSCHNEIDER (Dresden)

I

Einen der Strophenkomplexe in den umfangreichen und verästelten Überlieferungsgefügen von Fürstenton und Schwarzem Ton nennt die Literaturgeschichte seit Karl Simrocks Teilausgabe des *Wartburgkrieges*¹ *Zabulons Buch*. Dieses Sangspruchgedicht wird üblicherweise in die letzten Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts datiert,² und es organisiert seinen Zusammenhalt nicht zuletzt über die merkwürdige Geschichte eines magischen Codex: Mit diesem will der heidnisch-jüdische Astronom Zabulon die Geburt des Heilands verhindern, doch wird das Zauberbuch durch den Zauberer Vergil oder Filius³ von seinem Aufbewahrungsort auf dem Magnetberg (Agetstein) listig weggeholt und nach Rom überführt. Indem es dies in digressionsreichen Wechselreden zwischen dem weisen Laien Wolfram von Eschenbach und dem *meisterpfaffen* Klingsor aus Ungarn inszeniert, schließt *Zabulons Buch* an das sogenannte *Rätselspiel* an, das in seinem ›Kern‹ wohl älteste Segment der *Wartburgkrieg*-Tradition. Auf das jüngere sogenannte *Fürstenlob* hingegen verweist einerseits der von *Zabulons Buch* aufgerufene Interaktionsrahmen – es handelt sich um einen Wettstreit der Sänger vor den Augen und Ohren des Thüringer Landgrafenhofes auf der Wartburg –, andererseits die Verwendung des von den Handschriften in der Regel Heinrich von Ofterdingen zugeschriebenen sogenannten Fürstentones.⁴

1 *Der Wartburgkrieg*, hg. geordnet, übersetzt und erläutert v. Karl Simrock, Stuttgart/Augsburg 1858, *Zabulons Buch* hier S. 184–229.

2 Zur Datierung vgl. Burghart Wachinger, »Der Wartburgkrieg«, VI. 10, 1999, Sp. 740–766, hier Sp. 755.

3 Filius ist die Namensform des Protagonisten in der Mehrzahl der mittelalterlichen deutschen Vergil-Erzählungen; vgl. Franz Josef Worstbrock, »Vergil«, VI. 10, 1999, Sp. 247–284, hier Sp. 276.

4 Er lässt sich seinerseits als Weiterentwicklung des erstmals im *Rätselspiel* verwendeten und dem Tonauf Klingsor (in J. Wolfram) attribuierten Schwarzen Tons verstehen; vgl. dazu zuletzt Volker Mertens, »Das Fürstenlob des Wartburgkrieges – Heinrich III. von Meißen und die ›gemischte Medialität‹«, in: »... der Welt noch den Tannhäuser schuldig«, *Richard Wagner: Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg*, hg. v. I. Erfen in Zusammenarbeit mit der Wartburg-Stiftung Eisenach, Regensburg 1999 (Wartburg-Jahrbuch, Sonderband 1997), S. 15–31.

Allerdings: Von einem oder dem Spruchgedicht namens *Zabulons Buch* zu sprechen, ist angesichts der Gegebenheiten der handschriftlichen Tradierung riskant.⁵ Dieser Forschungstitel fasst nämlich zwei vielfältig voneinander abweichende handschriftliche Versionen von *Zabulons Buch* zusammen.⁶ Die Große Heidelberger Liederhandschrift (C) überliefert eine in ihren Handlungsdetails schwerlich zur Gänze stimmig rekonstruierbare und die Geschichte des Zauberbuches nach 18 Strophen abbrechende Dialogerzählung. Sie bleibt offensichtlich fragmentarisch. Gleichwohl, so meine ich, lässt sich von ihr allerdings zeigen, dass sie als eine syntagmatische Fortsetzung von *Fürstenlob* und *Rätselspiel* zusammen mit diesen Gedichten einen in gewissen Hinsichten durchaus kohärenten und in seiner poetologischen Identität auch beschreibbaren *Wartburgkrieg*-Text bildet.⁷

- 5 Wie überhaupt das gesamte Feld der *Wartburgkrieg*-Überlieferung ungewöhnlich plastisches Anschauungsmaterial böte für jene historisch abgeschiedenen Textualitätsformen, die die mediävistische Literaturwissenschaft seit ihrer Provokation durch die sogenannte »New Philology« mit neuem Nachdruck diskutiert. Vgl. hierzu insbesondere Bernard Cerquiglini, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris 1989; »The New Philology«, hg. v. S. G. Nichols, *Speculum* 65, Heft 1, 1990; *The New Medievalism*, hg. v. M. S. Brownlee/K. Brownlee/S. G. Nichols, Baltimore/London 1991; *Towards a Synthesis? Essays on the New Philology*, hg. v. K. Busby, Amsterdam 1993 (Faux titre 68); Karl Stackmann, »Neue Philologie?«, in: *Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche*, hg. v. J. Heinzle, Frankfurt a.M./Leipzig 1994, S. 398–427; Jan-Dirk Müller, »Neue Altgermanistik«, *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 39, 1995, S. 445–453; *Philologie als Textwissenschaft. Alte und neue Horizonte*, hg. v. H. Tervooren/H. Wenzel, *ZfdPh* 116, 1997 (Sonderheft); *Alte und neue Philologie*, hg. v. M.-D. Gleßgen/F. Lebsanft, Tübingen 1997 (Beiheft zu editio 8); Karl Stackmann, »Autor – Überlieferung – Editor«, in: *Das Mittelalter und die Germanisten. Zur neueren Methodengeschichte der Germanischen Philologie. Freiburger Colloquium 1997*, hg. v. E. C. Lutz, Freiburg (Schweiz) 1998 (*Scrinium Friburgense* 11), S. 11–32; Peter Strohschneider, »Textualität der mittelalterlichen Literatur. Eine Problem-skizze am Beispiel des *Wartburgkrieges*«, in: *Mittelalter. Neue Wege durch einen alten Kontinent*, hg. v. J.-D. Müller/H. Wenzel, Stuttgart/Leipzig 1999, S. 19–41; Jan-Dirk Müller, »Aufführung – Autor – Werk. Zu einigen blinden Stellen gegenwärtiger Diskussion«, in: *Mittelalterliche Literatur und Kunst im Spannungsfeld von Hof und Kloster. Ergebnisse der Berliner Tagung, 9.–11. Oktober 1997*, hg. v. N. F. Palmer/H.-J. Schiewer, Tübingen 1999, S. 149–167; Werner Williams-Krapp, »Die Überlieferungsgeschichtliche Methode. Rückblick und Ausblick«, *IASL* 25.2, 2000, S. 1–21.
- 6 Zwei Strophen, die die Kolmarer Liederhandschrift als Teil dieses Textes tradiert und die üblicherweise als ein separates Gedicht *Sprechen ohne Meinen* aufgefasst werden, sind auch noch anderwärts überliefert; vgl. RSM [=Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder des 12. bis 18. Jahrhunderts, hg. v. H. Brunner/B. Wachinger, Bd. 5: Katalog der Texte. Älterer Teil Q-Z, bearbeitet v. F. Schanze/B. Wachinger, Tübingen 1991] ¹Wartb / 1 / 3; sowie Hedda Ragotzky, *Studien zur Wolfram-Rezeption. Die Entstehung und Verwandlung der Wolfram-Rolle in der deutschen Literatur des 13. Jahrhunderts*, Stuttgart u.a. 1971 (Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur 20), S. 47, 50f.
- 7 RSM (Anm. 6) ¹Wartb / 1 / 2a. Transkriptionen dieses C-Textes liegen gedruckt vor etwa in: *Die Große Heidelberger Liederhandschrift (Codex Manesse)*, in getreuem Textabdruck hg. v. Fridrich Pfaff, Titelausgabe der zweiten, verbesserten und ergänzten Auflage bearbeitet v. H. Salowsky, Heidelberg 1995, Sp. 736–744; *Pu-*

Sehr viel umfangreicher ist *Zabulons Buch* in der Kolmarer Liederhandschrift (k).⁸ Hier wird die Erzählung nicht nur bis zu ihrem (wenigstens vorläufigen) Abschluss mit der Rückkehr des Filius nach Rom weitergeführt. Hier wird der Geschichte des Zauberbuches und dem astronomischen Streit zwischen Klingsor und Wolfram, aus welchem sie sich entspinnt, auch eine heterogene Gruppe von acht Strophen vorgeschaltet, die den Wettkampf in Gang bringen, indem sie seine agonalen Konstellationen entfalten. Die Kohärenzregeln dieses Strophenkomplexes in k sind nicht einzusehen. Es handelt sich um einen zuweilen zerklüfteten, auch in sich widersprüchlichen ›Text‹⁹, dessen Wortlaut obendrein an nicht ganz wenigen Stellen ohne Eingriffe und ohne den Blick auf parallele Überlieferung wohl unverständlich bliebe. Eben diesen ›Text‹ weist freilich die Handschrift deutlich als ein zusammenhängendes und abgeschlossenes Gedicht aus. Aus den auf den Blättern 756^r-775^f eingetragenen insgesamt 116 meisterlichen Strophen *In dem gekauften oder in dem fürstenton Heinrichs von Offferten* (f. 756^r)¹⁰ gliedert k *Von erst die zwene kriege* (f. 756^r) aus, nämlich das *Fürstenlob* und

rodie und Polemik in mittelhochdeutscher Dichtung. 123 Texte von Kürenberg bis Frauenlob samt dem Wartburgkrieg nach der Großen Heidelberger Liederhandschrift C, hg. v. G. Schweikle, Stuttgart 1986, S. 131–139. – Ich verweise auf eine andernorts begründete Interpretation, auf die sich das Folgende explizit wie implizit auch sonst immer wieder bezieht: Beate Kellner und Peter Strohschneider, »Die Geltung des Sanges. Überlegungen zum *Wartburgkrieg C*«, *Wolfram-Studien* 15, 1998, S. 143–167.

- 8 RSM (Anm. 6) ¹Wartb / 1 / 2b. Zum Vergleich der C- und k-Überlieferung sowie zur Editionsfrage für den k-Text vgl. Burghart Wachinger, *Sängerkrieg. Untersuchungen zur Spruchdichtung des 13. Jahrhunderts*, München 1973 (MTU 42), S. 14, 16 ff. die Tabellen II.A, III.A, und IV.A. Teileditionen von k-Strophen, freilich getragen von einem Zutrauen in die Leistungsfähigkeit von Konjekturealkritik, das niemand mehr teilen wird, liegen nur vor bei Simrock, *Wartburgkrieg* (Anm. 1), S. 184–231, und Johannes Siebert, »Virgils Fahrt zum Agetstein«, PBB 74, Halle a.S. 1952, S. 193–225, hier S. 199–211; ein Teil der Strophen ist bis heute unediert. Ich zitiere im folgenden: *Die Kolmarer Liederhandschrift der Bayerischen Staatsbibliothek München (cgm 4997)*, in Abbildung hg. v. Ulrich Müller/Franz V. Spechtler/Horst Brunner, 2 Bde., Göttingen 1976 (Litterae 35). – In der vorliegenden Skizze beziehen sich Strophenangaben ohne Sigle auf den Text von k (f. 759^v-766^v), die Strophenanzahl ist diejenige von RSM (Anm. 6) ¹Wartb / 1 / 2b. Handschriftliche Abkürzungen habe ich aufgelöst, offensichtliche ›Fehler‹ stillschweigend übergangen, Interpunktion sparsam eingefügt.
- 9 »Es ist dies einer der verworrensten Teile der Handschrift, zusammenhangslose Bruchstücke folgen, zum Teil ohne Überleitung, aufeinander [...]« (Johannes Siebert, »Wolframs und Klingsors Stubenkrieg zu Eisenach«, PBB 75, Halle a.S. 1953, S. 365–390, hier S. 381). Im Rahmen eines textgenetischen Ansatzes löst sich dieses Kohärenzproblem – hier wie sonst – auf in der Feststellung, der handschriftliche Text verschmelze verschiedene, »ursprünglich« selbständige Gedichte; vgl. Siebert, *Virgils Fahrt* (Anm. 8), S. 194 f. In diesem Sinne weist der k-Text auch offensichtlich sekundäre Zusatzstrophen auf (so mindestens Str. 6 f.).
- 10 Zur Übersicht vgl. Wachinger, *Sängerkrieg* (Anm. 8), S. 18 ff., sowie RSM (Anm. 6).

sodann die 48 Strophen von *Zabulons Buch*¹¹: Mit der Überschrift *Disz ist der oberkrieg in dem kauften oder fürstenton* (f. 759^v) ist dessen Beginn ebenso eindeutig markiert wie das Textende durch die Überschrift *Abe vii lieder in dysen tone* (f. 766^v) für das nachfolgende Gedicht.¹² Diese Version von *Zabulons Buch*, den *Oberkrieg* also,¹³ versteht die Kolmarer Liederhandschrift als ein Gedicht, das in den *Wartburgkrieg*-Komplex gehört und das wegen des Tones wie wegen des Textmusters *krieg* zwar mit dem *Fürstenlob* zusammenzustellen ist, das zugleich aber als durchaus selbständig aufzufassen ist.

In der folgenden Skizze versuche ich, mir eine erste Schneise durch diesen *Oberkrieg* zu bahnen. Vielleicht lässt sich bei dieser Gelegenheit einiges – nicht klären, aber doch zur Sprache bringen, was nicht ohne Belang sein mag für eine Beantwortung von Fragen danach, wie höfisches Singen sich selbst und seinen institutionellen Status und schließlich auch seine Poetik im Medium später Sangspruchdichtung beobachtet oder entwirft.¹⁴ Mein Vorgehen gliedert sich dabei in drei Schritte. Deren erster paraphrasiert mit einer gewissen Ausführlichkeit den in seiner integralen Überlieferungsgestalt bislang unedierten Text. Sodann sind der vom *Oberkrieg* konstituierte textinterne Interaktionsrahmen für den Wettstreit von Wolfram und Klingsor sowie die in diesem Rahmen gültigen Kommunikationsregeln anzudeuten, bevor in

11 Während C im Interesse eines syntagmatischen Zusammenhangs das *Rätselspiel* zwischen *Fürstenlob* und *Zabulons Buch* einschaltet (vgl. Kellner/Strohschneider, *Geltung* [Anm. 7]), führt die Ordnung von k nach Tonautoren und Tönen zur Trennung aller *Rätselspiel*-Strophen (vgl. RSM [Anm. 6] ¹Wartb / 2 / 1e-f sowie ¹Wartb / 2 / 2c) von *Fürstenlob* und *Zabulons Buch*. Dementsprechend fehlen in k auch jene Strophen (C 24f.), die das *Fürstenlob* aufs *Rätselspiel* hin öffnen; vgl. Kellner/Strohschneider, *Geltung* (Anm. 7), S. 156. »Tonautor« ist übrigens in k nicht nur ein Ordnungs-, sondern auch ein Identifikationsprinzip: Nicht ein Autorname, wie in C oder J, identifiziert die Texte, sondern der Ton und sein Autor. Dem mag entsprechen, dass vor den Texten nicht ein Autorenbild (wie in C die Doppelminiatur mit dem Sängerkrieg), sondern (wie in J) die jeweilige Melodie steht und dass hier (wie ebenfalls in J) jene narrativen Zwischentexte fehlen, die in der Handschrift C u.a. den buchliterarischen Abstand von den Aufführungszusammenhängen der Sangspruchdichtung zu erkennen geben: Die Handschrift k bietet eher Material für als Repräsentation von Performanz; vgl. hierzu auch Kellner/Strohschneider *Geltung* (Anm. 7), S. 146 ff.

12 Es handelt sich um RSM (Anm. 6) ¹Wartb / 1 / 502.

13 Die Bedeutung des Ausdrucks *Oberkrieg* ist unklar; vgl. Siebert, *Stubenkrieg* (Anm. 9), S. 381. Zur Kriegsmetaphorik vgl. Udo Friedrich, »Die Zähmung des Heros. Der Diskurs der Gewalt und Gewaltregulierung im 12. Jahrhundert«, in: *Mittelalter. Neue Wege* (Anm. 5), S. 149–179, bes. S. 150 Anm. 8, S. 158, 162, 164.

14 Es liegt mir daran, zu betonen, dass es sich aus verschiedenen äußeren Gründen tatsächlich um nicht mehr handeln kann als um eine erste Skizze. Sie bietet lediglich den Versuch, wenige und teilweise in anderem Zusammenhang entwickelte historische Deutungsfiguren nochmals nachzuziehen in der kursorischen Lektüre eines durch besondere Schwerverständlichkeit gekennzeichneten Textes. Selbst diese erste Skizze wäre freilich ohne die Gespräche mit und die Hilfestellungen von Kathrin Hantsch, Beate Kellner, Stephan Müller und besonders Franziska Wenzel nicht zustande gekommen.

einem dritten Schritt gefragt wird nach den hier entworfenen Möglichkeiten der Geltungsbehauptung für das höfische Singen und nach den Profilierungsformen des laikalen Sängers.

II

Klingsor beginnt den *Oberkrieg* mit dem Bispel eines Wanderfalken (*bilgeryn*, Str. 1,5 u. ö.), den ein Gerfalk von seinem lange innegehabten hohen Platz herabstößt und der daraufhin so ausdauernd das Fliegen übt, bis er *sin ein meinster was* (Str. 2,10), so dass er es wagen kann, den Gerfalken zu einem Wettkampf auf Leben und Tod herauszufordern. Diese Provokation wird für den Herausforderer nicht nur Ehrverlust bringen (Str. 2,2f.), sondern sie wird ihn, so gibt Klingsor mit der anschließenden Erinnerung an den ersten Brudermord vielleicht zu verstehen, geradewegs der ewigen Verdammnis zuführen¹⁵ – genau wie Kain, der, seiner Schuld inne geworden, *der erste* wurde, *der sich zwyfelz ie herwag* (Str. 3,13). Diese Aitiologie der *desperatio* – und schwer vorstellbar ist, dass sie nicht mit der Eingangssentenz des *Parzival* spielen sollte – muss selbstverständlich zurückgewiesen werden von Wolfram, auf den sich das Bild des inferioren Wanderfalken bezieht und der implizit mit dem Brudermörder verglichen wird: der Sinn von Klingsors Rede gehe im Krebs (Str. 4,3), es sei vielmehr *lutzifer der erste* gewesen, *den sin zwyfel vnd vngelaub vom hymmelriche schiet* (Str. 4,4). Daran bestätige sich die Haltlosigkeit von Klingsors Kunst, deren Anker nicht am *grunt* halte (Str. 4,13ff.).¹⁶ Der Angesprochene repliziert auf diese Kritik, dass er zu Unrecht laienhafte *straffe* erdulde (Str. 5,5), der er *doch die kunst gar eygentlich* beherrsche (Str. 5,6). Dies könne insbesondere an seinem astronomischen Geheimwissen deutlich werden. Darum wendet sich Klingsor jetzt direkt an den Landgrafen: *Furst, heyst besliessen uwer sloss*, sichert uns einen Arkanraum, dann werde ich Wolframs *lugen* schon *matt* setzen (Str. 5,9).

15 »Der Sinn der Falkenallegorie und ihr Zusammenhang mit Kain ist dunkel«, so dass in der Tat damit zu rechnen ist, Str. 2 könnte »aus zwei verschiedenen Strophen zusammengezogen sein« (Wachinger, *Sängerkrieg* [Anm. 8], S. 18 Anm. 24: Wachinger bezieht sich hier auf Str. 26 seiner Zählung, was ich als einen Druckfehler verstehe; richtig müsste es Str. 25 [=Str. 2 meiner Zählung] heißen). Ich versuche gleichwohl, den überlieferten Text als integralen zu verstehen, und lese daher den Übergang vom Falkengleichnis zu Kain versuchsweise so: »Der Wanderfalk sprach zum Gerfalken: »Ich sage dir, einer von uns muss jetzt den Tod erleiden.« Dieserart machte es der Wanderfalk wie Kain, der seinen Bruder Abel erschlug (usw.).« Das *tertium comparationis* wäre die Genusähnlichkeit zwischen den ungleichen Falken und den ungleichen Brüdern.

16 Diese Kunst nämlich – so versteht sich dies – dokumentiere, indem sie den Ursprung der *desperatio* erst mit Kain und also postlapsal ansetze, dass sie nicht über die Schöpfung, nicht über die Grenze von Immanenz und Transzendenz hinausreiche; vgl. Roswitha Wisniewski, »Wolframs Gralstein und eine Legende von Lucifer und den Edelsteinen«, PBB 79, Tübingen 1957, S. 43–66, hier S. 63 ff.

Die beiden folgenden Str. 6 und 7 bleiben in der k-Überlieferung teilweise unverständlich.¹⁷ Deutlich ist jedoch, dass es um eine klare Markierung der Differenz von *leyen* (Str. 6,7 u.ö.) und *pfaffen* (Str. 6,16) auch über die unterschiedliche Glaubwürdigkeit ihrer Rede geht und dass damit zugleich Kommunikationschancen im Angesicht weltlicher Herrscher (Str. 6,2,6) debattiert werden. Deutlich ist auch, dass auf diese beiden Strophen, wiewohl sie einen Fremdkörper im Syntagma des *Oberkrieges* bilden, dennoch nicht verzichtet werden kann¹⁸: Wie Wolfram Klingsors Herausforderung zum Sängerkampfstreit annimmt, setzt dies jene Fabel von Rabe und totem Auerochsen¹⁹ voraus, die Klingsor in Str. 7 einführt und die nun auf ihn zurückgebogen wird – wobei man assoziieren darf, dass die krächzende Stimme und der stets vollgestopfte Rachen des sündigen Aasfressers selbstverständlich eine schlechte Voraussetzung für schönen Gesang bieten²⁰:

Dem raben ir gelichent wol
 [...] *her klingsor vss vngerlant, wollent ir*
kampfes nit enbern, es mag uch werden leyt.
 [...] *Her meynster, springent in den kreisz*
 [...] *ich ger eins kriegs zu singen vmb daz heupt*
 (Str. 8,1. 5f. 11. 16)

Ausgehend vom Falkenbispel, in welchem Klingsor sich selbst die Meisterrolle des Gerfalken, dem Kontrahenten Wolfram aber den chancenlosen Status dessen zuordnet, der – wie der Wanderfalke – erst noch üben muss²¹, ist dieserart die Konkurrenz der Sänger in Gang gebracht. Der Herausforderer erscheint als der Provozierte. Es geht – denn eben dies besagt das geradezu als Themenansage verstehbare Falkenbispel – um die Durchsetzung von Positionsansprüchen. Und das Reden über die ersten oder letzten Dinge, über heilsgeschichtliches und astronomisches Geheimwissen sowie über die institutionellen Bedingungen seiner Kommunizierbarkeit am Fürstenhof ist das Medium, in welchem sich dieser Geltungskampf vollzieht. Er kann in

17 Für beide Strophen gibt es Parallelüberlieferung; vgl. oben Anm. 6.

18 Die Unverzichtbarkeit schlecht integrierter Strophen ist auch andernorts im *Oberkrieg* diagnostiziert worden, vgl. Siebert, *Virgils Fahrt* (Anm. 8), S. 221 zu Str. 43–46.

19 Vgl. *Die Fabeln des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Ein Katalog der deutschen Versionen und ihrer lateinischen Entsprechungen*, hg. v. Gert Dicke/Klaus Grubmüller, München 1987 (MMS 87), Nr. 468; vgl. auch *Fürstenlob* (C), Str. 12,3f.

20 Vgl. Hans Messelken, *Die Signifikanz von Rabe und Taube in der mittelalterlichen deutschen Literatur. Ein stoffgeschichtlicher Beitrag zum Verweisungscharakter der altdeutschen Dichtung*, Diss., Köln 1965; Uwe Ruberg, »Signifikative Vogelrufe: *Ain rapp singt all zeit »cras cras cras«*, in: *Natura loquax. Naturkunde und allegorische Naturdeutung vom Mittelalter bis zur frühen Neuzeit*, hg. v. W. Harms/H. Reinitzer, Frankfurt a.M. u.a. 1981 (Mikrokosmos 7), S. 183–204.

21 Die Hierarchie der Falkenarten als Bild für die Rangfolge der Sänger auch im *Rätselspiel* (C 43).

drei Abschnitte gegliedert werden: Str. 9–13 bieten einen astronomischen Streit, Str. 14–19 die Entstehungsgeschichte von Zabulons Buch und Str. 20–48 die Magnetbergfahrt.

In einem Streitgespräch deutet zunächst Klingsor das Ausmaß seiner astronomischen Kenntnisse an. Dieses rechtfertige seinen Anspruch, *aller pfaffen meister* (Str. 9,7) zu sein, und wer ihn in dieser Hinsicht überbiete, den ziehe er überhaupt *vor alle senger meinster fur* (Str. 9,16). Wolfram nimmt dies sofort auf, demonstriert seine Überlegenheit durch Spekulationen über den neunten Engelschor (Str. 10), wird dafür aber von Klingsor der Überschreitung von Grenzen legitimen Wissens geziehen (Str. 11).²² Implizit muss Klingsor, der gerade die Kenntnis von Geheimnissen für sich reklamiert hatte (Str. 5), hiermit einräumen, dass Wolfram in Regionen reiche, die ihm selbst unzugänglich seien²³; genau in dieser Situation droht er auch damit, zur Überwindung Wolframs einen orientalischen Weisheitslehrer herbeiholen zu wollen: *du wirst ein kint, wann er dir die hoch kunste für geleit* (Str. 11,15 f.).²⁴ Dazu kommt es freilich nicht. Wolfram trumpft vielmehr erneut auf mit Ausführungen über höchste himmlische Geheimnisse, solche nämlich, die allein der bis ins Innerste der Schöpfung vorgedrungene heilige Brandan gesehen habe,²⁵ und er ist sich sicher, *daz kan mir clingssor mit gesang nit wegen* (Str. 12,13). Jener muss also seine Kritik wiederholen an einer Rede über Sachverhalte, die *keins mentschen synne [...] begryffen mag* (Str. 13,3): Ein sich zu weit vorwagender Schachbauer stehe schnell auf verlorenem Posten,

*wo rytter vnde roch gewalttig sint,
der nympet ein meynster [sc. von Klingsors Rang] war:
[...]
noch fur ich rytter vnde roch in myner kunste zyl.
daz hat mir zabulonis buch geseit
von babilon.*

-
- 22 Zu den Diskursen über die Legitimität von Wissen und Wissensgrenzen im *Wartburgkrieg*-Komplex vgl. auch Ragotzky, *Wolfram-Rezeption* (Anm. 6), bes. S. 51 ff.; Kellner/Strohschneider, *Geltung* (Anm. 7), S. 159 ff.
- 23 Die Hierarchie der Sänger hängt unmittelbar von der Hierarchie der von ihnen besungenen Objekte ab, welche stets Elemente klar stratifizierter und axiologisch vertikal aufgebauter Ordnungen sind – ob es sich nun um den Ruhm von Fürsten im panegyrischen Streit etwa des *Fürstenlobs* (vgl. Kellner/Strohschneider, *Geltung* [Anm. 7]) oder um naturkundlich-heilsgeschichtliches Wissen hier im *Oberkrieg* handelt.
- 24 Der k-Text ist an dieser Stelle unverständlich. Nach der Parallelstrophe C 70,11 handelt es sich um eine Anspielung auf *von constantinopel basiant* (*von kunst nopipasiant* k), zu ihm vgl. auch die *Rätselspiel*-Strophen C 43 und J 71; den J-Text benutze ich in der Ausgabe: *Die Jenaer Liederhandschrift*, 2 Bde., hg. v. Georg Holz/Franz Saran/Eduard Bernoulli, Leipzig 1901 (Nachdruck Hildesheim 1966).
- 25 Zu den Funktionen Brandans in *Wartburgkrieg*-Zusammenhängen vgl. Peter Strohschneider, »Der Abt, die Schrift und die Welt. Buchwissen, Erfahrungswissen und Erzählstrukturen in der Brandan-Legende«, *Scientia Poetica* 1, 1997, S. 1–34, hier bes. S. 22 ff. (mit weiterer Literatur).

*gar unverzeit
bring ich es in der turinger herre ton.
(Str. 13,7f. 12–16)*

Damit beginnt ein neuer Abschnitt des Sängerkrieges: Wolfram bestreitet sofort, dass Klingsor über Zabulons Buch oder Wissen verfügen könne (Str. 14), und er demonstriert, dass vielmehr er selbst im Besitz jener Geheimnisse sei, indem er unverzüglich Folgendes zu erzählen beginnt: Zabulon, mütterlicherseits ein Jude, vom Vater her ein Heide, war der erste Astronom (Str. 14,7ff.). Er las in den Sternen, *wie uber funfzen hundert jar solt werd[en] ein kint geborn, daz alle juden gar von yren eren stiess* (Str. 14,12f.). Nach Beratung mit seiner Mutter²⁶ versucht er zunächst durch simplen Zauber die Geburt Christi abzuwenden (Str. 16,9ff.),²⁷ bevor er sich daran macht, im Vertrauen auf den Gott der Juden (Str. 17,11f.) und im Schutz magischer Praktiken (Str. 18,5ff.) ein astronomisch-nigromantisches Zauberbuch zu schreiben, das den Juden *ist [...] gut für dysen argen fluch* (Str. 17,16) und das zu diesem Zwecke mit Hilfe eines Teufels *vff dem augestein* (Str. 18,16) im Schutz eines Automaten archiviert wird.

An dieser Stelle nimmt Klingsor den Erzählfaden auf und beansprucht erneut *aller pfaffen meinster* zu sein (Str. 19,13), indem er detaillierter über diesen Sicherungsautomaten spricht. Hiermit sind die Voraussetzungen geschaffen für den letzten großen Abschnitt des *Oberkrieges*, in welchem erzählt wird, wie Filius (Vergil) zum Magnetstein fährt und den Codex Zabulons von dort nach Rom bringt. Der Erzähler ist zunächst noch immer Klingsor: Ein verarmtes römisches Herrengeschlecht, so beginnt er, erfährt durch Aristoteles vom Magnetberg im Lebermeer sowie von den Schätzen, die aus den dort gestrandeten Schiffen zu bergen wären. Man versichert sich des Rates des welt- und zauberkundigen Filius, wählt einen Grafen Falian zum Anführer und sticht – nach sorgfältigen Vorbereitungen sowie tränenreichem Abschied von den Damen – nicht ohne schlimme Vorahnungen in See (Str. 20–23). Sodann beschreibt Klingsor die Besonderheiten von Lebermeer und Magnetberg (Str. 24), bevor er von der Ankunft der Römer nach vierzehnwöchiger Fahrt (Str. 25,3) am Ziel ihrer Reise erzählt, wo sie die Kraft des Magnetberges wie der Gesang der Sirenen²⁸ festhalten, bis ihnen der Proviant auszugehen droht (Str. 25,10) und sie von den Greifen bemerkt werden (Str. 25,13ff.).

26 Zu der dunklen Str. 15 vgl. Christoph Gerhardt, »Schwierige Lesarten im Buch der Natur. Zum *Wartburgkrieg* Str. 157. Mit einem Exkurs«, in: *All Geschöpf ist Zung' und Mund. Beiträge aus dem Grenzbereich von Naturkunde und Theologie*, hg. v. H. Reinitzer, Hamburg 1984 (Vestigia Biblicae 6), S. 123–154.

27 Dies ist ohne Parallele in C; Hinweise zur Motivgeschichte bei Sonja Kerth und Elisabeth Lienert, »Die Sabilon-Erzählung der *Erweiterten Christherre-Chronik* und der *Weltchronik* Heinrichs von München«, in: *Studien zur »Weltchronik« Heinrichs von München*. Bd. 1: *Überlieferung, Forschungsbericht, Untersuchungen, Texte*, hg. v. H. Brunner, Wiesbaden 1998 (Wissensliteratur im Mittelalter 29), S. 426 f.

28 Zum Motiv, dass die Sirenen gleich dem Magnetberg die Seefahrer festhalten, vgl. *Herzog Ernst*, hg. v. Karl Bartsch, Wien 1869, S. CLI f.

Dass diese Greifen zu Palakers²⁹ ihre Jungen aufziehen, gibt Gelegenheit zu einer assoziativ eingeknüpften Digression sowie zu fortgesetztem Streit zwischen den konkurrierenden Sängern um ihre jeweiligen Kommunikationschancen. In Palakers nämlich, so Klingsor, herrsche der Zwergenkönig Seryn, der von seinem Bruder Laurin³⁰ eine Greifenbrut geschickt bekommen habe, die ihm jetzt helfe, sein Zwergenreich vor Schlangen und Krokodilen zu schützen (Str. 26).³¹ Hier nun wird Klingsor von Wolfram unterbrochen,³² der zunächst die geographische Lage von Palakers näher bestimmen will. Unbeirrt jedoch fährt Klingsor fort zu erzählen, wie die Greifen das Königreich Seryns hüten.³³ So muss der Laie dem *meisterpfaffen* erneut ins Wort fallen:

*Ir edlen hern vsz turinger lant,
klingsor hat uch besch[ie]den nit, wie ez vmb den berner stat.
So nemment hin myn truwe fur ein pfant,
myn synn es rechte hat:
(Str. 29,1–4)*

Erst jetzt kann Wolfram – hinfort ununterbrochen – weitererzählen: von Laurin, wie er, zusammen mit seinem Bruder und unter Vorspiegelung eines Vulkansturzes (Str. 30,9ff.; 31,9), Dietrich von Bern als Belohnung für dessen *wirde* und *tugent* (Str. 29,13.16) zu tausendjährigem Glücksdasein in den Berg Palakers entrückt (Str. 29–32),³⁴ sodann aber, mit deutlich markier-

29 Eine Insel im Lebermeer (Str. 26,2). Der Name stammt aus Wolframs *Willehalm* (v. 141,21) und lässt sich als Missverständnis einer Formulierung in der *Bataille d'Aliscans* erklären; vgl. *Wolfram von Eschenbach, Willehalm*. Nach der Handschrift 857 der Stiftsbibliothek St. Gallen. Mittelhochdeutscher Text, Übersetzung, Kommentar, hg. v. Joachim Heinzle, Frankfurt a. M. 1991 (Bibliothek des Mittelalters 9), Komm. z. St.

30 Er ist Herrscher eines Gebirges, »das zugleich in Deutschland und Wälschland liegt« (Str. 26,6) und worunter »ohne Zweifel Tirol gemeint« ist (Wilhelm Grimm, *Die deutsche Heldensage*, Vierte Auflage, unter Hinzufügung der Nachträge v. K. Müllenhoff/O. Jänicke aus der Zeitschrift für Deutsches Altertum, Darmstadt 1957, S. 193). Der Name von Laurins Bruder lautet in der Heldenepik ansonsten Sinnels; vgl. George T. Gillespie, *A Catalogue of Persons Named in German Heroic Literature (700–1600), Including Named Animals and Objects and Ethnic Names*, Oxford 1973, S. 127f.

31 An dieser Stelle endet die Parallelüberlieferung von *Zabulons Buch* (C 84).

32 Str. 27,1ff.: *Ir edeln hern in turinger lant, | nu lassent uweren dienstman uch fromde mere besagen. | Nempt ellenthafte trw fur ein pfant: | ich wil die warheit sagen | vnd wil bescheyden uch die mer, | wie clingsor in sinem herten hat so lichten mit, | dar vmb so stat vff vnser beyder | hass, sit er mich straffen tüt.*

33 Es ist übrigens – und zwar auf Veranlassung des Berners – ein christliches Reich (Str. 28). Dieses Motiv wurde anscheinend von Laurin auf dessen Bruder übertragen; vgl. *Biterolf und Dietleib. Laurin und Walberan*, hg. v. Oskar Jänicke mit Benutzung der von Franz Roth gesammelten Abschriften und Vergleichen. Berlin/Zürich 21963 (Deutsches Heldebuch, Teil 1), *Laurin*, v. 1780 ff. (sowie ebd. S. LVII).

34 Diese Geschichte kehrt die klerikale Dämonisierung von Dietrichs Ende im Vulkansturz oder Höllenritt in eine Apotheose um; vgl. Ernst Friedrich Ohly, *Sage und Legende in der Kaiserchronik. Untersuchungen über Quellen und Aufbau der*

tem Neueinsatz,³⁵ wieder von Filius und den Geschehnissen am Magnetberg. Berichtet wird – in der prägnanten Inhaltsangabe des RSM – Folgendes: »Der Geist Melian löst mit Hilfe eines im Rhein gefundenen Schwalbensteins Ketten und Anker des Schiffes vom Magnetberg. Von Krokodilen und Sirenen umschwärmt, beladen die Römer ihr Schiff mit Schätzen vom Magnetberg, werfen die mitgenommenen Ochsen über Bord, das Schiff wird von Walfischen fortgezogen, bis die Seile reißen (Str. 33–35). Filius und Falian, der noch einen Pfefferkuchen sein eigen nannte, machen sich auf den Magnetberg davon, wo Falian von einem Greif gefressen wird, so dass Filius allein umherirrt (Str. 36–38). Schließlich findet er eine Fliege im Glas, die ihn, nachdem er sie freigelassen hat, zu dem Standbild führt, das Zabulons Buch bewacht. Filius macht den Automaten unschädlich, indem er einen Brief aus dessen Kopf entfernt, eignet sich das Zauberbuch an und bringt mit List die Fliege ins Glas zurück (Str. 39–42).³⁶ Dann lässt er sich, in eine Tierhaut gehüllt, von einem Greif fortragen³⁷ und kommt auf den Felsen, auf dem sich St. Brandan aufhält. Sie finden ein Buch, das den Schlüssel zu den Sieben Künsten enthält, werden aber, dem Berg entkommen, von einem heidnischen König gefangen, der von ihnen den Verbleib der Krone Luzifers erfahren will.³⁸ Freigelassen, rächen sie sich, indem sie durch einen automatischen Löwen den König zum Wahnsinn treiben, kehren dann an das Meer

Dichtung, Darmstadt 1968 (Nachdruck der Ausgabe Münster 1940), S. 222 ff.; Erich Benedikt, »Die Überlieferungen vom Ende Dietrichs von Bern«, in: *Festschrift für Dietrich Kralik*, dargebracht v. Freunden, Kollegen und Schülern, Horn 1954, S. 99–111; Joachim Heinze, *Einführung in die mittelhochdeutsche Dietrich-epik*, Berlin/New York 1999, S. 8 ff., 160 ff.; Wolfgang Haubrichs, »Ein Held für viele Zwecke. Dietrich von Bern und sein Widerpart in den Heldensagenzeugnissen des frühen Mittelalters«, in: *Theodisca. Beiträge zur althochdeutschen und altniederdeutschen Sprache und Literatur in der Kultur des frühen Mittelalters*, hg. v. W. Haubrichs u. a., Berlin/New York 2000 (Ergänzungsbd. zum Reallexikon der Germanischen Altertumskunde 22), S. 330–363, bes. S. 342 ff.

- 35 Str. 32,12 ff.: *Wollent ir fromde mere horn, die tun ich uch bekant, | wie die römer sint gefaren | fur den berg, | ich wils bewarn. | myn munt hat inne manig wunderwerg.*
- 36 Zu dem Motiv, dass Vergil die eben freigelassene teuflische Fliege überlistet und wieder ins Glas bannt, vgl. Kerth/Lienert, *Die Sabilon-Erzählung* (Anm. 27), S. 432 f.
- 37 Vgl. hierzu Claude Lecouteux, »Die Sage vom Magnetberg«, *Fabula* 25, 1984, S. 35–55.
- 38 Dies heißt, dass Filius und Brandan Träger so apokryphen wie sakrosankten Wissens sind: Denn jedenfalls ein Stein aus jener Krone, die der Erzengel Michael Luzifer beim Engelsturz vom Kopf schlägt, gerät später in den Besitz Titurels und Parzivals, es ist der Gral. Im Rahmen der *Wartburgkrieg*-Überlieferung wird der Erzählzusammenhang expliziert in der *Totenfeier* (RSM [Anm. 6] ¹Wartb / 2 / 4), im *Höllenkrieg* (¹Wartb / 2 / 501) sowie im *Hort von der Astronomie* (¹Wartb / 2 / 502). Vgl. auch die einschlägigen Kommentare zu Wolframs *Parzival* v. 454,24 ff.; 471,15 ff., sowie Wisniewski, *Wolframs Gralstein* (Anm. 16); zum Engelsturz darüber hinaus Karl August Wirth, »Engelsturz«, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte* 5, 1967, Sp. 621–674; Marlene Schaible, *Darstellungsformen des Teuflischen, untersucht an Darstellungen des Engelsturzes*, Diss., Tübingen 1970.

zurück und gelangen mit Hilfe des Geistes Melian nach Rom, wo die Nachricht vom Tod der Reisegeossen große Trauer auslöst (Str. 43–48).³⁹

III

Mit diesem Abschluss der Binnenerzählung endet der *Oberkrieg*: Lediglich impliziert ist, dass jetzt der Inkarnation Gottes nichts mehr im Wege steht; Brandan ist spurlos aus der Handlung wieder verschwunden; und offen bleibt, wie Zabulons Codex oder das in ihm kodifizierte Wissen bis zum Erzähler Wolfram weitergereicht worden ist. Erst recht unabgeschlossen, wie es scheint, bleibt aber auch der Sängerkrieg zwischen Wolfram und Klingsor. Weit umfangreicher als *Zabulons Buch* in C, genügt also auch der *Oberkrieg* in k schwerlich klassizistischen Standards für die Kompletion von Texten; von entsprechenden Ansprüchen hinsichtlich textueller Kohärenz ganz zu schweigen. Gleichwohl darf man nach der historischen Identität dieser Strophenfolge fragen, und dabei mag es sich empfehlen, dieses Gefüge von Wechselreden zwischen Wolfram und Klingsor⁴⁰ nicht allein hinsichtlich

39 RSM (Anm. 6), Bd. 5, S. 500.

40 Ich meine, dass der k-Text es gestatte, die Redeanteile der beiden Antagonisten unzweideutig abzugrenzen, und ich habe dem bei der vorangegangenen Textparaphrase Rechnung zu tragen versucht. Zwar existiert nicht zu jeder Strophe (entsprechend den Rollenbezeichnungen etwa in C) eine am Rand eingetragene Wolfram- oder Klingsor-Initiale als Sprecherbezeichnung; den 48 Strophen stehen insgesamt 14 solcher Initialen gegenüber. Doch handelt es sich bei diesen Bezeichnungen wohl nicht um Rollenangaben, sondern vielmehr um Markierungen von Rollenwechseln: Demnach sind dem Sprecher Klingsor die Strophen 1–3, 5, 7, 9, 11, 13, 19–26 und 28 zuzuordnen, Wolfram spricht die Strophen 4, 6, 8, 10, 12, 14–18, 27 sowie 29–48. Dieses vom Schreiber der Strophen (A) stammende Beischriftensystem ist vollständig bis auf eine Ausnahme: Beim Wechsel von Klingsor zu Wolfram zwischen Str. 26 und 27 fehlt eine entsprechende W-Initiale, doch ergibt sich dieser Sprecherwechsel unzweideutig u. a. auch aus der Redekonstellation von Str. 27; es redet hier der Sprecher die *edeln hern in turinger lant* (Str. 27,1) an, um ihnen zu demonstrieren, *wie clingesor in sinem herten hat so lichten müt* (Str. 27,6). Anders, als es diesem Bezeichnungssystem entspricht, hat Wachinger, *Sängerkrieg* (Anm. 8), S. 17 (im Anschluss wohl an Siebert, *Virgils Fahrt* [Anm. 8], S. 219 Anm. 14), die Str. 34 Klingsor zugeordnet. Ihre Verse 15f. *Ir ander leben | weysz niemant bazz dann der von eschelbach* wären demzufolge und unter den Bedingungen eines Sängerkriegs als ironisch aufzufassen. Einfacher ist die Annahme, der Sprecher Wolfram adressiere sich hier selbst in der 3. Pers., zumal die Strophe die vorangegangene Str. 33 auf der Ebene des Erzählten bruchlos fortsetzt. – Hinsichtlich der Verteilung der Sprecherrollen interpretiere ich den handschriftlichen Befund also anders als etwa Wachinger, *Sängerkrieg* (Anm. 8), S. 16f., und RSM (Anm. 6), Bd. 5, S. 498, 500; ich meine nicht, »daß die Markierungen der dialogischen Darbietungsform streckenweise völlig fehlen« und dass sich schon daraus eine »Auflösung der Dialogsituation« folgern lasse (Ragotzky, *Wolfram-Rezeption* [Anm. 6], S. 70; vgl. auch Wachinger, *Wartburgkrieg* [Anm. 2], Sp. 755). Zwar hat Wolfram die umfangreicheren Redeanteile und vom Laurin-Dietrich-Exkurs angefangen über des Filius Ankunft auf dem Magnet-

der von den Figuren besprochenen Sachverhalte zu thematisieren.⁴¹ Man kann sich auch für die kommunikativen Konstellationen interessieren, in denen diese Wechselreden angeordnet sind. Und dieses Interesse wird im folgenden im Vordergrund stehen: Es geht um den Versuch, den vorliegenden Text als ein Modell höfischer Rede zu lesen; eben deswegen rücke ich an die Stelle des eingeführten, das Erzählte akzentuierenden Forschungstitels *Zabulons Buch* jene Überschrift, mit welcher schon die Kolmarer Liederhandschrift die Aufmerksamkeit vielmehr auf die Inszenierungsformen des Erzählens lenkt: *oberkrieg*. Nicht unähnlich anderen Spruchgedichten des *Wartburgkrieges* – in welchem insgesamt, wie man gesagt hat, »die Sangspruchdichtung gleichsam zu sich selbst kommt«⁴² –, jedoch in vielem auf deutlich eigenständige Weise präsentiert sich in den agonalen Wechselreden des *Oberkrieges* eine spezifische Form der Selbstbeobachtung höfischer Poesie im Hinblick auf ihre Funktionsbedingungen, ihre Funktionsmodalitäten, ihren institutionellen Status.

Bevor es nämlich noch um Zabulon und Filius gehen kann, um profanes und heiliges, um astronomisches oder arkanes Wissen, geht es im *Oberkrieg* stets um die Hierarchie der *meinster* (Str. 1,3 usw.), um ihre *kunst* (Str. 2,10 u. ö.), darum, dass hier Wolfram und Klingsor *vmb daz heupt* – auf Tod und Leben also – *singen* (Str. 8,16) und dass sie daher darauf aus sein müssen, je

berg bis zu seiner Rückkehr nach Rom erzählt er die Geschichte alleine. Ungeachtet dessen wird aber die agonale Redekonstellation durchgängig und auch in der Deixis von Wolframs Rede aufrechterhalten.

- 41 Ich übergehe also die Fragen der Stoffgeschichte der Zabulon-Vergil-Erzählung: vgl. etwa Samuel Singer, »Salomosagen in Deutschland«, *ZfdA* 35, 1891, S. 177–187; Siebert, *Virgils Fahrt* (Anm. 8); Lecouteux, *Sage* (Anm. 37), bes. S. 53 f.; Otto Neudeck, *Continuum historiale. Zur Synthese von tradierter Geschichtsauffassung und Gegenwartserfahrung im ›Reinfried von Braunschweig‹*, Frankfurt a. M. u. a. 1989 (Mikrokosmos 26), S. 170 ff.; Herfried Vögel, *Naturkundliches im ›Reinfried von Braunschweig‹*, Frankfurt a. M. u. a. 1990 (Mikrokosmos 24), S. 90 ff.; Kerth/Lienert, *Die Sivilon-Erzählung* (Anm. 27), S. 421–475; Worstbrock, *Vergil* (Anm. 3), Sp. 274 ff.; Frieder Schanze, »Virgils Fahrt zum Magnetberg«, in: VL 10, 1999, Sp. 377–379. – Ebenso übergehe ich für jetzt alle wissenschaftlichen Rekonstruktionen des Erzählten. Dieses ist manchmal kraus, zuweilen scheint der Gestus arkanen Wissens wichtiger zu sein, als dieses selbst, hier und da gibt es aber auch überraschende Spuren gelehrten Wissens. So hat etwa Christoph Gerhardt bei der Analyse der – wie es scheinen mag – heillos verdorbenen Namen der Winde in Str. 15 Beobachtungen gemacht, die den Schluss nahelegen, »daß die Fassung der Kolmarer Liederhandschrift irgendwann einmal durch die Hand eines recht kundigen Bearbeiters gegangen sein muß«, der über »mehr als alltägliche Kenntnisse« der Naturkunde verfügte (Gerhardt, *Schwierige Lesarten* [Anm. 26], hier S. 126 f.). Eine solche Vermutung trifft sich mit der mittlerweile buchgeschichtlich begründeten These, bei den Schreibern des Codex habe es sich mindestens um ausgebildete Wundärzte gehandelt; vgl. Bernhard Schnell, »Medizin und Lieddichtung. Zur medizinischen Sammelhandschrift Salzburg M III 3 und zur Kolmarer Liederhandschrift«, *Archiv* 230/145, 1993, S. 261–278, bes. S. 271, 274 ff., und zuvor Gisela Kornrumpf, »Die Kolmarer Liederhandschrift. Bemerkungen zur Provenienz«, in: *Ja muz ich sunder riuwe sin*. FS Karl Stackmann, hg. v. W. Dinkelacker u. a., Göttingen 1990, S. 155–169.

- 42 Helmut Tervooren, *Sangspruchdichtung*, Stuttgart/Weimar 1995, S. 36.

den anderen *mit gsanges kur* (Str. 9,14) zu übertrumpfen. Indem sie dieserart auf Stilisierungsformen des Sängerkrieges rekurriert, behandelt hier die Spruchdichtung sich selbst zunächst als Singen: als eine kommunikative Handlung. Es geht im Wettkampf nicht um die Qualitätshierarchien von ›Werken‹, höfische Kunst tritt hier nicht unter dem Aspekt ihrer Text- oder Werkhaftigkeit in den Blick, sondern vielmehr als eine Rede. Als Rede aber ist sie in eine spezifische Gebrauchssituation eingelassen, welche – über die generellen Bedingungen von Situationssystemen hinaus⁴³ – vor allem dadurch gekennzeichnet ist, dass sie literarisches Handeln allein als interaktives, spezieller, nur als agonales Handeln zulässt: nämlich eben im Krieg der Sänger. Diese Gebrauchssituation definiert der Text als die jederzeitige Gegenwart, als das *nunc* des aktuellen Gesangs.⁴⁴ Und sie wird bestimmt über ein räumliches *hic* als Situation, die nicht *da nyden in der stat* Eisenach, sondern hier oben *zu warpurg* (Str. 5,10f.) lokalisiert ist, und die damit zugleich auch distinktes Personal hat: neben den gegenwärtigen Sängern Wolfram und Klingsor nämlich vor allem die *frauwen vnde man* (Str. 16,6) des landgräflich thüringischen Hofes,⁴⁵ denen die Rede der Sänger ihrer metrisch-musikalischen Form nach schließlich gehört (Str. 13,16: *der turinger herre ton*). Es ist zumal dieser Interaktionszusammenhang mit seinen spezifischen Rollen und Regeln, der den *Oberkrieg* dem Feld der *Wartburgkrieg*-Überlieferung zuordnet.

Wie immer man also den kommunikationssoziologischen Ort der Kolmarer Liederhandschrift k oder die poetologischen Positionen der in ihr tradier-

43 Gute Orientierungen bietet Niklas Luhmann, »Institutionalisierung – Funktion und Mechanismus im sozialen System der Gesellschaft«, in: *Zur Theorie der Institution*, hg. v. H. Schelsky, Düsseldorf 1970 (Interdisziplinäre Studien 1), S. 27–41; Ders., »Einfache Sozialsysteme«, in: Ders., *Soziologische Aufklärung 2. Aufsätze zur Theorie der Gesellschaft*, Opladen/Köln 1986, S. 21–38; Ders., *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a. M. 1984, S. 551 ff.; Ders., *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1997, bes. S. 812 ff.; André Kieserling, *Kommunikation unter Anwesenden. Studien über Interaktionssysteme*, Frankfurt a. M. 1999. – Zur Situationalität höfischer Literatur darf verwiesen werden auf Peter Strohschneider, »Aufführungssituation. Zur Kritik eines Zentralbegriffs kommunikationsanalytischer Minnesangforschung«, in: *Kultureller Wandel und die Germanistik in der Bundesrepublik. Vorträge des Augsburger Germanistentages 1991*, Bd. 3: *Methodenkonkurrenz in der germanistischen Praxis*, hg. v. J. Janota, Tübingen 1993, S. 56–71; Ders., »nu sehent, wie der singet!‹ Vom Hervortreten des Sängers im Minnesang«, in: *Aufführung und ›Schrift‹ in Mittelalter und Früher Neuzeit. DFG-Symposium 1994*, hg. v. J.-D. Müller, Stuttgart/Weimar 1996 (Germanistische Symposien. Berichtsbände 17), S. 7–30; Ders., »Situationen des Textes. Okkasionelle Bemerkungen zur ›New Philology‹«, in: *Philologie als Textwissenschaft* (Anm. 5), S. 62–86; Ders., »Tanzen und Singen. Leichs von Ulrich von Winterstetten, Heinrich von Sax sowie dem Tannhäuser und die Frage nach dem rituellen Status des Minnesangs«, in: *Mittelalterliche Lyrik: Probleme der Poetik*, hg. v. T. Cramer/I. Kasten, Berlin 1999 (Philologische Studien und Quellen 154), S. 197–231; Ders., *Textualität* (Anm. 5).

44 Vgl. Str. 4,2; 7,9; 16,5; 18,5; 24,2; 32,9; 34,11; 35,7; 45,1.

45 Vgl. Str. 9,1; 27,1; 29,1.

ten Texte bestimmen wollte⁴⁶: Im *Oberkrieg* jedenfalls ist ein Modell poetischer Kommunikation entworfen, deren spezifischer Ort der fürstliche Hof ist. Singen ist hier Singen im Angesicht des Herrn und seiner *familia*, seiner Gefolgsleute. Dies aber bedeutet, weil Hof nicht überall und zu jeder Zeit ist, dass es sich um ein Moment räumlich und zeitlich insularer sowie sozial exklusiver Interaktionen handelt. Gemeinsam mit anderen Formen höfischer Kommunikation hat das Singen seinen Ort hinter Schranken, welche den Zugang zum Hof begrenzen, welche Nähe und Distanz zur Mittelpunktfigur, zum Fürsten regulieren und vermittelt welcher sich der Hof (z. B. *warpurg*) gegenüber seiner Umwelt (z. B. *stat*) abgrenzt.⁴⁷ Dabei scheint hochgetriebene Exklusivität im *Oberkrieg* nicht lediglich Effekt der Strukturierung höfischer Interaktionsordnungen zu sein, die stets die je angemessenen Abstände aller einzelnen zum Fürsten garantieren müssen. Exklusivität scheint vielmehr umgekehrt – und jedenfalls in der Perspektive eines der Antagonisten – zugleich als Möglichkeitsbedingung jener poetischen Kommunikation zu fungieren, die sich in dem vorliegenden Text selbst beobachtet. Nur unter der Voraussetzung, dass der Fürst einen Arkanraum garantiert, ist Klingsor bereit, Wolframs vermeintliche Lügen mittels überlegener Astronomiekenntnisse matt zu setzen:

*In astronomyen kur weysz ich [Klingsor] es wol
vnd tars doch nieman sagen.*

Furst heyst beslissen uwer sloss, ich tuon ym [Wolfram] lügen matt

[...].

(Str. 5,7–10)

Damit ist zugleich eine erste Kommunikationsregel bezeichnet, unter welcher das Singen hier steht: Es geht um Geheimnisse, um Grenzziehungen zwischen dem, was der Kommunizierbarkeit zugänglich, und dem, was ihr entzogen ist, um Abgrenzungen gegenüber jenen schließlich, die von der Kommunikation ausgeschlossen bleiben. Und es geht um all dies, wie

46 k ist eine späte (ca. 1460) und kommunikationssoziologisch schwer zu verortende Handschrift; vgl. Frieder Schanze, *Meisterliche Liedkunst zwischen Heinrich von Mügeln und Hans Sachs*. Bd. I: *Untersuchungen*, München 1983 (MTU 82), v. a. S. 48 ff.; Burghart Wachinger, »Kolmarer Liederhandschrift«, VL 5, 1985, Sp. 27–39; Kornrumpf, *Kolmarer Liederhandschrift* (Anm. 41); Schnell, *Medizin* (Anm. 41). Der *Oberkrieg* integriert sehr wahrscheinlich jüngeres Textmaterial, das nicht ohne weiteres für eine Poetologie der Spruchdichtung vor und um 1300 in Anspruch genommen werden dürfte. Andererseits ist derzeit wohl nicht zu sagen, wie man solches Textmaterial (oder auch entsprechendes Umredigieren älterer Strophen) abgrenzen könnte – es sei denn über die extrem beschwerlichen Wege poetologischer Grenzziehung auf den diffusen Feldern meisterlichen Singens im 13. bis 15. Jahrhundert. Die Instrumente der Überlieferungsgeschichte führen in dieser Frage wohl nicht weiter. Nichts spricht dafür, dass zum Beispiel alle Plusstrophen von k gegenüber C jüngere Zudichtungen wären, doch gibt es Grenzen literarhistorischer Rekonstruierbarkeit. Wo sie liegen, ist immer wieder neu zu diskutieren.

47 Ich greife auf Formulierungen eines früheren Aufsatzes zurück: Strohschneider, *Situationen* (Anm. 43), S. 78.

ebenfalls den zitierten Versen zu entnehmen ist, allein in der Form agonalen Sprechens. Die beiden *senger meinster* (Str. 9,16), Wolfram und Klingsor, deren Differenz übrigens als diejenige von *laie*⁴⁸ und *pfaffe*⁴⁹ auch eine ständische Basis hat, sind Antagonisten. Ihre Reden sind Bestandteile eines *polemos*, der in den Paratexten von k⁵⁰ wie in textinterner Rede *krieg* heißt (Str. 8,16: *ich ger eins kriegs, zu singen vmb daz heupt*) und der auch in den auf ihn angewandten Bildern sich eben als solcher zeigt – im Verdrängungswettbewerb zweier ungleichrangiger Falken (Str. 1f.), als Brudermord (Str. 2f.), als Schachspiel (Str. 5,10; 13,1ff.).

Die hier skizzierten Merkmale des Interaktionsrahmens hat der *Oberkrieg* gemeinsam mit anderen Teilen der *Wartburgkrieg*-Überlieferung, insbesondere mit dem *Fürstenlob* sowie mit dem *Rätselspiel*; dies ist eine der Voraussetzungen dafür, dass zum Beispiel im Codex Manesse die drei Gedichte zu einem Fortsetzungszusammenhang verfugt werden konnten.⁵¹ Auf der anderen Seite gibt es entscheidende Differenzen zwischen den verschiedenen Texten und Textversionen: vor allem hinsichtlich der je charakteristischen Genres von Figurenrede. So bedienen sich die beteiligten Sänger in *Fürstenlob*, *Rätselspiel* und *Oberkrieg* etwa ganz unterschiedlicher kommunikativer Gattungen (Th. Luckmann) mit je spezifischen Implikationen. Unter den Bedingungen des textgenerierenden Musters des *Rätselspiels* sind die Äußerungen Wolframs und Klingsors stets als Rätsel und Lösung, als Antwort und Frage aufeinander abgestimmt. Die Antagonisten reden (in C vor den Augen und Ohren des Thüringer Hofes) miteinander. Sie führen einen Dialog auf, in welchem sie sich gegenseitig adressieren und welcher gerade in seiner regelhaften Asymmetrie – Klingsor stellt die Rätsel, Wolfram muss sie lösen – alle Äußerungen direkt miteinander verkoppelt. Vergleichbares gilt auch im *Fürstenlob*, wo die Rede wiederum prinzipiell mehrstimmig und reziprok ist, weil sie, hier nun als panegyrische, von vorneherein einer Überbietungslogik unterworfen wird. Dieser Text führt zwar anderes Sängerpersonal, doch im nämlichen Situationszusammenhang gegeneinander. Hier *kriegen mit sange her walther von der vogilweide, her wolfran von eschilbach, her reiman der alte, der tugenthafte schrîber und heinrich von oftertingen*⁵², und sie tun dies in Gestalt direkt aufeinander bezogener und in der Regel unmittelbar an den jeweils anderen Sänger adressierter Äußerungen. Im Falle des Rätsel-Lösungs- wie des panegyrischen Überbietungsmusters sprechen die Sänger mithin in einer Weise, die auf reziproke Äußerungen mindestens eines zweiten Sprechers hin angelegt ist. Es sind kommunikative Verfahren, die geradezu darauf zielen, auch den Kontrahenten – wenigstens in der aktuellen Situation – zum Reden zu

48 Vgl. Str. 5,5; 6,7; 27,2.

49 Vgl. Str. 6,16; 9,7; 19,13; 20,4.

50 Vgl. die oben S. 484f. zitierten Überschriften.

51 Vgl. Kellner/Strohschneider, *Geltung* (Anm. 7).

52 So die Beschriftung der Miniatur zum *Wartburgkrieg* in C, f. 219^v.

bringen; damit nämlich seine Unterlegenheit im Rätsel- oder im Preiswettbewerb zum Ausdruck komme.

Anders im *Oberkrieg*. Im Arrangement seiner Strophen liegt allenfalls ganz zu Beginn, nicht aber durchgängig ein Kommunikationsmuster vor, das reziproke Äußerungen oder auch nur Sprecherwechsel organisieren würde. Zwar nach den drei einleitenden Klingsor-Strophen wechselt hier die Sprecherfunktion bis Strophe 13 regelmäßig zwischen dem *meisterpfaffen* und dem weisen Laien,⁵³ die provozierend, korrigierend, polemisierend aufeinander referieren und einander adressieren; insofern ließ sich sagen, dass dieser anfängliche Disput »thematisch allerdings eher dem »Rätselspiel« als »Zabulons Buch« verwandt erscheint.«⁵⁴ Jedoch ändern sich die Verhältnisse, sobald Zabulons Zauberbuch ins Spiel kommt und es um das Erzählen seiner Geschichte geht. Der *Oberkrieg* führt gewissermaßen die Distanz vor, die er zu jenen Kommunikationsmodellen entwickelt, die für *Fürstenlob* und *Rätselspiel* bestimmend sind, indem er sich von ihnen abstößt. Alle Mechanismen (bis auf das agonale Prinzip selbst) zurücklassend, welche einen Wechsel der Sprecherfunktion regulieren und garantieren könnten, setzt sich hier ein Modus der Rede durch, der den Kontrahenten nicht zum Sprechen, sondern schon in der aktuellen Situation zum Schweigen bringen will. An genau jener Stelle, wo mit der Einführung des Themas Astronomie (Str. 9–10) die im weiteren Verlauf narrativ ausgeschrittenen Wissenshorizonte präsentiert werden, bringt Wolfram dieses gegenüber den Vergleichstexten neue Prinzip geradezu programmatisch zum Ausdruck: *din red verstierpt, der schal ist myn* (Str. 10,15).

Die Reden im *Oberkrieg* ändern ab Strophe 14 ihren Charakter, »die epische Kontinuität der Geschichte überwuchert die dialogische Form.«⁵⁵ Das heißt jedoch nicht, dass auch der unterstellte Interaktionsrahmen höfischer Kommunikation und die von Anfang an vorausgesetzte agonale Rollenkonstellation entfielen. Sie bleiben vielmehr bis zum Schluss erhalten. Das Erzählen nistet sich gewissermaßen in diesen Interaktionsrahmen ein und rückt konkurrierende narrative Monologe an die Stelle des Dialogs. Unverändert referieren Wolfram und Klingsor auf die Rede des jeweils anderen,⁵⁶ doch sie adressieren sich nicht mehr gegenseitig. Beide Sänger sprechen vielmehr vor dem Konkurrenten zum höfischen Publikum,⁵⁷ und dabei geht es vor allem anderen darum, jenen kommunikativen Raum zu monopolisieren, den auch der Monolog des Kontrahenten beanspruchen müsste; insofern dies dem Sänger Wolfram schrittweise, doch endlich dauer-

53 Vgl. oben Anm. 40.

54 Ragotzky, *Wolfram-Rezeption* (Anm. 6), S. 68.

55 Ebd., S. 70; vgl. auch ebd. S. 46, 69, sowie Wachinger, *Sängerkrieg* (Anm. 8), S. 315 f.

56 Vgl. Str. 19,5; 27,1ff.; 29,1 f.

57 Vgl. die deiktischen Signale Str. 9,1; 16,5 f.; 18,5; 19,5 f.; 24,2; 26,15; 27,1ff.; 29,1ff.; 32,9ff.; 33,9; 34,11ff.; 35,2ff.; 38,1; 45,1ff.; 46,1.

haft bis zum Schluss des *Oberkrieges* gelingt, wird er faktisch zum Sieger des Erzählwettstreits.⁵⁸

Die Zuhörer, die Herren von Thüringen, sind hierbei so kontinuierlich präsent wie nirgends sonst in der *Wartburgkrieg*-Überlieferung. Sie sind dies allerdings nicht als Objekte der panegyrischen Rede wie im *Fürstenlob* oder als Beobachter des Rätselwettstreits, sondern – im Hauptteil des *Oberkrieges* – als Adressaten von Erzählungen über die *wunder* der Welt. Die Sänger, Wolfram und Klingsor gleichermaßen, singen für die Herren, doch nicht mehr, wie in den Preisreden des *Fürstenlobs*, von ihnen: Referenten und Adressaten meisterlichen Singens treten auseinander, und dies signalisiert eine Statusveränderung der Rede, die wiederum besonders deutlich hervortreten kann im Vergleich mit dem *Fürstenlob*, das ja als »erster Krieg« dem *Oberkrieg* in der Handschrift direkt voransteht.⁵⁹

Als panegyrische Rede hatte der meisterliche Gesang stets wiederholt, was immer schon gesagt worden war: Das *Fürstenlob* kann nichts Neues formulieren, sondern allein Bekanntes allenfalls auf neue Weise. In der steten Wiederholung des immer schon Wiederholten, dessen, was längst zum Topos eingeschliffen ist, darin haben solche Formen poetischer Rede eine zeremonielle Dimension, und diese verschiebt übrigens die Aufmerksamkeit vom propositionalen Was auf das poetische Wie der Aussage⁶⁰; derartige entreferenzialisierenden Effekte zeremonieller Rede treten erst recht dort auf, wo sich etwa Herrscherpanegyrik der rituellen Inszenierungsform eines Sängerpwettstreits einschreibt, wie es in prominenter Weise im *Fürstenlob* der Fall ist.⁶¹ Zuvor freilich steigert solche Zeremonialität die Durchsetzbarkeit der Geltungsansprüche poetischer Rede und die Realisierbarkeit von Kommunikationsmöglichkeiten auch unter prekären Bedingungen: Zeremonialität ist nämlich ein – um es so zu sagen: institutioneller – Mechanismus der Kontingenzdrosselung und zugleich der Geltungssteigerung, welcher die Wahrscheinlichkeit, die Wiederholbarkeit kommunikativer Geschehnisse erhöht und damit im Hinblick auf sie Erwartungssicherheit und Zustimmungss-

58 Der ununterbrochene Monolog ist, sollte die Logik dieses Textes hier zutreffend beschrieben sein, gerade die einzig mögliche Form des Sieges, und auf ihn scheint Wolframs Agieren vom Anfang des *Oberkrieges* an ausgerichtet zu sein. Jedenfalls machen die Eingangsstrophen des Textes diesen Eindruck, wenn Wolfram in ihnen die Herausforderungen Klingsors, die auf das Ingangsetzen dialogischer Dispute zielen, sogleich mit Ansätzen zum Erzählen unterläuft, die, wären sie schon hier erfolgreich, in monologe Rede münden müssten.

59 Vgl. oben S. 484.

60 Dies jedenfalls dann, wenn poetische Rede aus den präsenzstiftenden Ordnungen kultischer Vollzüge entlassen und Prozessen hermeneutisch distanzierter Sinnzuschreibung ausgesetzt ist.

61 Vgl. dazu Christoph Huber, »Herrscherlob und literarische Autoreferenz«, in: *Literarische Interessenbildung im Mittelalter. DFG-Symposion 1991*, hg. v. J. Heinze, Stuttgart/Weimar 1993 (Germanistische Symposien. Berichtsbände 14), S. 452–473, hier S. 462. Vgl. Strohschneider, *Tanzen* (Anm. 43), S. 206, sowie zur Autonomisierung von Herrscherpanegyrik auch Jens Haustein, »Autopoietische Freiheit im Herrscherlob. Zur deutschen Lyrik des 13. Jahrhunderts«, *Poetica* 29, 1997, S. 94–113.

bereitschaften produziert. Im zeremoniellen Rahmen höfischer Reproduktion ist der kommunikative Erfolg zeremonieller Rede daher stets der wahrscheinliche Fall.

Anders liegen die Dinge im *Oberkrieg*. Die poetische Rede teilt hier nicht je schon Gehörtes mit, sondern Unerhörtes. Im Unterschied zu den Konstellationen des *Fürstenlobs* gewinnen ihre Rollen im *Oberkrieg* darin einen neuen Aspekt, dass die Sänger Sprecher dessen zu sein beanspruchen, was nicht alle wissen oder wissen dürfen (Str. 5,7ff.; 9,5ff.; 27,2ff. usw.), und dessen zumal, was nicht stets schon erzählt worden war:

Wollent ir fromde mere horn, die tun ich uch bekant.

[...]

myn munt hat inne manig wunderwerg.

(Str. 32, 12.16)⁶²

Mit dem Verzicht auf den Adressaten auch als Referenten des Gesangs gehen also thematische Umstellungen einher, und aus beidem ergeben sich neue Fragen nach der Legitimierbarkeit des Singens. Im Erzählen von den heilsgeschichtlichen oder auch nur den (postlapsalen und sublunaren) astronomischen Wundern der Welt etwa ist das meisterliche Singen nicht mehr in einer Weise zeremoniell strukturiert wie im Herrscherpreis. Mithin entfällt hier jene Geltung, die das panegyrische Singen von seinem Gegenstand, dem besten Fürsten, bezog, und es gibt hier wohl auch nicht jenes Geltungspotential, das der Preisrede von ihrer Zeremonialität her zuwachsen konnte. Vielleicht darf man es so sagen: Gesang tritt im *Oberkrieg* zwar nicht heraus aus den Interaktionszusammenhängen fürstlicher Herrschaft und Repräsentation (beides ist in vormodernen Kulturen kaum gegeneinander abzugrenzen), aber es gibt Ansätze zu einer Funktionsdifferenzierung der ästhetischen Kommunikation, sie ist ›noch‹ Element höfischer Repräsentation, aber ›nicht mehr‹ deren Repräsentation (H. Wenzel).

Gleichzeitig besteht allerdings auch im *Oberkrieg* ein agonales Muster der Rede fort. Der laikale und der klerikale Sänger betreiben ihre gegenseitige Delegitimierung im Wettstreit, sie versuchen sich ihrer Kommunikationschancen zu berauben und den Kontrahenten zum Schweigen zu bringen. Dieser Agon ist jetzt aber in gewisser Weise ungedeckt. Bildete die poetische Konkurrenz der Sänger im *Fürstenlob* eine metonymische Wiederholung feudaler Statuskonkurrenzen und war das Singen schon von daher stets legitimierbares Singen, so verselbständigt es sich im *Oberkrieg* gegenüber den zeremoniellen Zusammenhängen herrscherlicher Selbstdarstellung. Daher muss es sich seiner Geltung stets neu versichern. Es scheint, als ob sich in dem hier entworfenen Modell höfischen Singens die Strategien der Monopolisierung des kommunikativen Raumes, der Verzicht auf das Sprechen über den Fürsten sowie die damit einhergehende Entzeremonialisierung der Rede

62 Hedda Ragotzky, *Wolfram-Rezeption* (Anm. 6), S. 71 und ff., hat den Ausgriff auf neue Themen, der in den Versionen von *Zabulons Buch* zu beobachten ist, mit guten Gründen diskutiert im wissenschaftsgeschichtlichen Zusammenhang »einer Emanzipation astronomischer Gelehrsamkeit im 13. Jahrhundert«.

gegenseitig potenzierten zu gesteigerter Riskiertheit der poetischen Kommunikation. Deren Gelingen wird in gewissem Maße unwahrscheinlich.

Man kann dies an der dichten Folge solcher Gesten sehen, in denen die Sänger sich des Interesses ihrer Zuhörer und der Nachfrage nach ihren Erzählungen vergewissern, dort also, wo – wie floskelhaft immer – Kommunikationschancen in Rede stehen: wo sie mithin diskutabel werden, vielleicht sogar fraglich. Die Suchen nach Aufmerksamkeit⁶³ gehören ebenso in solchen Zusammenhang, wie die Bitte um wohlwollende Aufnahme des Sängernetzstreits (Str. 9,4) oder das wiederholte Angebot Wolframs, seine *truwe* (Str. 27,1. 29,1) – also überhaupt seine feudalrechtliche Handlungsfähigkeit – als Pfand anzubieten bloß für eine Lizenz zum Weitererzählen. In derartigen Gesten hält der *Oberkrieg* das Prekäre ästhetischer Kommunikation am Hof gegenwärtig,⁶⁴ das Risiko, dass ein Gelingen höfischen Sings unwahrscheinlich werden oder sein könnte, dass Kommunikationschancen unrealisiert verfallen und Geltung für die meisterliche Kunst nicht mehr plausibel beanspruchbar wäre.

IV

Freilich könnte der *Oberkrieg* kaum die Bestreitbarkeit der Geltung, die Prekarität jener Form höfischen Singens, welcher er selbst zugehört, zum Ausdruck kommen lassen, würde dies nicht zugleich durch entgegenstehende Geltungsbehauptungen wieder ausbalanciert. Hier wie auch sonst⁶⁵ scheint höfische Literatur, scheinen – vorsichtiger gesagt – die Selbstentwürfe höfischer Literatur bestimmt durch spezifische Spannungen zwischen derartiger Beanspruchung von Maßgeblichkeit und dem, was man die Okkasionalität oder kommunikative Unwahrscheinlichkeit poetischer Rede nennen könnte. Jedenfalls, um noch zurückhaltender zu formulieren, mag der Ansatz einer solchen Spannung zwischen (unvermeidlicher) Anlässlichkeit und (behaupteter) Maßgeblichkeit im Hinblick auf die Selbstentwürfe höfischer Literatur textanalytisch aufschlussreich wirken. So auch im Falle des *Oberkrieges*.

Hier stößt man mit der Frage, wie in diesem Text die Geltung des Singens gegen ihre Bestreitbarkeit behauptet und wie solche Behauptung plausibilisiert werde, zunächst darauf, dass das Singen als performatives Geschehen im Angesicht der Herren von Thüringen sich einen distinkten Regulierungs- und Verbindlichkeitszusammenhang aneignet. Die konkurrierenden Sänger

63 Vgl. Str. 7,9; 16,5 f.; 18,5; 19,6; 26,15 f.; 32,12; 34,1; 35,7; 38,1; 45,1.

64 Und dies steht selbstverständlich in engem Zusammenhang mit den generellen Bedingungen semi-oraler, also dominant interaktional prozessierender Kulturen, die einerseits poetische Kommunikationen und andererseits weitere soziale Interaktionsformen nur schwach gegeneinander ausdifferenzieren und die allenfalls ansatzweise spezifische Institutionalisierungsformen literarischen Handelns kennen.

65 Vgl. Strohschneider, *Situationen* (Anm. 43), S. 75 ff.

treten in einen Ordalring (Str. 8,11; 11,10ff.: *kreisz*) und unterwerfen also ihr Singen einem rechtsförmigen, zumindest rechtsanalog strukturierten Ordnungsrahmen. Dieser definiert alles Singen als Kampf und macht es zugleich wahrscheinlich und erwartbar dadurch, dass er einerseits die Kommunikationspielräume der Akteure strikt begrenzt; zum Beispiel könnte – so ist die Logik dieses institutionellen Mechanismus – ein Sänger im Ring nicht nicht singen, es sei denn um den Preis seiner sofortigen Niederlage. Andererseits wird das Singen damit zugleich als Moment und Gegenstand eines Verfahrens von Entscheidungsfindungen inszeniert, das im gegebenen kulturellen Zusammenhang fraglos legitim ist. Das juridische *framing*, der institutionalisierte Interaktionsrahmen und seine Semantik fungieren gewissermaßen als ein Geltungsfonds, an welchem das Singen als Form des *krieges* partizipieren kann.⁶⁶ Indem sich ästhetische Kommunikation in ein Rechtsritual hineininszeniert, ist noch längst nicht jede poetische Rede legitim, die in diesem Rahmen stattfindet. Doch wird dieserart das agonale Reden als solches zu einem legitimen, verstetigten, wiederholbaren Geschehen; dies um so mehr, als die Antagonisten nicht allein ihre soziale Handlungsfähigkeit (Str. 27,3; 29,3: *truwe*) als Einsatz bringen, sondern auch ihr Leben (Str. 2,12; 8,16).

Freilich: Geltung erwächst dem Singen aus dem Rechtsritual nur und genau in dem Maße, in welchem es sich zugleich Unterscheidungen unterwirft. Es ist nicht das Singen schlechthin, sondern – wie in anderen Texten aus dem *Wartburgkrieg*-Komplex – das Wettsingen, die agonale ästhetische Kommunikation, die hier in der semantischen Ausbeutung von juristischen Verfahren der Wahrheitsfindung Geltungsansprüche durchzusetzen trachtet. Anders allerdings als in anderen (späteren) Formen meisterlicher Sängerkonkurrenz stehen im *Oberkrieg* bei solchen Unterscheidungen nicht ästhetische Kategorien im Vordergrund und auch nicht ethische. Entscheidend für die Differenzierung von Reden und Rollen der Sänger ist weniger die Ebene der *énonciation*, als vielmehr diejenige des *énoncé* – hier: die Richtigkeit und die Vollständigkeit dessen, was gesagt wird, im Hinblick auf die in der Rede repräsentierten Weltsachverhalte.

Man kann dies dort beobachten, wo die Sänger auf die Rede je des anderen Bezug nehmen und wo es nicht um das Gute oder das Schöne geht, sondern stets allein um die Wahrheit der Rede und also um das Wissen der Sänger⁶⁷: Nicht schlechten Singens bezichtigt man sich gegenseitig, sondern der *luge* (Str. 5,9), der falschen Sachstandsdarstellung und der Unkenntnis. Im Kern also ist der Sängerwettstreit ein Wissenskampf. Wolfram sagt es ganz explizit: *sit ich die warheit so wol weyss, so duld ich dinen zorn* (Str. 14,10: ›weil ich über das richtige Wissen verfüge, muss ich deinen Hass ertragen, kann ich ihn aber auch aushalten.‹).

Wie sehr es um eine Konkurrenz auf der Ebene des Was der Rede, des in ihr zum Ausdruck kommenden Wissens geht, dies lässt sich darüber hinaus

66 Vgl. Kellner/Strohschneider, *Geltung* (Anm. 7), S. 149 ff.

67 Vgl. Str. 1,3 f.; 4,1 ff.; 9,5 ff.; 10,1 f.; 12,13; 13,11; 14,1 f.; 19,6; 27,4 ff.; 29,2 u. ö.

aber auch direkt am Erzählten beobachten. Und damit bekäme nun diese Skizze schließlich doch die epischen ›Stoffe‹ des *Oberkriegs* selbst in den Blick.⁶⁸ Es würde sich jetzt allerdings wohl zeigen, dass hier im wesentlichen nicht bloß einfach eine zusammenhängende Geschichte vorgetragen wird, in die sich zwei weithin ununterscheidbare Erzähler, Wolfram und Klingsor, gemeinsam teilen.⁶⁹ Was erzählt wird, erscheint im *Oberkrieg* vielmehr typischerweise als ein Gegenentwurf zu einer – expliziten oder impliziten – Erzählalternative, deren Instanz je der konkurrierende Sänger ist. Geschichten werden also stets über eine Differenz ausgewiesen, liege diese nun im Überschreiten einer dem Konkurrenten gezogenen Grenze des Wissens oder der Kommunizierbarkeit, sei es die Differenz zu anderen (miterzählten oder doch vorausgesetzten) Versionen des Erzählten. Als solcherart grenzüberschreitende Rede profilieren sich die Ausführungen Wolframs über Astronomisches sowie den neunten Engelschor; wiederholt versucht daher Klingsor zensorisch einzugreifen (Str. 11; 13). Konkurrierende Erzählversionen zeigen sich schon ganz zu Anfang des Textes bei der Aitiologie der *desperatio*, wenn deren Ursprung entweder, wie von Klingsor, aus der (diesseitigen) Kainstat (Str. 3,12) oder, so Wolfram, aus dem (jenseitigen) Geschehnis des Engelsturzes (Str. 4,5f.) abgeleitet wird. Ähnlich verhält es sich bei Wolframs späterem Exkurs über das Ende Dietrichs von Bern (Str. 29,5–32,11): Er hält die von ihm abgewiesene Geschichte von Dietrichs Höllenfahrt allusorisch gegenwärtig und er zeigt nicht nur, dass der Berner in Wahrheit in ein tausendjähriges Wunschleben entrückt worden sei. Der Exkurs begründet vielmehr zugleich auch die Möglichkeit jener dämonisierenden Version, indem er erzählt, dass Dietrichs Apotheose von Laurin nach außen hin eben als Vulkansturz inszeniert wurde (Str. 30,13; 31,9).⁷⁰

An dieser Stelle nun könnte auch der Gesamtzusammenhang der Geschichte von Zabulons Buch in seinem für den k-Text distinkten Zuschnitt besondere Signifikanz gewinnen. Diese Erzählung handelt ja nicht allein von magischen Praktiken und dem Vorhaben des heidnisch-jüdischen Astronomen, die Inkarnation des göttlichen Logos zu unterbinden. Impliziert ist auch das Scheitern dieses Versuches, und erzählt wird zugleich, wie dank der Magnetbergfahrt des Römers Filius das magisch-astronomische Wissen aus einem Gebrauchszusammenhang der Heillosigkeit, ja der Heilsverhinderung, für den Zabulons vorchristliche Welt steht, herausgenommen und übertragen wird in einen Zusammenhang der Heilsvermittlung. Diesen verkörpert der heilige Brandan, mit dem Filius auf der Heimfahrt nach Rom zusammentrifft

68 Dabei kann es freilich nicht die Absicht sein, disparate Erzählmomente nun syntagmatisch, auf der Ebene der Handlungsfolgen doch irgendwie noch kohärent zu bekommen oder ihre Inkohärenz aus stoffgeschichtlichen Filiationen abzuleiten. Vielmehr geht es um eine funktionale Perspektive, in welcher sich zeigen könnte, dass das Disparate paradigmatisch sich gar nicht ganz schlecht fügt, wenn man es nämlich eben im Zusammenhang jenes poetischen Diskurses studiert, der ein Modell der Bedingungen und Möglichkeiten meisterlichen Singens entwirft.

69 In dieser Richtung interpretiert Ragotzky, *Wolfram-Rezeption* (Anm. 6), S. 69f.

70 Vgl. oben S. 490.

(Str. 43,4ff.) und mit dem er die Teilhabe an sakrosanktem Arkanwissen gemeinsam hat.⁷¹ Für die Bewertung magischen Wissens ist aber der Gebrauch entscheidend, der von ihm gemacht wird, und deswegen wird aus der schwarzen Magie, die Zabulon in sein Buch einschrieb, im Vorgang von dessen Überlieferungsgeschichte gewissermaßen weiße Magie: Wissen, dessen Besitz Wolfram für sich beansprucht, wie er es im Erzählen der Geschichte von Zabulons Buch dokumentiert. Auch diese Geschichte aber ist die Alternative zu einer anderen, deren Richtigkeit sie im Interesse ihrer eigenen Wahrheitsbehauptung sowie der daraus resultierenden Geltungsansprüche des Erzählers Wolfram bestreitet: jene andere Geschichte nämlich, die darauf hinauslief, dass Klingsor in den Besitz von Zabulons Buch oder des in ihm codifizierten Wissens gekommen sei (Str. 13,13ff.).⁷² Hiervon sagt Wolfram zum Eingang seiner eigenen (alternativen) Erzählung bündig dies: *Wer daz ein eit, den hiesz ich meyn* (Str. 14,1).

Stets, so scheint es, sind in den Erzählungen des *Oberkriegs* Differenzierungen zwischen wahren und falschem, zwischen ›tiefem‹ und oberflächlichem Wissen codiert. Wenn man nun aber gegenüber dem, was hier gesagt wird, die Inszenierungsformen des Sängerstreits und die Verteilung der Sprecherrollen gerade nicht für indifferent hält, wenn man also das Wissen der jeweiligen Sprechern zuordnet, dann ist wohl deutlich, dass das ›tiefe‹ Wissen von den ›höchsten‹ Dingen allein beim laikalen Sänger Wolfram ist. Der wahre Ursprung des *zwylfels* bei Luzifer und die Geschichte des Engsturzes, das Wissen vom neunten Engelschor, die wahre Version vom Ende des Berners, die wahre Geschichte jenes Buches, das die Ankunft des Heils in der Welt verhindern sollte: Stets ist es Wolfram, der die Geheimnisse kennt, der die transzendenten Sachverhalte kommuniziert, dessen *munt manig wunderweg* (Str. 32,16) nicht nur im Sinne des Staunenswerten enthält, sondern auch im Sinne von Sachverhalten jenseits der Grenzen der Immanenz.⁷³ Demgegenüber ist der *meisterpfaffe* Klingsor durchweg die Instanz eines völlig in diese Grenzen eingeschlossenen Wissens: eines Wissens, das gerade nicht hinter die Kainstat zurück- und nicht bis zum neunten Chor der

71 Str. 45,11ff.; vgl. hierzu oben Anm. 38.

72 Diese alternative Geschichte wird im *Oberkrieg* im wesentlichen nur impliziert, dem C-Text von *Zabulons Buch* scheint sie demgegenüber gerade zugrunde zu liegen: Er operiert über einer hierarchischen Opposition zwischen dem profanen Buch Zabulons als einem Speicher jüdisch-heidnisch-nigromantischen Wissens, aus welchem Klingsor sein Wissen bezieht, und demgegenüber dem heiligen Codex Brandans, der, von der Zunge des Lukas-Ochsens stammend, eine Wiederholung göttlicher Offenbarung ist und dieserart eine sakrosankte Tradition des Wissens und der Rede konstituiert, an welcher allein Wolfram Teil hat; vgl. hierzu Kellner/Strohschneider, *Geltung* (Anm. 7), S. 161 ff. Wenn diese Differenz in k nivelliert und stattdessen erzählt wird, wie schwarze in weiße Magie umcodiert werden kann und dass der Fluchtpunkt der Überlieferung auch von *Zabulons Buch* gerade nicht Klingsor, sondern Wolfram ist, dann darf man dies übrigens auch als ein erneutes Signal dafür auffassen, wie riskant es wäre, den C-Text von *Zabulons Buch* mit dem k-Text des *Oberkrieges* textkritisch-editorisch zu verschmelzen.

73 Während Wolframs Wissen hier also ein entgrenztes zu sein scheint, eines, das sich nicht über seine Grenzen bestimmt und das sich genau darin von demjenigen

Engel hinaufreicht, das sich an Astronomie hält, wo es um Heilsgeschichte ginge, und das gewiss auch den bloß vorgetäuschten Vulkansturz Dietrichs von Bern für die Wahrheit genommen hätte.

Vielleicht ließe sich allerdings auch noch eine zweite Beobachtung plausibilisieren, die mit der eben angedeuteten zu korrelieren wäre: Der wissende Laie Wolfram sagt im *Oberkrieg*, was er weiß, und er wird dadurch zur Sprecherinstanz des Arkanen. Umgekehrt Klingsor, der unwissend ist hinsichtlich aller Sachverhalte, auf die es wirklich ankommt. Er inszeniert dasjenige als Geheimnis, was er nicht weiß: »ich weiß, was ich niemand sagen darf – oder doch nur unter dem Siegel absoluter Verschwiegenheit« (Str. 5,7f.); »riskant ist es, von Dingen zu sprechen, die menschlicher Vernunft unzugänglich sind« (Str. 13,2ff.); usw. Der *meisterpfaffe* verfolgt eine Verheimlichungsstrategie, er kompensiert, wenn man so sagen will, seine Wissensdefizite durch eine gewissermaßen künstliche Aura des Arkanen. Im strikten Gegensatz zu Wolfram als einer Sprecherinstanz der Geheimnisse, wäre Klingsor insofern eine Figur der falschen Geheimnispräntionen, der lautstarken Geste des Verschweigens. Er hat, weil er wenig weiß, auch wenig zu verheimlichen, er ist also eine Instanz der leeren Arkana, ist – mit einem Wort – ein Heimlichtuer, und daher bleibt er notwendig unfähig, seinem Kontrahenten Wolfram als der Instanz der (gehalt-)vollen und wahrheitsfähigen Rede Paroli zu bieten. Übrigens möchte man es im Hinblick auf diese Rollendifferenz zwischen dem Heimlichtuer und der Sprechinstanz des Arkanen für durchaus bedeutsam halten, dass Klingsors Anteil an der Geschichte von Zabulons Buch (abgesehen von dem weitschweifigen, aber entbehrlichen Bericht vom Aufbruch der Römer zur Magnetbergfahrt, Str. 20,5ff.) gerade in der Beschreibung jenes Automaten besteht, unter welchem der Codex auf dem Magnetberg archiviert war: Der tote Buchstabe ist es, von dem der *meisterpfaffe* zu singen weiß. Die lebendige Rede hingegen ist bei Wolfram: An ihm ist es zu erzählen, wie Filius den zauberischen Bann auf dem Magnetberg bricht und dieserart das astronomische Geheimwissen sozusagen wieder kommunizierbar macht.

In all diesen Unterschieden wird wohl die Überlegenheit des für Wolfram verfügbaren Wissens sichtbar, die unüberbotene Reichweite seiner Kenntnis und Erkenntnis. In seinem Erzählen zeigen sich Wissenstraditionen, die dem gelehrten Heimlichtuer, die dem klerikalen Kontrahenten Klingsor offenkundig unverfügbar sind und die aus den Beständen gelehrten Klerikerwissens weder abzuleiten noch mit ihnen einfach zu verrechnen sind: Sie zeigen sich als Eigentraditionen laikalen Sängerkwissens.

Zugleich profiliert sich in der Unterscheidung der jeweils dominanten Kommunikationsstrategien, in Klingsors Heimlichtun wie in Wolframs Erzählen, eine spezifische Sängerrolle. Programmatisch, wie mir scheint, for-

Klingsors unterscheidet, legt der *Wartburgkrieg* in C gerade gegenteilige Beobachtungen und die Hypothese nahe, dass der »spirituelle Grund meisterlicher Kompetenz« dort vielmehr eben »ihre Selbstbeschränkung vor den Arkana des Heils« sei (Kellner/Strohschneider, *Geltung* [Anm. 7], S. 160).

muliert wird sie in dem Satz von der Fülle der Wunderwerke im Mund des Sängers (Str. 32,16). Seine Rolle ist nicht die des Verschweigens von, sondern diejenige des Sprechens über nie gehörte wie über unerhörte Geheimnisse: *Wollent ir fromde mere horn, die tun ich uch bekant.* (Str. 32,12) In diesem Bezug auf die fürstlichen Adressaten seines Gesangs definiert sich der laikale Sänger. Zur Geltung aber bringt er sich in Absetzung von der klerikalen Konkurrenz, und es ist diese Differenz zum *meisterpfaffen* Klingesor, welche die Eigentraditionen faszinierenden Wissens hervortreten lässt. In ihnen mögen die Ansprüche des höfischen Singens auf Eigengeltung und Maßgeblichkeit zustimmungsfähig auch dort werden, wo nicht allein seine generelle Okkasionalität, sondern spezieller neue Genres wie das Erzählen oder entzeremonialisierte Formen des Sprechens überhaupt es als prekär erscheinen lassen konnten.