

Mir ist so digk vor gesait

**Studien zur erzählerischen Gestaltung des *Meleranz*
von dem Pleier**

Inauguraldissertation
zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
im Fachbereich 10,
der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität
zu Frankfurt am Main

vorgelegt von
Jennifer Gerber
aus: Schwelm

2021
(Einreichungsjahr)
2024
(Erscheinungsjahr)

1. Gutachter/-in: Prof. Dr. Christina Lechtermann
2. Gutachter/-in: Prof. Dr. Christiane Ackermann

Datum der mündlichen Prüfung: 25.05.2022

EINFÜHRUNG

1. Einleitung	S. 1
2. Der arthurische Erzähler – Effekte und Funktionen seiner Stimme	S. 21
2.1 Autor, Verfasser und Erzähler	S. 23
2.2 Der Erzähler aus Sicht der (historischen) Narratologie	S. 30
2.3 Die Stimme des arthurischen Erzählers	S. 38
2.3.1 Effekte und Funktionen von Prolog und Epilog	S. 39
2.3.2 Effekte und Funktionen von rhetorischen Mitteln	S. 42
2.3.3 Effekte und Funktionen von Wahrheitsbekundung und Quellenberufung	S. 49
2.3.4 Effekte und Funktionen von Vorausdeutungen und Rückverweisen	S. 51
2.3.5 Effekte und Funktionen von Kommentaren	S. 54
2.3.6 Effekte und Funktionen von Exkursen	S. 64
2.4 Der Erzähler in Pleiers <i>Meleranz</i>	S. 67
3. Methodisches Vorgehen	S. 81

ERZÄHLERISCHE MITTEL IN PLEIERS *MELERANZ*

1. Framing – Der antike Bildeingang	S. 88
2. Kohärenzstiftende erzählerische Mittel – Die Liebesgaben	S. 103
3. Die Figuren als Erzählinstanz – Der Herzenstausch	S. 118
4. Organisieren, strukturieren, kommentieren	
– Die <i>Âventiuren</i>	S. 131
4.1 Theoretische Vorüberlegungen zur <i>Âventiure</i> im arthurischen Erzählen	S. 131
4.2 Die <i>Âventiuren</i> im <i>Meleranz</i>	S. 141
4.2.1 <i>Meleranz</i> ' erster Auszug	S. 142
4.2.2 Reflexion und kritische Einordnung der <i>Âventiure</i> als Instrument der Stabilisierung des Artushofes – Die <i>Âventiuren</i> gegen <i>Lybials</i> und <i>Libers</i>	S. 145
4.2.3 Zufälligkeit und Erwartbarkeit in der Riesen-Episode	S. 165
4.2.4 Erzeugung von Distanz und Nähe	
– Die <i>Âventiuren</i> gegen <i>Godonas</i> und <i>Verangoz</i>	S. 183
5. Wiederholung und Prägnanzerzeugung – Gemeinsame Mahlzeiten	S. 199

SCHLUSS

6. Erzählerische Mittel zur Gestaltung der Narration –Ergebnisse	S. 228
--	--------

LITERATURVERZEICHNIS / ABBILDUNGSNACHWEIS

1. Primärtexte	S. 238
2. Nachschlagewerke und Lexika	S. 239
3. Sekundärliteratur	S. 239
4. Abbildungsnachweis	S. 252

EINFÜHRUNG

1. Einleitung

Betrachtet man die höfische Literatur des deutschen Sprachgebiets im 12. und 13. Jahrhundert, entwerfen die Texte in der Regel einen anthropomorphen Erzähler. Im Artusroman häufig mit dem Namen des Verfassers des Textes in Verbindung gebracht, handelt es sich bei den Erzählern um *die* Instanz, durch die in Relation zur Gegenwart des Rezipienten die Diegese entsteht, in welche sie dann auch regulierend, organisierend und kommentierend eingreift. In diesem Zusammenhang führen gerade Prologe vor, wie zunächst der Kontakt zwischen Erzähler und Rezipienten aufgenommen wird. In der fingierten Kommunikationssituation und mittels einer *laudatio temporis acti* oder Zeitklage kann das ‚Damals‘ des Erzählstoffes vom ‚Jetzt‘ der Gegenwart zeitlich abgegrenzt werden:

*Mich jâmert wærlîchen,
und hulfez iht, ich woldez clagen,
daz nû bî unseren tagen
selch vreude niemer werden mac
der man ze den zîten pflac.
Doch müezen wir ouch nû genesen.
ichn wolde dô niht sîn gewesen,
daz ich nû niht enwære,
dâ uns noch mit ir mære
sô rehte wol wesen sol:
dâ tâten in diu werc vil wol.
(Iw. v. 48–58)¹*

Durch Quellenberufungen stellt der Erzähler darüber hinaus die Diegese in Relation zu extradiegetischen Texten, indem er häufig schon im Prolog seine Quelle bzw. Quellen beschreibt und/oder verschiedene Abschnitte der Handlung im Kosmos des arthurischen Erzählens verortet. Intradiegetisch tragen Quellenberufungen und auch Wahrheitsbekundungen zur Generierung der Aufmerksamkeit des Rezipienten bei, indem sie den Textabschnitt implizit als belegbedürftig, allerdings auch als belegfähig markieren. Die meisten Erzähler nehmen so die Position eines zuverlässigen

¹ Hartmanns von Aue *Iwein* wird im Folgenden zitiert nach: Hartmann von Aue, *Iwein*, hrsg., übers. und mit einem Nachwort versehen v. Thomas Cramer, Berlin/New York 2001.

Gewährsmannes ein. Andernorts, etwa im *Parzival*, ist jedoch zu beobachten, wie der Erzähler mit der Annahme, er würde zuverlässig erzählen, spielt und sich als unzuverlässig erweist. Besonders deutlich wird dies in seinen Kommentaren zum Geschehen.² Durch intradiegetische Vorausdeutungen und Rückverweise tragen Erzähler darüber hinaus entschieden zur Ökonomie des Erzählens bei, da ausschweifende Wiederholungen des schon Erzählten vermieden werden. Zugleich greifen solche Verweisformeln strukturierend in die Handlung ein, indem der Erzähler durch sie Bezüge zwischen einzelnen Handlungsabschnitten herstellt, die ohne diese expliziten Verweise für den Rezipienten nicht unmittelbar zu erkennen wären.

Erzählerkommentare, die der Welt der Diegese gegenübergestellt sind, können dabei einerseits das Profil des Erzählers als Figur schärfen und tragen andererseits zur Perspektivierung einzelner Erzählabschnitte bei.³ Anders als Sentenzen, Sprichwörter und Exkurse,⁴ die durch ihre allgemeinen Belehrungen die Handlung stark generalisieren und für die Gegenwart der Rezipienten fruchtbar machen, sind solche Erzählerkommentare immer explizit auf die Handlung bezogen. Indem der Erzähler einzelne Textpassagen als kommentarwürdig erachtet, perspektiviert und pointiert, markiert er sie in besonderer Weise.

² Vgl. dazu in dieser Arbeit besonders Kapitel 2.3.5. Effekte und Funktionen von Kommentaren. Neben dem (unzuverlässigen) Erzähler im *Parzival* finden sich in der vormodernen Literatur weitere Beispiele von erzählenden Instanzen, die die narrative Ordnung unterlaufen, indem sie nicht zuverlässig erzählen, die ich im Rahmen dieser Arbeit jedoch nicht diskutieren werde. An dieser Stelle sei jedoch auf weitere Erkenntnisse der Forschung verwiesen, die über den Artusroman hinaus Erzähler darstellen: Überblick bei Linden und Ackermann.

³ Vgl. zur Analyse der Erzählerkommentar Kapitel 2.3.5. Effekte und Funktionen von Kommentaren.

⁴ Vgl. zum Exkurs Sandra Linden: Exkurse im höfischen Roman (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, Bd. 147), Wiesbaden 2017. Drüber hinaus bietet das Handbuch der Sentenzen und Sprichwörter von Manfred Eikermann und Tomas Tomasek einen breiten Einblick über die Anwendung und Herkunft von Sentenzen und Sprichwörter im höfischen Roman des 12. und 13. Jahrhunderts (Dies.: Handbuch der Sentenzen und Sprichwörter im höfischen Roman des 12. und 13. Jahrhunderts. Band 2: Artusromane nach 1230, Gralsromane, Tristanromane, Berlin 2009). Außerdem finden sich verschiedene Einzelstudien, die sich dem Thema gerade mit Blick auf die Verwendung von Sprichwörtern und Sentenzen durch Figuren der Diegese widmen: Manfred Eikermann: Autorität und ethischer Diskurs. Zur Verwendung von Sprichwort und Sentenz in Hartmanns von Aue *Iwein*, in: Elisabeth A. Andersen, Jens Haustein, Anne Simon u.a. (Hrsg.), Autor und Autorschaft im Mittelalter. Kolloquium Meißen 1995, Tübingen 1998, S. 73–100; Tomas Tomasek: Sentenzen im Dialog. Einige Beobachtungen zum Profil der Gawain-Figur im X. Buch des *Parzival* Wolframs von Eschenbach, in: Susanne Beckmann (Hrsg.), Sprachspiel und Bedeutung. FS für Franz Hundsnurscher zum 65. Geburtstag, Tübingen 2000, S. 481–488; Tomas Tomasek: Überlegungen zu den Sentenzen in Gotfrieds *Tristan*, in: Dorothee Lindemann, Berndt Volkmann, Klaus-Peter Wegera (Hrsg.), *bickelwort* und *wildiu mære*. FS Eberhard Nellmann zum 65. Geburtstag (Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Bd. 618), Göppingen 1995, S. 199–224; zur textuellen Strukturierung durch Sentenzen und Sprichwörter über den höfischen Roman hinaus vgl. unter anderem: Stefan Sonderegger: Notkers des Deutschen Sentenzen als textliche Strukturelemente, Sprachwissenschaft 38 (2013), S. 227–243.

Entsprechend lässt sich ein Unterschied zwischen Vermitteln und Übermitteln der Erzählung beschreiben. Die eben angesprochenen Eingriffe dienen dazu, den Stoff bzw. die Geschichte zu vermitteln. Es geht nicht mehr allein darum, Informationen über Handlungen, Figurenkonstellationen, Motivation usw. vom Erzähler als Sender an den Rezipienten als Empfänger zu übermitteln, sondern der Sender der Informationen leitet den Empfänger an, diese Informationen zu reflektieren und einzuordnen.

Arbeiten, wie unter anderem die von Paul Herbert Arndt, Hans-Peter Kramer, Uwe Pörksen und Michael Curschmann, zeigen die Vielfalt und den Einsatz der Erzählerstimme im arthurischen Roman, auf die ich mich im Folgenden besonders konzentriert wird.⁵ Erzählende homodiegetische Figuren, wie beispielsweise Kalogrenant im *Iwein*, werden insofern in die Überlegungen einbezogen, dass solche intradiegetischen Erzähler eine Projektions- und Reflexionsfläche bieten, an der im Erzählen die Art und Weise des Erzählens thematisiert wird.

Die Effekte und Funktionen dieser Erzählerinstanzen – wie verschieden sie auch in den einzelnen Geschichten angelegt sein mögen – sind für die Erzählungen entsprechend groß, sodass in allen Artusromanen eine exponierte Erzählerstimme genutzt wird.⁶ Diese unterliegt einer „poetischen Regelhaftigkeit“,⁷ ohne jedoch in einer vor-modernen Poetologie formuliert zu sein. Versteht man mit Blick auf Peter Strohschneider Texte als „Manifestationen historisch spezifischer, also in situative Handlungskontexte eingelassene Kommunikation [...]“,⁸ so erscheint es sinnvoll, Texte bzw. Textgruppen als Handlungsgewohnheiten zu verstehen und entsprechend Konventionalität als Paradigma für die literaturwissenschaftliche Analyse anzuwenden, in der Konventionen als „gruppenspezifische Distinktionsmerkmale benutzt werden.“⁹ Die oben

⁵ Zur Bestimmung des Erzählers aus Sicht der historischen Narratologie sowie eine Analyse der arthurischen Erzählerstimme mit Blick auf ihre Wirkung auf das Erzählen mit samt einer Diskussion der dazu relevanten Forschungsliteratur s. in dieser Arbeit Kapitel 2. Der höfische Erzähler – Effekte und Funktionen seiner Stimme.

⁶ Eine Ausnahme hiervon bildet der *Gauriel von Muntabel* von Konrad von Stoffeln, in dem die Stimme des Erzählers weniger auffällig ist.

⁷ Vgl. Markus Greulich: Stimme und Ort. Narratologische Studien zu Heinrich von Veldeke, Hartmann von Aue und Wolfram von Eschenbach (Philologische Studien und Quellen, Bd. 264), Berlin 2018, S.16, der auf Beate Kellner verweist, die eine solche poetische Regelhaftigkeit für den Hohen Minnesang nachgewiesen hat (Beate Kellner: Gewalt und Minne. Zu Wahrnehmung, Körperkonzept und Ich-Rolle im Liedercorpus Heinrichs von Morungen, in: PBB 119 (1997), S. 33–66).

⁸ Peter Strohschneider: Situationen des Textes. Okkasionelle Bemerkungen zur *New Philology*, in: in: Helmut Tervooren u. Horst Wenzel (Hrsg.), *Philologie als Textwissenschaft. Alte und neue Horizonte*. ZfdPh 116 (1997), Sonderheft, S. 62-87, hier S. 66. – Vgl. auch Ludger Lieb u. Peter Strohschneider: Zur Konventionalität der Minnerede. Eine Skizze am Beispiel von des Elenden Knaben im *Minnegericht*, in: Eckhart Conrad Lutz, Johanna Thali u. René Wetzel (Hrsg.), *Literatur und Wandmalerei II. Konventionalität und Konversion*, Tübingen 2005, S. 109-138, hier S. 120, die sich in ihrem Beitrag auf die Konventionalität von Minnereden beziehen.

⁹ Lieb u. Strohschneider: Zur Konventionalität, S. 115.

skizzierten Effekte und Funktionen der Stimme auf das Erzählen wirken gerade deswegen mit Blick auf arthurisches Erzählen konventionell.

Betrachtet man nun vormodernes Erzählen unter dem Aspekt einer nicht formulierten Regelhaftigkeit oder einer möglichen Konvention der Erzählerinstanz, die innerhalb einzelner Diskursformen der Literatur angewendet wird, können gerade solche Texte in den Fokus der Aufmerksamkeit gerückt werden, die sich dieser poetischen Regelhaftigkeit nicht oder nur bedingt bedienen. Es stellt sich somit die Frage, wie ein Artusroman erzählt wird, in dem diese so bedeutsame und vielschichtige Instanz reduziert und im Verlauf der Erzählung durch eine Art Berichterstatter ersetzt wird.

Eine Antwort darauf versucht die vorliegende Arbeit zu formulieren. Am Beispiel des *Meleranz* von dem Pleier soll gezeigt werden, welche erzählerischen Verfahren und Techniken der Text im Gegenzug nutzt, um die Narration ohne eine starke Erzählerstimme zu vollziehen.

Mit Pleiers *Meleranz* liegt für die germanistische Mediävistik ein bisher wenig beachteter Text vor. Wie unter anderem Peter Kern schreibt, handelt es sich bei der Erzählung sowohl um einen Artus- als auch um einen Minneroman.¹⁰ Wird der Text in der Forschung betrachtet, dann zumeist nur zusammen mit den beiden anderen Texten des Pleiers – *Garel von dem blühenden Tal* sowie *Tandareis und Flordibel*. Standen seine Texte im Fokus literaturwissenschaftlicher Untersuchungen, dann mehrheitlich mit Blick auf ihre möglichen Vorlagen und Abhängigkeit zu anderen Erzählungen. Arbeiten, die sich genauer mit der Narrativik der einzelnen Texte beschäftigen, finden sich hingegen nur vereinzelt.

Geht man – wie eingangs schon angedeutet – vom Erzähler als einer bedeutenden Instanz höfischer Romane aus, so lässt sich schon im Prolog von Pleiers *Meleranz* eine entscheidende Beobachtung machen: Hier werden zwei Arten der Vermittlung des Textes und damit des Erzählens der Diegese thematisiert: Nach einer Zeitklage und einer anschließenden *laudatio temporis acti* belehrte die Erzählerstimme die Rezipienten über gute und schlechte Menschen und ihr entsprechendes Verhalten.¹¹ Folgende Verse, die an die Belehrung anschließen, verstehe ich als Schlüsselstelle des Romans:

*Hie süll wir diese red lon.
Wann ob wir immer tribent das,
der böß gethät doch nimmer paß.*

¹⁰ Peter Kern: Die Artusromane des Pleier. Untersuchungen über den Zusammenhang von Dichtung und literarischer Situation (Philologische Studien und Quellen, Bd. 100), Berlin 1981, S. 85.

¹¹ Vgl. dazu in dieser Arbeit S. 74.

Wann daß er lebt nauch sinem sitt.
Den biderben türret man damit,
wa man im digk vor sait von eren unnd von frumkayt.
Nunn hörennd ain frömdeß mâr.
(Mz. v. 94–101)¹²

Die Stimme will nun von der Belehrung ablassen, weil diese keine Wirkung bei schlechten Menschen zeige. Vielmehr helfe es, von Ehre und Frömmigkeit zu erzählen. Deshalb beginnt sie mit der Erzählung des *Meleranz*. Für diese werden die zitierten Verse nun programmatisch: Die Belehrung des Rezipienten durch eine Erzählerstimme oder gar eine Erzählerfigur entfällt hier. Der Erzähler und seine Stimme treten in der Erzählung zurückgenommen auf. Selbst wenn seine Stimme ausnahmsweise auffällig präsent wird, geht sie dennoch, so zeigt Anabel Recker, neben der interne Fokalisierung über beispielsweise *Meleranz* und *Tydomie*, unter.¹³ Wie im Prolog beschrieben, wird der Erzähler zu einem Berichterstatter, der die Ereignisse des *Meleranz* lediglich an den Rezipienten übermittelt. Im Vordergrund steht damit – anders als in anderen Artusromanen – nicht die Vermittlung des Stoffs im Sinne eines Erzählens, das über das Erzählte aufklärt, es deutet und einordnet. Trotz dieser Abkehr von der implizierten poetischen Regelmäßigkeit gelingt das Erzählen vom Ritter *Meleranz* und wirkt zugleich an einigen Stellen ausgesprochen konventionell.

In seinem 2014 erschienenen Beitrag zum ‚Provozierten Rezipienten‘, den er an Pleiers Romanen *Tandareis und Flordibel* sowie dem *Meleranz* entfaltet, beschreibt Björn Reich die Textgenese des *Meleranz* folgendermaßen: „[...] der Pleier [ist] als später Autor gezwungen, neue Wege zu gehen und alte Erzählschemata neu fruchtbar zu machen.“¹⁴ Diese neuen Wege, um Altes zu revitalisieren, beschreitet der Pleier, indem er in seinen beiden vermutlich letzten Artusromanen mit gängigen narrativen Schemata bricht und damit den Rezipienten zur Reflexion über das Erzählte anregt.¹⁵ Für den *Meleranz* beschreibt Reich den Bruch damit als die Provokation des Rezipienten. Immer wieder, so beschreibt er, werden Erwartungen unterlaufen. Als ein Beispiel dient

¹² Pleiers *Meleranz* wird im Folgenden zitiert nach: *Meleranz von Frankreich*. Der *Meleranz* des Pleiers, hrsg. v. Steffen Markus nach der Karlsruher Handschrift, versehen mit einem Stellenkommentar, Berlin 2011.

¹³ Anabel Recker: Fokalisierung im *Meleranz* des Pleiers, in: *BmE* 4 (2021), S. 183–226, hier S. 214: https://doi.org/10.25619/BmE_H202141.

¹⁴ Björn Reich: Der provozierte Rezipient. Schemabrüche und Schemaübersteigerungen beim Pleier, in: Cora Dietl, Klaus Ridder, Brigitte Burrichter et al. (Hrsg.), *Ironie, Polemik und Provokation* (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft, Bd. 10), Berlin/Boston 2014, S. 239–255, hier: S. 242.

¹⁵ Reich: Der provozierte Rezipient, S. 241.

ihm unter anderem die Badeszene zu Beginn des Textes. Schon vielfach wurde diese Stelle, in der Tydomie in Meleranz Gegenwart im Freien badet, mit dem Schwanjungfraumotiv in Verbindung gebracht. Anders als beispielsweise Grælant im gleichbenannten altfranzösischen Lais vergewaltigt Meleranz die Frau jedoch nicht, sondern ‚beschützt‘ sie vor Fliegen. Indem mit dem bekannten Muster gebrochen und es nach und nach umgekehrt wird, wird ein neues Heldenbild verhandelt und Meleranz als neuer höfisch vollkommener Heldentypus etabliert.¹⁶ Fragt man nun – anders als Reich – danach, *wie* im *Meleranz* erzählt wird, erscheinen die beschriebenen Brüche nicht mehr als solche, auch wenn bekannte Muster und Motive der vormodernen Literatur offenbar anders erzählt werden.

Jan-Dirk Müllers Theorie zu den Erzählkernen¹⁷ folgend werde ich zeigen, dass dieses vermeintliche Anderserzählen bzw. die von Reich erklärten Brüche mit dem Schema auf unterschiedliche Weise poetisch produktiv gemacht werden, um die zurückgenommene Stimme des Erzählers auszugleichen oder zu ersetzen. Unter Erzählkern versteht Müller historisch kulturelle Muster und Problemkonstellationen, die sich in der Literatur niederschlagen:¹⁸ Sie sind „regelhafte Verknüpfung[en] eines Themas bzw. einer bestimmten thematischen Konstellation (die ihrerseits ihre Wurzel in übergreifenden kulturellen Konstellationen hat) mit einem narrativen Potential, aus dem verschiedene narrative Konfigurationen generiert werden können.“¹⁹ Erzählkern konstruieren verschiedene Problemlösungen, variieren und spielen sie durch, wobei sie immer vom kulturellem und historischem Wandel abhängig sind.²⁰

Zunächst gebe ich jedoch eine kurze Zusammenfassung des Romans.

Meleranz ist der Sohn von König Linefles und Artus' Schwester, der Königin Olympia. Meleranz wird am französischen Hof erzogen, u. a. mithilfe verschiedener Geschichten, die sich um seinen tugendreichen Onkel, König Artus, ranken. Eines Tages beschließt Meleranz, inkognito an den Artushof zu reisen, um vor Ort die Tugenden des Königs gegenüber fremden Gästen zu erproben. Auf dem Weg zum Hof schlägt der junge Prinz einen ihm unbekanntem Weg ein, um der Verfolgung seines Vaters auf der bekannten Reiseroute an den Artushof zu entgehen. So gelangt er in das Land der jungen Königin Tydomie, die bereits mit drei ihrer Jungfrauen auf einem Anger auf den Jungen wartet, denn ihre Meisterin hat ihr seine Ankunft prophezeit und ihn als tugendhaftesten Mann ausgewiesen. Tydomie, die seine Tugenden testen will, schickt ihre Jungfrauen weg, um mit ihm allein zu sein. Meleranz, der nur sieht,

¹⁶ Reich: Der provozierte Rezipient, S. 245.

¹⁷ Vgl. Jan-Dirk Müller: Höfische Kompromisse. Acht Kapitel zur höfischen Epik, Tübingen 2007, S. 29–34.

¹⁸ Vgl. Müller: Höfische Kompromisse, besonders S. 29 und 34.

¹⁹ Höfische Kompromisse, S. 22.

²⁰ Müller: Höfische Kompromisse, S. 23

dass die Damen von der Linde flüchten, begibt sich zu dem Baum und findet unter ihm in einer Wanne die badende Tydomie. Da ihm die Situation höchst peinlich ist, versucht er, sich leise zu entfernen. Tydomie, die jedoch weiß, dass er da ist, spricht ihn an und macht ihn zu ihrem Diener. Im Folgenden verlieben sich die beiden. Meleranz' Drang, Artus zu testen, ist jedoch so groß, dass er Tydomie verlässt, um weiterzureisen. Am Artushof angekommen, trifft er einen Jäger aus Artus' Gefolge. Zusammen mit ihm, anderen Jägern und ihren Hunden begibt sich der Junge auf die Hirschjagd. Dort gelingt ihm, was die anderen nicht schaffen konnten: Er überwältigt den weißen Hirsch und führt diesen mit Erlaubnis des Jägers als Geschenk vor Ginover und bittet um die Gastfreundschaft des Königs.

So verbringt er einige Jahre am Hof, bis ein Bote seiner Eltern kommt, um vom Verschwinden ihres Sohnes zu berichten. Meleranz wird enttarnt und als Artus' Neffe erneut am Artushof aufgenommen. Während seiner gesamten Zeit am Hof denkt Meleranz ständig an Tydomie. Am Tag seiner Schwertleite erscheint einer ihrer Boten. Dieser überreicht Meleranz einen Brief, zusammen mit verschiedenen Gegenständen, die den jungen Prinzen an seine Geliebte erinnern sollen. Bevor er jedoch auf den Brief antworten kann, wird er zum König gerufen: Dort ist bereits ein weiterer Bote angekommen, dessen Herr den gerade zum Ritter geschlagenen Meleranz zum Kampf herausfordert. Artus, der seinen Neffen für zu unerfahren hält, bietet einen anderen Ritter als Gegner an, jedoch will Meleranz selbst antreten. Sofort lässt er sich seine Rüstung anlegen und reitet zum Kampf aufs Feld. Nach Ende des Kampfes erzählt sein Gegner ihm, er sei Lybials aus dem Land Roconita und den Kampf habe ihm eine Dame als Minnedienst aufgetragen.²¹ Im Anschluss reitet Lybials weiter, um einer jungen Frau zur Hilfe zu kommen. Meleranz hingegen kehrt zurück an den Artushof, wo er auf Tydomies Brief antwortet und die von ihr übersendeten Geschenke an sich nimmt. Nach kurzer Zeit beschließt er jedoch, den Hof zu verlassen und zu Tydomie zurückzukehren. Sein Ziel verheimlicht er dabei, indem er behauptet, sich einen Namen in der Welt machen zu wollen.

Auf der Suche nach dem Weg zu Tydomie gelangt er zunächst auf eine Lichtung, die vom Riesen Pulaz und seiner Frau bewohnt wird. Nur kurz überlegt der junge Ritter, vor den Riesen zu flüchten, entscheidet sich jedoch dagegen und reitet auf die Riesen zu. Diese erweisen sich nicht als Feinde des Ritters, sondern bieten ihm ein Lager für die Nacht und bewirten ihn aufs Beste. Im Laufe des Abends erzählt Pulaz von seinen Lebensumständen: Er und zwölf weitere Riesen flohen aus ihrer Heimat. Nun sind sie Teil des Gefolges von König Godonas, der sie dazu zwingt, für ihn Reisende im Wald zu entführen. Diese werden von den Riesen an seinen Hof gebracht, wo sie dem König als Sklaven dienen müssen. Meleranz verspricht den Riesen, gegen Godonas in den Kampf zu ziehen und sowohl sie als auch die gefangenen Ritter zu befreien. Noch während Pulaz seine Geschichte erzählt, kommen seine Riesen von ihrem Raubzug im Wald zurück. Unter den Entführten befindet sich eine Botin, die von der Fürstin Dulceflor an den Artushof geschickt wurde, um dort nach einem Ritter zu suchen, die ihr Land vom Heiden Verangoz befreit. Meleranz verspricht der Botin, ihrer Herrin zu helfen, sobald er Godonas besiegt habe. Am nächsten Tag führt ihn Pulaz zu einem See, der an Godonas Reich grenzt. In Terrandeß angekommen, muss Meleranz zunächst gegen den Truchsess des Königs, Cursun, im Kampf bestehen. Nach Cursuns

²¹ Die Passage zum Ende des Kampfes bietet zwei verschiedene Möglichkeiten: Zum einen kann Meleranz als Gewinner des Kampfes verstanden werden. Es ist aber auch möglich, dass der Kampf unentschieden ausgeht. S. dazu ausführlicher Kapitel 4. Organisieren und strukturieren – Die Äventuren.

Niederlage stellt sich dieser in Meleranz' Dienst und begleitet ihn am nächsten Tag zu Godonas Burg, vor der der Kampf stattfindet. Auch hier ist der junge Ritter siegreich und wird damit zum neuen Herrscher über die Burg Terramunt. Nachdem er alle Entführten in ihre Heimatländer entlassen hat, begibt er sich zusammen mit der Botin Dulceflors in ihr Land. Vor der Burg Belfortemunt angekommen, berichtet die Botin detailliert, was passiert ist: Der Heide Verangoz hat den König des Landes erschlagen und hält nun Teile des Königreichs besetzt. Von Dulceflor, der Tochter des getöteten Königs, verlangt der Heide jedes Jahr einen Zins. Sollte sie diesen nicht entrichten, würde er ihr Land komplett einnehmen. Auf Belfortemunt wird Meleranz der Herrscherin vorgestellt. Diese akzeptiert ihn als Helfer. Am Abend berichtet sie ihm, dass auch Tydomie in Bedrängnis sei: Ihr Onkel fordere von ihr zu heiraten und habe ihre Hand König Libers von Lorgan versprochen. Libers lagere auf dem Anger, auf dem sich Meleranz und Tydomie zum ersten Mal trafen. Dort träte er gegen jeden Herausforderer an, der Tydomies Hand gewinnen wolle. Um den Herausforderern den Weg zum Anger zu erleichtern, habe er in jede Himmelsrichtung Bahnen in den Wald schlagen lassen, die jeweils auf dem Anger enden.

Nach einem Sieg gegen den Heiden Verangoz kehrt Meleranz zurück nach Terramunt und berichtet dort Cursun von Tydomies Dilemma. Gleichzeitig bittet er ihn um Rat, denn er braucht ihn als Wegweiser in Tydomies Land. Der Truchsess, der den Wald von seinen früheren Âventiuren bestens kennt, führt Meleranz daraufhin selbst zum Anger.

Dort angekommen, kämpfen die beiden Ritter zusammen immer gegen jeweils zwei Ritter von Libers. Nachdem das gesamte Gefolge des Königs besiegt ist, tritt Libers selbst gemeinsam mit dem Ritter Maculin gegen Meleranz und Cursun an. Nach Libers Niederlage schwört dieser Meleranz seine Untergebenheit und wird zusammen mit seinen Rittern an den Artushof geschickt, wo er von Meleranz' und Tydomies Liebe berichten soll.

Zu Tydomie schickt Meleranz seinen Pagen, Güntelin, der ihr mitteilt, dass Meleranz sie von Libers befreit hat. Da die junge Königin den Boten nicht kennt, gibt Meleranz ihm einen Ring mit, den er bei seinem Abschied von ihr bekam. Er soll seine Taten sowie seine Identität beweisen.

Währenddessen erklärt Tydomies Meisterin ihr, dass sie Meleranz' Sieg in den Sternen gelesen habe und dass ein Bote auf dem Weg zu ihr sei. Nachdem dieser seine Nachricht übermittelt hat, lässt Tydomie Meleranz mit voller Freude ausrichten, dass sie zu ihm kommen wird. Kurze Zeit später wird die Hochzeit zwischen den beiden beschlossen und das Fest auf eine Dauer von 12 Wochen festgelegt. Als Gäste werden Meleranz' Gefolge aus Terrandes, Pulaz, die Riesen sowie König Artus und Meleranz' Eltern geladen.

In der Zwischenzeit erfährt Tydomies Onkel Mallos, der der Schwager von Libers ist, von Meleranz' Sieg und seinem Wunsch, Tydomie zu heiraten. Mallos, der hoffte, durch die Heirat zwischen Libers und Tydomie seine Ländereien vermehren zu können, reitet zum Anger, akzeptiert Meleranz jedoch als Ehemann für seine Nichte, da er von hoher Abstammung ist. Als Ersatz für Tydomie schlägt Meleranz eine Hochzeit zwischen Libers und Dulceflor vor. Da beide zustimmen, findet am nächsten Tag eine Doppelhochzeit statt. Der Text endet mit einem Epilog, der mit der Nennung der Nachfahren von Meleranz und Tydomie abschließt.

Der *Meleranz* gehört zu den insgesamt drei überlieferten Werken²² des vermutlich österreichischen Dichters, der sich in seinen Texten selbst ‚der Pleier‘ nennt. Der Text ist unikal im Codex Donaueschingen 87 überliefert.²³ Wie der *Meleranz* chronologisch in das Œuvre des Pleiers einzuordnen ist, wird in der Forschung kontrovers diskutiert.²⁴ Es herrscht jedoch Konsens darüber, dass der *Garel* vor dem *Tandareis* entstanden sein muss.²⁵ Für die heute angenommene Reihenfolge *Garel* – *Tandareis* – *Meleranz* spricht sich erstmals Elard Hugo Meyer aus. Meyer sieht ein Indiz für den *Garel* als frühestes Werk des Pleiers darin, dass der Namen ‚Garel‘ schon aus früheren Artusromane bekannt gewesen sei und der Pleier erst für den *Tandareis* und den *Meleranz* eigene Genealogien seiner Protagonisten entwerfen muss, die sich aus dem *Garel* ergeben.²⁶ Meyers vermutete Reihenfolge wird später durch Untersuchungen zu den Reimen in Pleiers Werken untermauert: Die Analysen zeigen, dass unter anderem ‚unhöfische‘ Wörter und rührende Reime, die im *Garel* noch häufig verwendet werden, im *Tandareis* und *Meleranz* prozentual abnehmen, dafür jedoch die Verwendung von Formwörtern im Reim zunimmt. Somit scheint es naheliegend, die genannten Veränderungen als Entwicklung des Dichters zu werten, die auf die Reihenfolge *Garel* – *Tandareis* – *Meleranz* hindeuten.²⁷

Eng an die Abfolge der Erzählungen ist die Datierung der Schaffensphase des Pleiers gebunden. Die Texte entstehen vermutlich im Zeitraum zwischen 1220 und 1270. Genauere Erkenntnisse über die Datierung konnten bis jetzt jedoch nicht getroffen werden. Alle Datierungsversuche richten sich unter anderem nach den Werken²⁸ Hartmanns und Wolframs, die der Pleier im *Meleranz* explizit als seine Vorbilder nennt:

Lebet noch her Harttman

²² Dazu zählen der *Garel von dem blühenden Tal* sowie *Tandareis und Flordibel*.

²³ Der Pleier, *Meleranz*, Badische Landesbibliothek Karlsruhe, Cod. Donaueschingen 87: urn:nbn:de:bsz:31-36672; Ein genaue Beschreibung der Handschrift sowie Ausführungen zu ihrem Schreiber, Gabriel von Lindenast-Sattler, findet sich in der Edition des *Meleranz* von Steffen: S. XXI–XXXVIII.

²⁴ Die Diskussion zur relativen Chronologie der Texte und der Schaffensphase des Pleier, die hier nur angerissen werden soll, wird ausführlich von Peter Kern geführt, vgl. dazu Peter Kern: Die Artusromane des Pleier, S. 22–31.

²⁵ Vgl. P. Kern: Die Artusromane des Pleier, S. 27. Eine frühe Ausnahme bildet Ignaz Vinzenz Zingerle, der den *Garel* als letztes von Pleiers Werken liest, vgl. Ignaz Vinzenz Zingerle: Zu Pleier's *Garel*. Die Bruchstücke der Meraner Handschrift (WSB. Philosophisch-historische Klasse, Bd. 50), Wien 1865, S. 2.

²⁶ Elard Hugo Meyer: Über *Tandarios und Flordibel*. Ein Artusgedicht des Pleiers, in: *ZfdA* 12 (1865), S. 470–514, besonders S. 481–483.

²⁷ Vgl. P. Kern: Die Artusromane des Pleier, S. 31 u. Anm. 131 – Kern verweist hier auf das Reimwörterbuch Richard Rothleitners, welches mir zum jetzigen Zeitpunkt leider nicht zugänglich ist, da die Arbeit nicht veröffentlicht wurde und Kern selbst nur maschinell vorlag.

²⁸ Für den *Garel* sei hier noch der Stricker genannt, dessen *Daniel vom Blühenden Tal* nach der gängigen Forschungsmeinung der Pleier adaptiert hat und der in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstanden sein wird.

von Owe, der chunde baß
gedichten, daß las ich on hasß
unnd von Eschenbach her Wolfferasß.
gen siner kunst bin ich haben,
die er hett by sinen tagen.
(Mz. v. 106–111)²⁹

Zudem finden sich in der Erzählung Anlehnungen, die auf genaue Kenntnisse der eben genannten Werke schließen lassen. Ein Beispiel hierfür wäre unter anderem das *Lais de Graelant*, welches auf die Zeit vor 1200 datiert wird.³⁰ Da sich zusätzlich Spolien des *Willehalm* im *Garel* nachweisen lassen, lässt sich der *terminus post quem* der Texte nach dem Jahr 1220 ansetzen. Der *terminus ante quem* ergibt sich unter anderem aus der Annahme Meyers, die Schöpfungsphase des Pleiers sei vor der Entstehung des *Gauriel von Muntabel* Konrads von Stoffeln anzunehmen, da im *Gauriel* die Namen ‚Meleranz‘ und ‚Garel‘ genannt werden.³¹ Die These Meyers ist jedoch auch umgekehrt denkbar, da sich die Werke des Pleiers offensichtlich an früheren Dichtungen orientieren.³² Meyers Argumentation ist entsprechend weniger fundiert, da sie zum einen auf der Prämisse aufbaut, der Domherr Konrad von Straßburg³³ sei eben der Dichter des *Gauriel* und zum anderen Abhängigkeitsverhältnisse voraussetzt, die nicht vollständig nachprüfbar sind.

Peter Kern verortet die Werke in die Zeit zwischen 1240 und vor 1270, wobei er den *terminus ante quem* dadurch begründet, der Pleier nehme in keinem seiner Werke Bezug auf den um das Jahr 1270 datierten *Jüngerer Titurel* „[...] während der Pleier doch im Allgemeinen in mannigfaltiger Weise auf die ihn vorgegebene literarische Tradition Bezug nahm [...]“. Kerns Datierung steht damit jedoch – wie er auch selbst anmerkt – auf „kein[em] unerschütterlich[en] feste[n] Fundament“. ³⁴

²⁹ Der *Meleranz* des Pleiers wird im Folgenden nach der Edition von Markus Steffen zitiert: *Meleranz von Frankreich. Der Meleranz des Pleiers*, hrsg. v. Steffen Markus nach der Karlsruher Handschrift, versehen mit einem Stellenkommentar, Berlin 2011.

³⁰ Vgl. Kern: *Die Artusromane des Pleier*, S. 279.

³¹ Mayer: *Über Tandarios und Flordibel*, S. 485 u. 486.

³² Vgl. *Der Ritter mit dem Bock. Konrads von Stoffeln Gauriel von Muntabel*, neu hrsg., eingeleitet und kommentiert v. Wolfgang Achnitz, Tübingen 1997, S. 187 und 193.

³³ Der Straßburger Domherr, den Meyer als Konrad von Stoffeln identifiziert, ist für das Jahr 1279 urkundlich belegt, vgl. Meyer: *Über Tandarios und Flordibel*, S. 485.

³⁴ P. Kern: *Die Artusromane des Pleier*, S. 27.

In der Forschung hat der *Meleranz* im Vergleich zu anderen Artusromanen wenig Aufmerksamkeit erfahren.³⁵ Seine erste literaturwissenschaftliche Erwähnung findet der Text 1857 in Franz Pfeiffers *Germania 2*. In seiner Ausführung verhandelt Pfeiffer im Anschluss an Karl Goedecke die Abstammung des Pleiers. Laut Goedecke stamme dieser aus dem steirischen Grafengeschlecht der Plainen. Dies zieht Pfeiffer jedoch in Zweifel, da er davon ausgeht, dass der Text nach 1260 geschrieben wird, das Geschlecht der Plainen zu diesem Zeitpunkt aber schon ausgestorben ist. Außerdem nennt sich der Dichters stets ‚Pleiaere‘ und nicht ‚von Pleien‘, wie es zu vermuten wäre, würde er dem besagten Geschlecht angehören. Zur Untermauerung zitiert Pfeiffer verschiedene Stellen aus dem Prolog und Epilog des *Meleranz*, aus denen der Name des Dichters hervorgeht.³⁶

1859 nimmt Goedecke die Werke des Pleiers unter dem Paragraphen ‚höfische Poesie‘ in den *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen. Band 1* auf. Wie in den anderen Beiträgen zu höfischen Dichtern wird auch hier die Abstammung des Pleiers nachgezeichnet. Wieder geht Goedecke davon aus, der Pleier stamme aus dem Geschlecht der Plainen. Wesentlich aufschlussreicher erscheint jedoch, dass der Inhalt der Werke des Pleiers anders als in anderen Beiträgen nicht zusammengefasst wird.³⁷ Die Texte werden offensichtlich als so uninteressant empfunden, dass nicht einmal eine Zusammenfassung ihres Inhalts nötig scheint.

Im Jahr 1861, und damit nur zwei Jahre später, erscheint die erste normalisierte mittelhochdeutsche Edition des *Meleranz* von Karl Bartsch. Nachdem der Text zuvor nur sehr dürftige Nennungen in der Forschung fand, ermuntert Bartsch in seiner Vorrede zwar zur Arbeit an der Pleierschen Erzählung, dies jedoch nur zu einem Zweck:

Ich habe die herausgabe des *Meleranz* unternommen, damit von dem dichter künftig mehr als der name bekannt sei und man ihm den ihm zukommenden platz als nachahmer zuweisen könne.³⁸

³⁵ Ähnlich steht es um die beiden anderen Texte des Pleiers, Konrads von Stoffeln *Gauriel* sowie dem anonym überlieferten *Wigamur*. Eine ausführliche Diskussion zum Forschungsstand bietet auch Steffen in seiner Edition zum *Meleranz*, S. IX–XV.

³⁶ Franz Pfeiffer: [Rezension zu] Karl Goedecke: Erste Hälfte. Zweite Hälfte. 1. und 2. Abtheilung, Hannover 185, in: *Germania. Vierteljahresschrift für deutsche Alterthumskunde 2* (1857), S. 491–505, hier S. 500ff.

³⁷ Karl Goedecke: *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung. Erster Band*, 2. Ausgabe, Dresden 1885, S. 37 § 48.

³⁸ Der Pleier, *Meleranz*, hrsg. v. Karl Bartsch, Stuttgart 1861, S. 366. Im Jahr 1974 wird Bartschs Edition als Reprint mit einem Nachwort von A. Hildebrand noch einmal herausgegeben.

Vgl. auch den Briefwechsel zwischen Bartsch und Pfeiffer vom 31. Oktober 1961 indem es von Bartsch heißt: „viel war es an dem Gedicht nun nicht, es war eben nur eine Arbeit, um die Ferien in Nürnberg auszufüllen.“ Hans-Joachim Koppitz: Franz Pfeiffer/Karl Bartsch. Briefwechsel, Köln 1969, S. 103.

Der geringe literarische Wert der Texte – und besonders der des *Meleranz* – wird so für die folgenden Jahrzehnte definiert. Nach Bartschs Edition entstehen vor allem Reimwörterbücher wie solche von Franz Kurzmann zu den Texten des Pleiers.³⁹

Einen objektiveren Ton schlägt Konrad Zwierzina an, wenn er im „Anzeiger für deutsches Altertum“ den Dichtungen des Pleiers zwar einen ästhetischen Wert abspricht, jedoch ihre Eignung für das „litterarische und philologische Interesse“ betont, welches durch das Arrangement bekannter Motive zu einer neuen Erzählung erzeugt wird.⁴⁰ Elias Steinmeyer, der wie Zwierzina die *Garel*-Edition von Walz rezensiert, stellt hingegen heraus, dass er und Meyer schon zur Genüge gezeigt hätten, in welchem Umfang der Pleier seine Verse aus den Klassikern „zusammengestohlen“ und in seiner Erzählung eingefügt hat.⁴¹ Die Verwandtschaft der Artusromane könnte sich jedoch auf allgemeine Sprachnormen und spezifische Sprachformen der Gattung zurückführen lassen. So ließe sich die Formelhaftigkeit, die Steinmeyer vermutlich als Verstreuung der Zitate im Text interpretiert,⁴² mit den durch die Versform begünstigten Beschreibungen gattungstypischer Ereignisse erklären.⁴³

In seiner Einleitung zur Edition von Ulrich Füetters Bearbeitung von *Seifrid de Ardemont* identifiziert Friedrich Panzer den *Meleranz* durch den Vergleich der Motive als vermeintliche Nachahmung des *Seifrid*.⁴⁴

Das Urteil der wenigen frühen Forschung, die dem Pleier und seinen Werken zuteil wird, lässt sich insgesamt recht deutlich zusammenfassen: Dem Dichter, dessen Name bildlich als ‚Schmelzer‘ übersetzt wird, wird mangelndes poetisches Vermögen zugesprochen und seine Werke als Plagiate der als klassisch bezeichneten Texte von Hartmann von Aue und Wolfram von Eschenbach abgetan, wie schon P. Kern mit Blick auf Panzers Vergleich zwischen dem *Meleranz* und dem *Seifried* bemängelt:

³⁹ Franz Kurzmann: Reimwörterbuch und Verzeichnis der Reimwörter zu Pleiers *Meleranz*, Wien 1929 (Diss. Masch.).

⁴⁰ Konrad Zwierzina: [Rezension zu] Michael Walz: *Garel von dem blüenden tal*. Ein höfischer roman aus dem artussagenkreise von dem Pleier, mit den Fresken des Garelsaales auf Runkelstein, Freiburg i. B. 1892, in: *Anzeiger für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 22:4 (1896), S. 353–363, hier S. 353.

⁴¹ Elias Steinmeyer: [Rezension zu] Michael Walz, *Garel von dem blüenden tal*. Ein höfischer roman aus dem artussagenkreise von dem Pleier, mit den Fresken des Garelsaales auf Runkelstein, Freiburg i. B. 1892, in: *GGA* (1893), S. 97–123, hier S. 101f.

⁴² Vgl. Steinmeyer: [Rezension zu] Michael Walz, S. 108.

⁴³ Beate Schmolke-Hasselmann: Der arthurische Versroman von Chrestien bis Froissart. Zur Geschichte einer Gattung (*Zeitschrift für romanische Philologie*. Beiheft 177), Tübingen 1980, S. 151–152.

⁴⁴ *Merlin und Seifrid de Ardemont* von Albrecht von Scharfenberg. In der Bearbeitung von Ulrich Füetters, hrsg. v. Friedrich Panzer, Tübingen 1902.

In seiner Edition zum *Meleranz* verweist Steffen (S. XII u. Anm. 18) zudem auf eine Arbeit von Franz Josef Hofmann (*Der Meleranz v. d. Pleier* in der Bearbeitung Ulrich Füeters, Wien 1933 (Diss. Masch.) die sich ebenfalls der Füeterischen Bearbeitung des *Meleranz* widmet. Der Zugriff auf die Arbeit ist mir zum Zeitpunkt der Veröffentlichung nicht möglich.

[...] Vielmehr werden die Abweichungen als Mißgriffe eines Bearbeiters qualifiziert, der bestimmte Motive, die in seiner Vorlage sinnvoll sind, angeblich dysfunktional eingesetzt hat, ohne daß der Versuch gemacht würde, die Verwendung der Motive aus dem *Meleranz* selbst zu verstehen.⁴⁵

Trotz aller aus moderner Sicht problematischen Kategorien, mit denen die aufgezeigte ältere Forschung an Pleiers Text herantritt, sehe ich hier dennoch einen markanten Befund vorliegen: In Pleiers *Meleranz* werden die Motive verschiedener Quellen sowie aus dem Artusroman bekannte Erzählschemata wiederverwendet, auf unterschiedliche Weise umgearbeitet und neu erzählt. Dabei wird in der älteren Forschung immer wieder hervorgehoben, welche Motive und Erzählmuster dazu genau verwendet werden. Die Frage, welche Form die Umarbeitungen im *Meleranz* haben und wie sie eingesetzt werden, um das Erzählen zu gestalten, wurde bislang jedoch nicht gestellt.

Eine deutlich positivere Sicht auf die Werke des Pleiers hat Hermann Menhardts Lexikoneintrag zum Pleier, in dem er den Status des „gedankenlosen Abschreibers“ verneint und stattdessen seine „neuartige Kühnheit“ im Umgang mit den Entlehnungen aus den „Klassikern“ lobt.⁴⁶ Zwar hält Menhardt auch fest, dass in den Erzählungen des Pleiers tatsächlich nichts selbstständig gedichtet sei, in der „[...] Neu-Zusammensetzung der stofflichen Bausteine“ jedoch ein Eigenverdienst zu sehen ist.⁴⁷

Einen vollständigen Perspektivwechsel im Verständnis und Umgang mit den Werken des Pleiers markieren unter anderem die Arbeiten John Lancaster Riordans: Im Jahr 1948 erscheinen vom ihm jeweils eine Monografie und ein Artikel zu den drei Werken des Pleiers. Lag das Hauptanliegen der bisherigen Forschung darin, dem Pleier die Nachahmung der ‚klassischen‘ Artusromane nachzuweisen und im Zuge dessen seinen Texten ihre literarische Qualität abzusprechen, so beginnt mit Riordan und Helmut De Boor eine Forschung, die den Pleier zwar immer noch als Plagiator versteht, jedoch ihr Interesse auf die Eigenheiten der Erzählungen lenkt.

Zu Beginn seines Artikels „A Vindication of the Pleier“ verdeutlicht Riordan – nicht zuletzt auch mit der Wahl seines Titels – eben diesen Wandel der Forschungsperspektive:

Yet the tolerant reader discovers in his romances [gemeint sind die Texte des Pleiers, JG] many charming and original passages [...] It is hoped that the following examination of the most significant aspects of the poet's style as well as some attention to his sources and the dissemination

⁴⁵ P. Kern: Die Artusromane des Pleiers, S. 267f.

⁴⁶ Hermann Menhardt: Art. Der Pleier, in: Verfasserlexikon. Die deutsche Literatur des Mittelalters, hrsg. v. Karl Langosch, Berlin 1943, Sp. 907.

⁴⁷ Menhardt: Art. Der Pleier, Sp. 907.

of his romances will convince the reader that this author has been heretofore grossly underestimated.⁴⁸

An einzelnen kurzen Beispielen aus *Garel*, *Tandareis* und *Meleranz* zeigt er, warum die Erzählungen des Pleiers, wie er selbst sagt, „grob unterschätzt wurden“. Dabei stellt er vor allem heraus, dass der Mangel an dichterischem Vermögen, welches dem Pleier lange unterstellt wurde, gar nicht so schwer ins Gewicht fällt, da er versucht, mehr als andere Dichter rhetorische Mittel in seine Verse einzubauen.⁴⁹ Des Weiteren erkennt er gerade im *Meleranz* die logische Abfolge der Ereignisse, die immer wieder im aktuellen Geschehen verankert werden.⁵⁰ Ein weiterer Punkt, den Riordan besonders hervorhebt, und der einige Jahre später noch einmal kurz in den Blick der Forschung rücken soll, sind die historisch akkuraten bzw. realistischen Beschreibungen, die sich in den Gestaltungen der Figuren und der Ereignisse insgesamt niederschlagen.⁵¹ Ich werde im Folgenden noch auf diesen Aspekt der Forschung zurückkommen.

In Bezug auf Hans Robert Jauß⁵² rezeptionsästhetischen Ansatz entsteht gegen Ende der 1980er-Jahre Peter Kerns Monographie „Die Artusromane des Pleier. Untersuchung über den Zusammenhang von Dichtung und literarischer Situation“. Damit erscheint fast 30 Jahre nach Riordan erstmals wieder eine ausführlichere Arbeit, die die Pleierschen Erzählungen in den Mittelpunkt stellt. Kern ordnet Pleiers Werke in den literarhistorischen Kontext ein und zeigt, dass *Garel*, *Tandareis* und *Meleranz* sich in die Tradition der ‚Klassiker‘ stellen und somit als Teil eines arthurischen Erzählkosmos zu verstehen sind. Als Teil dieses Kosmos müssen, so die Hauptaussage von Kerns Arbeit, zwangsläufig Übernahmen aus dem *Iwein*, *Erec*, *Parzival* etc. vorgenommen werden, damit eine Art literarisches Erinnern stattfinden kann und die Rezipienten die Texte im arthurischen Kosmos verorten können.⁵³ Zusätzlich gelingt es Kern, die These Panzers, der *Meleranz* sei eine bloße Übernahme des *Seifrid de Ardemont*, nahezu restlos zu widerlegen.⁵⁴ Insgesamt liefert Kerns Arbeit ein starkes Plädoyer für die weitere Erforschung der Erzählungen.

In seiner Rezension zu Kerns Monografie fordert René Pérennec zusätzlich eine nähere

⁴⁸ John Lancaster Riordan: A vindication of the Pleier. In: *Journal of English and Germanic Philology* 47 (1948), S. 29–43, hier S. 29 u. 30.

⁴⁹ Riordan: A vindication of the Pleier, S. 32.

⁵⁰ Riordan: A vindication of the Pleier, S. 32.

⁵¹ Riordan: A vindication of the Pleier, S. 34.

⁵² Vgl.: Hans Robert Jauß: *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Frankfurt a. M. 1970.

⁵³ Vgl. P. Kern: *Die Artusromane des Pleier*, S. 98.

⁵⁴ P. Kern: *Die Artusromane des Pleier*, S. 264–277.

Beschreibung der Erzählung vor dem Hintergrund der im 13. Jahrhundert aufblühenden didaktischen Literatur.⁵⁵ Dieser Forderung kommt Danielle Buschinger, wenngleich nur skizzenhaft, nach, indem sie den didaktischen Impetus der Romane betont und für den *Meleranz* einige fortschrittliche Tendenzen hervorhebt, die eine weniger konservative Haltung des Pleiers zeigen.⁵⁶

Dem *locus amoenus* und den dort beschriebenen Kunstgegenständen zu Beginn des *Meleranz* widmet sich Haiko Wandhoff. In einem kurzen, jedoch prägnanten Unterkapitel zu trojanischen Bild-Eingängen in volkssprachlichen Erzählungen stellt er die gesamte Komposition der Szene als Gedächtnisort und Landkarte der gesamten Erzählung heraus, zu der *Meleranz* und mit ihm der Rezipient immer wieder zurückgeführt werden können.⁵⁷

Im Jahr 2011 legt Markus Steffen eine neue Edition des *Meleranz* vor, in der er den Text diplomatisch wiedergibt und mit einem kritischen Kommentar sowie einer ausführlichen Einleitung zum Forschungsstand, der Datierung und dem kodikologischen Befund versieht. Hiermit möchte er die Forschung zum *Meleranz* neu in Gang setzen:

Mit einer Neuherausgabe des *Meleranz* soll überdies der Versuch unternommen werden, diesen bisher von der germanistisch-mediävistischen Forschung nur marginal wahrgenommenen Text, der allem Anschein nach noch immer unter der pejorativen Wertung der älteren Germanistik zu leiden hat, in den Blickpunkt des Interesses zu rücken.⁵⁸

Zeitgleich erscheinen zwei weitere Arbeiten, die den *Meleranz* jeweils in ihrer Untersuchungscorpus mit aufnehmen: In seiner Monographie „Blickwendungen. Virtuelle Räume und Wahrnehmungserfahrungen in höfischen Erzählungen um 1200“ nutzt Carsten Morsch den *locus amoenus* und das Bett der Tydomie im *Meleranz* als ein Beispiel dafür, wie Betten und Frauenzimmer im höfischen Roman zu

⁵⁵ René Pérennec: [Rezension zu] Peter Kern: Die Artusromane des Pleier. Untersuchung über den Zusammenhang von Dichtung und literarischer Situation (Philologische Quellen und Studien, Berlin 1981, in: PBB 106 (1984), S. 437–441, hier S. 440f.

⁵⁶ Danielle Buschinger: Ein Dichter des Übergangs. Einige Bemerkungen zum Pleier, in: Norbert Honsza u. Hans-Gert Roloff (Hrsg.), Daß eine Nation die andere verstehen möge. FS für Marian Szyrocki zu seinem 60. Geburtstag (Chloe, Bd. 7), Amsterdam 1988, S. 137–149, hier S. 145 und auch Dies.: Die spätmittelalterliche Artus-Epik in Deutschland, in: Dies. u. Wolfgang Spiewok (Hrsg.): König Artus und der heilige Graal. Studien zum spätharthurischen Roman und zum Graals-Roman im europäischen Mittelalter (Greifswalder Beiträge zum Mittelalter, Bd. 17/Wodan. Recherches en littérature médiévale, Bd. 32), Greifswald 1994, S. 65–88, hier S. 72ff. Auch nutzt Buschinger im eben genannten Aufsatz die Erzähltechnik des Pleiers als – wie sie selbst sagt – Paradigma für die Erzähltechniken aller nachklassischen Dichter, indem sie vor allem Peter Kerns Ausarbeitungen zur Integration und Imitation der „klassischen“ Texte in den Nachklassischen referiert und mit weiteren Beispielen anreichert, die sie wiederum kurz im Sinne Kerns analysiert.

⁵⁷ Haiko Wandhoff: Ekphrasis. Kunstbeschreibung und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters (Trends in Medieval Philology, Bd. 3), Berlin/New York 2003, S. 238–244.

⁵⁸ *Meleranz* von Frankreich, hrsg. v. Markus Steffen, S. V.

„Erschließungsräume und Navigationshilfen“ werden können.⁵⁹ Im konkreten Fall des *Meleranz* kann diese Form des virtuellen Raumes zu einem Trainingslager für den Ritter werden. Gleichzeitig wird er aber auch zur Schlüsselszene für die gesamte Erzählung, indem sich das Erzählte immer wieder auf die erste Begegnung zwischen Tydomie und Meleranz an Quelle und Bett zurückbezieht und sie so „Sinn und Richtung des Erzählens zeigen“.⁶⁰

Wesentlich ausführlicher geht Björn Reich auf den *Meleranz* in seiner Analyse zu Eigennamen als narrative Zentren ein.⁶¹ Reich geht davon aus, dass Eigennamen in vor-modernen Erzählungen nicht nur „dem Schmuck eines Werkes dienen“, sondern topische Zentren bilden, die als Antworten auf die Problemstellungen der jeweiligen Texte funktionieren.⁶² Als absolutes Zentrum bzw. als Problemstellung der Artusromane liest Reich den ständig drohenden Untergang des Artushofes, der immer wieder durch die Bewältigung der jeweiligen Krise verhindert wird und so eine Balance zwischen Hof und Krise schafft.⁶³ Unter anderem analysiert er Meleranz Beinamen *brituneis*. Durch diesen wird der junge Ritter deutlich in Verbindung zu seinem Onkel, König Artus, gebracht, dem er sogar im Aussehen gleicht. In diesem Beinamen sieht Reich die größte, latent immer mitschwingende Krise des Artushofes angedeutet: Artus hat keinen Erben, nach seinem Tod wird sein Hof unweigerlich untergehen.⁶⁴ Doch sieht Reich hier auch schon die Balance geschaffen, die den Hof vor der Krise rettet und den Untergang vermeidet. Meleranz wird schon zu Beginn der Erzählung als neuer Artus etabliert und die nachfolgende Erzählung liefert immer wieder Indizien dafür, die hinter den Eigennamen der anderen Figuren verborgen sind.⁶⁵ Reichs These lässt sich zusätzlich auf Basis des kodikologischen Befundes des Textes dadurch stützen, dass die Eigennamen der Figuren immer rot unterstrichen sind.⁶⁶

Mit Dingen im *Meleranz* beschäftigt sich Moritz Wedells Aufsatz „Gaben aus der Wildnis. Ihre semiotische Ambiguität und die Umdeutung des arthurischen Erzählens zum

⁵⁹ Carsten Morsch: Blickwendungen. Virtuelle Räume und Wahrnehmungserfahrungen in höfischen Erzählungen um 1200 (Philologische Studien und Quellen, Bd. 230), Berlin 2011, S. 254–263.

⁶⁰ Morsch: Blickwendungen, S. 260f.

⁶¹ Björn Reich: Name und *maere*. Eigennamen als narrative Zentren mittelalterlicher Epik; mit exemplarischen Einzeluntersuchungen zum *Meleranz* des Pleier, Göttweiger *Trojanerkrieg* und *Wolfdietrich D* (Studien zur historischen Poetik, Bd. 8), Heidelberg 2011.

⁶² Reich: Name und *mære*, S. 21.

⁶³ Reich: Name und *mære*, S. 93–99.

⁶⁴ Reich: Name und *mære*, S. 109–110.

⁶⁵ Vgl. Reich: Name und *mære*: Ausführungen zu „Der EN *Meleranz* und das Spiel mit den Lesererwartungen“, S. 130–142.

⁶⁶ Vgl. Der Pleier, *Meleranz*, Badische Landesbibliothek Karlsruhe, Cod. Donaueschingen 87: urn:nbn:de:bsz:31-36672.

Minne- und Abenteuerroman im *Meleranz* von dem Pleier“.⁶⁷ Wedell gelingt es in seinen Ausführungen, den Brief, Gürtel, Fürspann, Ring und Schappel, die Tydomie Meleranz durch einen Boten zur Schwertleite am Artushof zukommen lässt, als reziproke Mittel zu deuten, die immer wieder die Minne der beiden aktualisieren, nachgerade betonen und sich wie ein roter Faden durch die Erzählung ziehen.

Ähnlich zu den Realismus-Ausführungen Riordans verhält sich Florian Kragls Aufsatz „Die Entzauberung der Welt. ‚Realismus‘ als Kategorie mittelalterlichen Romanerzählens am Beispiel von des Pleiers *Meleranz*“. Wie Riordan bezieht sich Kragl vor allem auf einzelne Geschehnisse und Figuren, wie beispielsweise die Anerkennung von Meleranz als neuem Herrscher nach dem gewonnenen Kampf gegen den König Godonas und die vorgespilte Feenhaftigkeit durch Tydomie zu Beginn der Erzählung. Kragl versteht diese und andere Episoden als realistische Darstellungen menschlichen Handelns.⁶⁸

Lena Zudrells Arbeit geht indes neue Wege, wenn sie nach einer historischen Narratologie der Figur in Pleiers Œuvre fragt. Dazu arbeitet sie vor allem den Zusammenhang zwischen Figur und Erzählung heraus. Für den *Meleranz* kann sie unter anderem so mit Blick auf die Figur Tydomie zeigen, dass die schon von Kern kritisierte Gattungszuordnung von Panzer kaum zu halten ist.⁶⁹ Darüber hinaus geht sie auch auf die Erzählerfiguren der Pleierschen Texte ein und fragt nach Erzähleremotionen und der artifiziellen „Gemachtheit“ des Textes.⁷⁰

Ähnlich arbeitet auch Anabel Recker, die die Fokalisierung im *Meleranz* untersucht und dabei zeigt, dass die Perspektive hierbei in aller Regel den Figuren folgt.⁷¹

Weitere, recht kurze Erwähnungen findet der *Meleranz* in den Arbeiten von Manfred Kern, der auf die Anspielungsrezeption des Troja-Bildes auf dem Wandteppich und das Bildzitat der Venus/Amor Tasseln verweist,⁷² und von Volker Mertens, der den

⁶⁷ Moritz Wedell: Gaben aus der Wildnis. Ihre semiotische Ambiguität und die Umdeutung des arthurischen Erzählens zum Minne- und Abenteuerroman im *Meleranz* von dem Pleier, in: Margreth Egidi, Ludger Lieb, Mireille Schnyder u. a. (Hrsg.), *Liebesgaben. Kommunikative, performative und poetologische Dimensionen in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit* (Philologische Studien und Quellen 240), Berlin 2012, S. 255–280.

⁶⁸ Florian Kragl: Entzauberung der Welt. „Realismus“ als Kategorie mittelalterlichen Romanerzählens am Beispiel von des Pleiers *Meleranz*, in: Georg Hofer, Robert Schöller und Gabriel Viehhauser (Hrsg.), *Historische Räume. Erzählte Räume. Gestaltete Räume. FS für Leopold Hellmuth zum 65. Geburtstag*, Wien 2015, S. 87–104.

⁶⁹ Lena Zudrell: *Historische Narratologie der Figur. Studien zu den drei Artusromanen des Pleier* (Hermaea, Bd. 152), Berlin/Boston 2020, S. 91–101.

⁷⁰ Zudrell: *Historische Narratologie der Figur*, S. 188–217.

⁷¹ Recker: *Fokalisierung im Meleranz*, S. 183–226.

⁷² Manfred Kern: *Edle Tropfen vom Helikon. Zur Anspielungsrezeption der antiken Mythologie und der deutschen höfischen Lyrik und Epik* (Amsterdamer Publikationen zur deutschen Sprache und Literatur, Bd. 135), Amsterdam/Atlanta 1998, S. 398–457.

Meleranz als „perfektestes“ Werk des Pleiers bezeichnet und es als ein Musterbuch adligen Verhaltens rühmt.⁷³

Albrecht Classen liest den *Meleranz* vor dem Hintergrund der Forschung zur Trivialliteratur und kommt zu dem Schluss, der Text sei ein frühes Beispiel für Unterhaltungsliteratur:

But altogether here we clearly encounter an early example of trivial literature obviously written for and enjoyed by a late-medieval audience no longer concerned with major ethical, religious, or philosophical issues, preferring, instead, narratives that offers plain entertainment without significant conflicts and inner turmoils.⁷⁴

Die jüngst erschienene Analyse der Feste in den Pleierschen Romanen von Manuel Hoder legt einen Schwerpunkt auf das Ende des *Meleranz*: Als „inszenierte Schauspielbühne“ verdeutlicht das Schlussfest der Erzählung, dass Meleranz seinem Onkel Artus nun ebenbürtig ist.⁷⁵ Dementsprechend komme dem Fest eine poetologische Dimension zu, verweise es doch in besonderem Maße auf die Frage der Ebenbürtigkeit als „Leitkonflikt“ des Textes.⁷⁶

Für den *Meleranz* sind damit vor allem drei Themenbereiche in der bisherigen Forschung abgedeckt worden: Eine Poetik der Dinge, die Kategorisierung des Textes als epigonal und die Debatte um die Konventionalität der Erzählung. Bei Letzterem ergibt sich eine Aporie in der Forschung. Auf der einen Seite pocht sie auf die Konventionalität des Textes, wenn verschiedene Motive aus den klassischen Artusromanen als Vorlagen identifiziert werden und das Erzählen im *Meleranz* somit als epigonal beschrieben wird. Auf der anderen Seite stellt sie herausgestellt, dass die Konventionen des Artusromans nicht eingehalten bzw. erreicht werden. Was bisher fehlt, ist eine systematische Auseinandersetzung mit den Erzählverfahren des Textes, die gerade danach fragt, *wie* der Roman erzählt wird und damit den beschriebenen Widerspruch in der

⁷³ Volker Mertens: *unser kost si angeleit baz*. „Gut angelegter Aufwand“ in deutschen Handschriften, in: F. Heinzer (Hrsg.), *Bewahrtes Kulturerbe. „Unberechenbare Zinsen“*. Katalog zur Ausstellung der vom Land Baden-Württemberg erworbenen Handschriften der Fürstlich Fürstenbergischen Hofbibliothek, Stuttgart 1993, S. 34–39, hier S. 34.

⁷⁴ Albrecht Classen: *Trivial Literature in Past and Present. Did the Middle Ages Know the Concept of Triviality? With a Focus on The Pleier's Meleranz*, in: Eva Parra-Membrives u. Albrecht Classen (Hrsg.), *Literatur am Rande/Literature on the Margin. Perspektiven der Trivialliteratur vom Mittelalter bis zum 12. Jahrhundert/Perspectives of Trivial Literature from the Middle Ages to the 21st Century* (Popular Fiction Studies, Bd. 1), Tübingen 2013, S. 93–116, hier S. 113f.

⁷⁵ Manuel Hoder: *Heterotopien des Feierns. Das Schlussfest in den Artusromanen des Pleiers*, in *PBB* 142:1 (2020), S. 53–78, hier S. 70–75.

⁷⁶ Hoder: *Heterotopien des Feierns*, S. 78.

bisher geleisteten Forschung bearbeitet. An dieser Stelle setzt die vorliegende Arbeit an.

Bei Pleiers *Meleranz* handelt es sich um einen Artusroman, der nach den Konventionen des arthurischen Erzählens funktioniert. Diese Konventionen werden jedoch anders inszeniert. Die Krux liegt hierbei in der Stimme des Erzählers bzw. im Fehlen einer intensiv hervortretenden arthurischen Erzählerfigur: Schon eingangs wurde mit Blick auf den Artusroman allgemein darauf verwiesen, dass die Stimme des Erzählers insgesamt eine wichtige Instanz für den Prozess des arthurischen Erzählens ist. Durch sie wird der Stoff der Erzählung nicht nur an den Rezipienten übermittelt, sondern er wird vor allem vermittelt. Gleichzeitig wurde aber auch festgestellt, dass es programmatisch für den *Meleranz* scheint, statt eines Erzählers einen Berichterstatte sprechen zu lassen. Die Frage nach dem Erzählverfahren und den arthurischen Konventionen im *Meleranz* ist also gleichzeitig eine Frage danach, wie die Vermittlung des Stoffes funktioniert, wenn nicht über einen Erzähler, der kommentierend, voraus- und zurückschauend, die Geschehnisse erläutert.

Als Ausgangspunkt meiner Überlegungen setze ich dementsprechend bei der Erzählerstimme des Artusromans im als Vergleichsfolie an. Dazu wird in den hieran anschließenden theoretischen Vorüberlegungen zur Stimme des arthurischen Erzählers eine Typologie zu ihren Effekten und Funktionen herausgearbeitet werde. Diese Vorüberlegungen sollen den Status des Erzählers und seiner Stimme systematisch nachvollziehen, ihre Wirkungen für die Erzählung und das Erzählen unterstreichen und diskutieren. Dazu werden zentrale narratologische Ansätze der germanistischen Mediävistik wie unter anderem Hartmut Bleumers Diskussion zur historischen Narratologie, Harald Haferlands Abhandlung zur historischen Narratologie mit Blick auf den Erzähler, Fiktion und Fokalisierung sowie Gerd Hübners Arbeit zur Erzählform im höfischen Roman einleitend diskutiert.⁷⁷ Über die Ausführungen von Rossbach hinaus wird vor allem auf die grundlegenden theoretischen Erkenntnisse zum Erzähler bei Franz K. Stanzel, Andreas Kablitz, Matías Martínez und Michael Scheffel verwiesen.⁷⁸ Die Betrachtung der Erzählerstimme im arthurischen Erzählen erfolgt unter anderem im Anschluss an die Arbeiten von Markus Greulich, Sandra Linden, Paul Herbert Arndt, Michael Curschmann, Eberhardt Nellmann, und Uwe Pörksen.⁷⁹ Dabei wird

⁷⁷ Vgl. in dieser Arbeit Kapitel 2.2. Der Erzähler aus Sicht der (historischen) Narratologie.

⁷⁸ Vgl. in dieser Arbeit Kapitel 2.2. Der Erzähler aus Sicht der (historischen) Narratologie.

⁷⁹ Vgl. in dieser Arbeit Kapitel 2.3. Die Stimme des arthurischen Erzählers.

auch immer die Frage zu diskutieren sein, wie bzw. inwiefern durch den Einsatz der Erzählerstimme eine Figur des Erzählers imaginiert und inszeniert werden kann.⁸⁰ Um aufzudecken, wie der *Meleranz* nun ohne die Stimme eines deutlich hervortretenden Erzählers vermittelt wird, nutze ich im weiteren Verlauf der Arbeit die entwickelte Typologie der Stoffvermittlung. In den Einzelstudien zum *Meleranz* werden seine Motive, Erzählmuster und Figurenkonstellationen in einem *close reading* erarbeitet und mit der Typologie abgeglichen, um bestimmen zu können, welche Vermittlungsformen im Pleierschen Text genutzt werden. Mit Hilfe dieses Vergleichs kann das Erzählverfahren im *Meleranz* extrapoliert und gleichzeitig offengelegt werden. Mittels dieses Vorgehens wird verdeutlicht werden, dass es sich beim *Meleranz* um einen Text handelt, der arthurische Konventionen lediglich anders inszeniert, um die vermittelnde Funktion der Stimme des Erzählers zu substituieren oder ihr Fehler auszugleichen.

⁸⁰ Vgl. zur Erzählerinszenierung unter anderem Christian Kiening: *Reflexion – Narration. Wege zum Willehalm Wolframs von Eschenbach* (Hermaea, Bd. 63), Tübingen 1991, besonders S. 68–82 u. 117–161; Walter Haug: *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts*, Darmstadt 1992, 2. Aufl., S. 168–173; Wayne C. Booth: *The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction before Tristram Shandy*, in: *Publications of the Modern Language Association of America* 67 (1952), S. 163–186 sowie Ders.: *The Rhetoric of Fiction*, Chicago/London 1961.

2. Der arthurische Erzähler – Effekte und Funktionen seiner Stimme

Das *Willehalm*-Fragment der sogenannten *Großen Bilderhandschrift* präsentiert die folgende Darstellung:⁸¹



BSB München, Cgm 193 III, fol. 1r.

Die Illumination zeigt fünf Figuren: Von links nach rechts betrachtet sind zwei Tote, Gyburg und rechts außen Willehalm in Rüstung zu sehen. Links neben dem Bild steht der Text des *Willehalm*. Durch die Lombard W werden die beiden Teil einander deutlich zugeordnet. Die Illumination wird durch diese Verbindung zur Illustration. Im Text heißt es an entsprechender Stelle:

*Welt ir nu hoeren wie ez geste
umbe den zorn den ir hortet e,
wer dem marcraven nahte
helfe und hoher muot,
und wie ir lip und ir guot
und ir gunst mit herzen sinne
diu roemisch küneginne
mit triuwe ergap an sin gebot?*

⁸¹ Eine ausführliche Untersuchung der ‚Großen Bilderhandschrift‘ bietet Henrike Manuwald: *Medialer Dialog. Die ‚Große Bilderhandschrift‘ des Willehalm Wolframs von Eschenbach und ihre Kontexte* (Bibliotheca Germanica, Bd. 52), Tübingen 2008.

(Wh. v. 162, 1–9)⁸²

Durch den Eingang *Welt ir nu hæren* tritt der Erzähler mit seinen Rezipienten in Kontakt. Er ruft sie zur Aufmerksamkeit für das nun folgende auf und macht schon in einem ersten Überblick deutlich, dass er die vermittelnde Instanz der Erzählung ist. Vergleichbares lässt sich an der Figur in der Mitte der Illustration ablesen. Diese überkreuzt ihre Arme und zeigt sowohl in Richtung der Königin als auch in die Willehalms. Sie wird damit als Figur deutbar, die den Ritter, die Königin und die Toten durch Deixis und Blickrichtung in Relation zueinander setzt.⁸³ Sie korrespondiert so mit der Figure des Erzählers im Text.

Obwohl die Stimme des Erzählers während der gesamten Erzählung präsent ist, wird der Erzähler im *Willehalm*-Fragment nur an relativ wenigen Stellen bildlich als Figur dargestellt. Für den Text bedeutet dieses nur partielle Auftreten im Bild eine zusätzliche Markierung der jeweiligen Textstellen und damit der Stimme, die anzeigt, dass hier etwas passiert, was einer Illustration würdig erscheint. Gerade die Geste der überkreuzenden Arme weist laut Henrike Manuwald auf die „planvolle ‚Gemachtheit‘“ der Illustrationen hin: „Wie die gestische Zuordnung und die Attributierung zeigen, kam es der Instanz, die die Bilder entworfen hat, auf eine Erläuterung des Geschehens an.“⁸⁴ Die oben zitierten Verse, im Verbindung mit der bildlichen Darstellen des Erzählers zeigen die erweiterte Funktion seiner Stimme: Als Übermittler der Handlung organisiert er auf Ebene des *discours* die verschiedenen Figuren, Räume und Handlungsstränge, indem er sie in Relation zueinander setzt und erzählt. Darüber hinaus wird er zum Vermittler der Handlung, der seinen Rezipienten durch den Imperativ *welt* um Aufmerksamkeit bittet, zusätzlich im Bild erscheint und eine Vorausschau auf die folgenden zu erzählenden Ereignisse bietet.

Eine solche Vermittlung des Textes durch die Stimme des Erzählers ist mit einem Set von sprachlichen Formeln verbunden, mit denen diverse Effekte einhergehen. Formeln wie *Welt ir nu hæren* verweisen beispielsweise auf den Prozess des Erzählens, was gleichzeitig zum Effekt hat, dass er Erzähler aus diesem heraustreten muss, um über ihn sprechen bzw. auf ihn aufmerksam machen zu können. Unter diesen letzten

⁸² Wolframs von Eschenbach *Willehalm* wird zitiert nach: Wolfram von Eschenbach, *Willehalm*, hrsg. mit einer Übers., Vorwort u. Register v. Dieter Kartschoke, Berlin/New York 2003.

⁸³ Vgl. zu deiktischen Gesten in Handschriftenilluminationen vor allem Horst Wenzel: Beidhändigkeit. Schauplätze und deiktische Gebärden in Bildern und Texten der Vormoderne, in: Ders. u. Ludwig Jäger (Hrsg.), *Deixis und Evidenz* (Rombach Wissenschaften. Reihe Scenae, Bd. 8), Freiburg i. Br./Berlin/Wien 2008, S. 13–41.

⁸⁴ Manuwald: *Medialer Dialog*, S. 240.

Effekt lassen sich diverse Funktionen auf das Erzählen subsumieren, die dieses Daraufzeigen nach sich ziehen. Im Folgenden werden solche Formeln, ihre Effekte und Funktionen mit Blick auf den frühen Artusroman systematisiert und analysiert.

Um differenziert über den Erzähler und seine Stimme sprechen zu können, muss jedoch zunächst das Verhältnis zwischen diesem und dem Autor bzw. dem Verfasser einer Geschichte in der Vormoderne bestimmt werden.

2.1 Autor, Verfasser und Erzähler

Der Autorbegriff sowie das Paradigma der Autorschaft sind für das vormoderne Erzählen breit diskutiert worden. Die folgenden Ausführungen erheben nicht den Anspruch, einen ausführlichen Forschungsüberblick zu geben oder gar eine groß angelegte Forschungsdiskussion anzuregen.⁸⁵ Vielmehr werden einzelne Linien der Forschung mit Bezug auf den Autor, Verfasser und Erzähler und deren Verhältnis zueinander nachgezeichnet. Hierzu wird exemplarisch auf Positionen in der Forschung verwiesen.

Der Autor, der auf den lateinischen Begriff des *auctors* zurückgeht, impliziert eine gewisse Autorität über den Text. Nach mittelalterlichem Verständnis bezeichnet *auctor*

⁸⁵ Einen Überblick zum Forschungsstand bietet insbesondere Monika Unzeitig: *Autornamen und Autorschaft. Bezeichnung und Konstruktion in der deutschen und französischen Erzählliteratur des 12. und 13. Jahrhunderts* (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, Bd. 139), Berlin/New York 2010, S. 1–10; Rüdiger Schnell: *Autor und Werk im deutschen Mittelalter. Forschungskritik und Forschungsperspektive*, in: Joachim Heinzle, Peter Johnson u. Gisela Vollmann-Profe (Hrsg.), *Wolfram-Studien 15. Neue Wege der Mittelalter-Philologie. Landshuter Kolloquium 1996*, S. 12–53; Christiane Ackermann: *Im Spannungsfeld von Ich und Körper. Subjektivität im Parzival Wolframs von Eschenbach und im Frauendienst Ulrichs von Liechtenstein* (Ordo. Studien zur Literatur und Gesellschaft des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Bd. 12), Köln 2009, besonders S. 89–93.

Vgl. darüber hinaus verschiedene Einzelstudien unter anderem bei Hartmut Bleumer: *Autor und Metapher. Zum Begriffsproblem in der germanistischen Mediävistik – am Beispiel von Wolframs Parzival*, in: Susanne Friede u. Michael Schwarze (Hrsg.), *Autorschaft und Autorität in den romanischen Literaturen des Mittelalters* (Beiheft zur Zeitschrift für romanische Philologie, Bd. 390), Berlin/Boston 2015, S. 13–40; Klaus Grubmüller: *Verändern und Bewahren. Zum Bewusstsein vom Text im deutschen Mittelalter*, in: Ursula Peters (Hrsg.), *Text und Kultur. Mittelalterliche Literatur 1150–1450* (Germanistische Symposien. Berichtsbände, Bd. 23), Stuttgart 2001, S. 8–33; Bruno Quast: *Der feste Text. Beobachtungen zur Beweglichkeit des Textes aus Sicht der Produzenten*, in: Ursula Peters (Hrsg.), *Text und Kultur. Mittelalterliche Literatur 1150–1450* (Germanistische Symposien. Berichtsbände, Bd. 23), Stuttgart 2001, S. 34–46; Monika Unzeitig: *Von der Schwierigkeit zwischen Autor und Erzähler zu unterscheiden. Eine historisch vergleichende Analyse zu Chrétien und Hartmann*, in: Wolfgang Hauberichs, Eckhart Conrad Lutz u. Klaus Ridder (Hrsg.), *Wolfram-Studien 18. Erzähltechnik und Erzählstrategien in der deutschen Literatur des Mittelalters. Saarbrücker Kolloquium 2002*, Berlin 2004, S. 59–81; Joachim Bumke: *Autor und Werk. Beobachtungen und Überlegungen zur höfischen Epik (ausgehend von der Donaueschinger Parzivalhandschrift G⁶)*, in: Helmut Tervooren u. Horst Wenzel (Hrsg.), *Philologie als Textwissenschaft. Alte und neue Horizonte. ZfdPh Sonderheft*, Berlin 1997, S. 87–114; sowie die Beiträge des Bandes von Elizabeth A. Andersen, Jens Haustein, Anne Simon et al. (Hrsg.): *Autor und Autorschaft im Mittelalter. Kolloquium Meißen 1995, Tübingen 1998*; Ulrike Draesner: *Wege durch erzählte Welten. Intertextuelle Verweise als Mittel der Bedeutungskonstitution in Wolframs Parzival* (Mikrokosmos. Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsfor-schung, Bd. 36), Frankfurt a. M. et al. 1993, besonders S. 217–225.

jene Instanz, „die einen vorgängigen Text oder eine im bestehenden literarischen System mögliche Aussagevariante, welche als Quelle oder Ausgangspunkt gedient hat, retextualisiert und ihm neue Inhaltsmerkmale, einen neuen Sinn oder eine neue Deutung hinzufügt.“⁸⁶ Inwiefern dabei womöglich zwischen gelehrten (lateinischen) Texten und höfischer volkssprachlicher Literatur zu differenzieren ist, zeigt sich an Joachim Bumkes Ausarbeitung zur Verwendung des Begriffs *auctor* in der Volkssprache. Er hält fest, dass sowohl das Altfranzösische als auch das Mittelhochdeutsche keinen entsprechenden Begriff nutzen. Lediglich der lateinische Begriff *auctor* werde vereinzelt in der altfranzösischen Epik verwendet.⁸⁷ Darüber hinaus führt er aus, dass die Selbstnennungen der Verfasser in den Prologen und Epilogen der volkssprachlichen Epen nicht mit denen des *auctor* zu verwechseln seien. Vielmehr verstanden sich die Verfasser als Dichter (wie auch der mhd. Wortgebrauch bezeugt), deren Kunstfertigkeit Stoffen eine (neue) Gestalt gab:⁸⁸ „Isidor von Sevilla spricht vom *poeta*, nicht vom *auctor*. Da die Wahrheit und damit die *auctoritas* dessen, was der Dichter gestaltet, als *materia* vorgegeben war, wäre es geradezu falsch gewesen, den Dichter als *auctor* zu bezeichnen.“⁸⁹

Gleichzeitig ist zu beobachten, dass der Begriff ‚Text‘, auf dem die Definition des Autors maßgeblich basiert, zunächst ausschließlich im Kontext der Rezeption der Heiligen Schrift⁹⁰ und damit Texten, die nach Jan Assmann und Burkhard Gladigow Autoritäten aufgrund ihres Inhalts ausformen, genutzt wird.⁹¹ Dort wird das Lemma immer im Zusammenhang mit der Glosse, also der Auslegung des Textes, verwendet.⁹² Bis auf wenige Beispiele ist dieser Gebrauch auf das 15. Jahrhundert zu datieren.⁹³ Das heißt, sowohl der *auctor* als auch der Text, über den der *auctor* per Definition seine Autorität

⁸⁶ Susanne Friede u. Michael Schwarze: Einführung, in: Dies. (Hrsg.), *Autorschaft und Autorität in den romanischen Literaturen des Mittelalters* (Beiheft zur Zeitschrift für romanische Philologie, Bd. 390), Berlin/Boston 2015, S. 1–12, hier S. 2.

⁸⁷ Bumke: *Autor und Werk*, S. 103 u. Anm. 58.

⁸⁸ Bumke: *Autor und Werk*, S. 109.

⁸⁹ Bumke: *Autor und Werk*, S. 109.

⁹⁰ Meinolf Schumacher: „... *der kann den text und och die gloß*“. Zum Wortgebrauch von ‚Text‘ und ‚Glosse‘ in deutschen Dichtungen des Spätmittelalters, in: Ludolf Kuchenbuch und Uta Kleine (Hrsg.), *‚Textus‘ im Mittelalter. Komponenten und Situationen des Wortgebrauchs*, Göttingen 2016, S. 207–228, hier S. 209.

⁹¹ Vgl. Jan Assmann und Burkhard Gladigow: *Text und Kommentar. Eine Einführung*, in: Dies.

(Hrsg.), *Text und Kommentar. Archäologie der literarischen Kommunikation IV*, S. 9–33, hier S. 12f.

⁹² Schumacher: „... *der kann den text und och die gloß*“, S. 209–215; Manfred Eikermann: *textus/text* im religiösen Diskurs. Beobachtungen zur semantischen Vielfalt der Wortverwendung, in: Susanne Bernhardt und Bent Gebert (Hrsg.), *Vielfalt des Religiösen. Mittelalterliche Literatur im postsäkularen Kontext (Literatur – Theorie – Geschichte, Bd.22)*, Berlin 2021, S. 87–112, hier S. 96: <https://doi.org/10.1515/9783110711516>.

⁹³ Schumacher: „... *der kann den text und och die gloß*“, S. 215.

auslebt, sind in der Vormoderne im Rahmen christlicher und gelehrter Literatur sowie Hagiographien vorbehalten.⁹⁴

Für das Mittelalter kann somit grundsätzlich von einem Bewusstsein für die Autorschaft des Textes ausgegangen werden, die das Überlieferungscharakteristikum des unfesten Textes und der *variance* teilweise versucht einzuschränken, ohne diese jedoch unterbinden zu können. Um dieser Idee der vormodernen Autorschaft Rechnung zu tragen, wird im Folgenden der Begriff des Verfassers genutzt.

Mit Blick auf Käte Hamburger plädiert Harald Haferland dafür, dass im vormodernen Erzählen der Verfasser des Textes zum Rezipienten spricht. Immerhin habe er den Text gedichtet und niedergeschrieben.⁹⁵ Die Annahme, vormoderne Dichter und Rezipienten hätten Erzähler und Verfasser trennen können, wo eine Differenzierung heute mitunter noch schwer ist, hält er dagegen für fragwürdig, besonders weil das „Feld der literarischen Erzählformen mit den zugehörigen ‚Erzählern‘ noch nicht so weit entfaltet [war, JG], dass man Erzähler-Unterarten überhaupt hätte unterscheiden können.“⁹⁶ Zur Untermauerung seiner Argumentation gibt er an, dass sich Probleme des Erzählerbegriffs unter anderem aus dem Fiktionsstatus eines Romans herleiten ließen. In diesem Zusammenhang nennt er drei Beobachtungen:

1. Eine Fiktionserzählung wird in aller Regel so erzählt, als sei das Erzählte geschehen.
2. Dem Autor kann man aber ein Wissen oder ein Bewusstsein darüber unterstellen, dass es nicht geschehen ist. Hieraus ließe sich schließen:
3. Der Autor ist nicht das Aussagesubjekt der narrativen Sätze einer Fiktionserzählung, sondern der bzw. ‚ein Erzähler‘ ist das Aussagesubjekt, da dieser Erzähler ja davon ausgeht, dass das Erzählte geschehen ist; zumindest erzählt er es so.⁹⁷

Scheint zunächst der dritte Aspekt Haferlands Argumentation aufzulösen, so stellt er selbst fest, „dem Autor könnte man durchaus auch eine Lüge zuschreiben, wie man es in Antike und Mittelalter getan hat.“⁹⁸

Haferlands These, zeitgenössische Rezipienten wären nicht in der Lage, die feine Differenzierung zwischen Erzähler und Verfasser vorzunehmen, steht die Beobachtung Silvan Wagners gegenüber: Mit Bezug auf die schon einleitend in diesem Kapitel

⁹⁴ Ursula Peters: Ordnungsfunktion. Textillustration. Autorkonstruktion: Zu den Bildern der romanischen und deutschen Liederhandschriften, in: ZfdA 130 (2021), S. 392–430, besonders S. 395.

⁹⁵ Vgl. Harald Haferland: Erzähler, Fiktion, Fokalisierung. Drei Reizthemen der Historischen Narratologie, in: BME 2 (2019), S. 12–147, hier S. 25, DOI: <https://doi.org/10.25619/BmE2019227>.

⁹⁶ Haferland: Erzähler, Fiktion, Fokalisierung, S. 27.

⁹⁷ Haferland: Erzähler, Fiktion, Fokalisierung, S. 26.

⁹⁸ Haferland: Erzähler, Fiktion, Fokalisierung, S. 26.

gezeigte Illustration aus dem *Willehalm*-Fragment hält er fest, dass das Bild einen Erzähler zeigt, der sich der Vermittlung des Stoffs widmet. Es sei kein Verfasser abgebildet, der beim Schreiben des Textes dargestellt wird:

Auch wenn der Miniator der Erzählerfigur vielleicht gedanklich den Namen Wolfram gab [...], so ändert sich nichts daran, dass hier ein Erzähler beim Erzählen abgebildet ist (und nicht ein Autor beim Schreiben oder beim Ausdenken der Geschichte [...]).⁹⁹

Dass es sich bei der klaren Unterscheidung zwischen Verfasser- und Erzähleraussagen um ein modernes Konstrukt handelt, welches die Forschung vergeblich in vormodernen Texten suche, stellt Sonja Glauch heraus. Ihr zufolge kenne das Mittelalter die Konvention der Trennung in reale Ich-Aussagen des Verfassers und fiktive Ich-Aussagen des Erzählers nicht.¹⁰⁰ Hierbei liegt jedoch ein sehr enges Verständnis der Instanz des höfischen Erzählers vor,¹⁰¹ das vergleichbar mit Andreas Kablitz' Ansatz ist: Ich-Aussagen eines Erzählers werden nur als solche gewertet, wenn zuvor eine fiktive Biographie für die Instanz entwickelt wurde.¹⁰² Glauch schlägt demnach vor, die Opposition von Verfasser- und Erzähleraussagen zugunsten des Verfassers aufzulösen.¹⁰³ Dieser Verfasser würde sich an der Schwelle zur Literatur – so auch der Titel der Arbeit von Glauch – beginnen, zu einem Erzähler zu entwickeln. Wagner argumentiert jedoch dagegen, dass gerade die zunächst mündliche Überlieferung, die in die Schriftlichkeit eindringt, ein Indiz für eine historische Person des Erzählers sei. Die Zeitlinie vom Verfasser zum Erzähler, die Glauch so imaginiert, müsse entsprechend vom Erzähler zum Verfasser verlaufen, wobei der Verfasser den Erzähler nicht ausschließe.¹⁰⁴

⁹⁹ Wagner: Die Dreinatur, S. 22f.

¹⁰⁰ Wagner hält dazu fest, dass die von Glauch veranschlagte sukzessive Ablösen des Erzählers vom Verfasser, die im Mittelalter noch nicht vollzogen sei, entgegen des Zeitstrahls gedacht sei: „Nicht der Erzähler ist aber das Neue in der höfischen Literatur um 1200, sondern der volkssprachliche Autor; nicht der Erzähler muss sich erst langsam vom Autor lösen, sondern der Autor muss sich erst vom Erzähler - der grundsätzlich ja bereits lange vor ihm existierte - emanzipieren. Der höfische Erzähler ist bereits Person mit Haltungen und Rollen, unabhängig von den vom Autor gestalteten Erzählerrollen.“ – Wagner: Die Dreinatur, S. 36.

Vgl. zum Ich-Erzähler auch Sonja Glauch u. Katharina Philipowski: Vorarbeiten zur Literaturgeschichte und Systematik vormodernen Ich-Erzählens, in: Dies. (Hrsg.), Von sich selbst erzählen. Historische Dimensionen des Ich-Erzählens (Studien zur historischen Poetik, Bd. 26), Heidelberg 2017; Vgl. dazu auch in dieser Arbeit S. 38 f.

¹⁰¹ Glauch: An der Schwelle zur Literatur, S. 79.

¹⁰² Andreas Kablitz: Literatur, Fiktion und Erzählung – nebst einem Nachruf auf den Erzähler, in: Irina O. Rajewsky und Ulrike Schneider (Hrsg.), Im Zeichen der Fiktion. Aspekte fiktionaler Rede aus historischer und systematischer Sicht. FS für Klaus W. Hempfer zum 65. Geburtstag, Stuttgart 2008, S. 13–44, hier S. 28–41.

¹⁰³ Glauch: An der Schwelle zur Literatur, S. 98.

¹⁰⁴ Wagner: Die Dreinatur, S. 36.

Auch wenn Glauch zuzustimmen ist, dass „Theorie [...] von den Gegebenheiten aus und auf sie einzugehen“¹⁰⁵ hat, so möchte ich doch dem Ansatz von Wagner folgen und hinzufügen, dass vormodernen Texten häufig in ihren Prologen und Epilogen eine differenziertere Vorstellung von Verfasser und Erzähler eingeschrieben ist, die es problematisch macht, die beiden per se als eine Instanz zu beschreiben. Diese Schwierigkeit sieht Hartmut Bleumer in der „narrativen Verfassung von Schriftkulturen“ begründet:¹⁰⁶

Der Autor wird durch den Erzähler als sein narratives Gegenstück hervorgebracht und zeitlich prozessiert, wie umgekehrt der Erzähler durch den Autor fundiert wird. Der Erzähler ist demnach eine performative Kategorie, der Autor ist ihr verdecktes Zentrum. Darum muss die Autorinstanz als Implikat des narrativen Diskurses, d.h. der implizierte Autor als Gegenstück zum Erzähler als höchster Erzählinstanz, immer mitgedacht werden.¹⁰⁷

Verfasser und Erzähler können demnach als Figuren im Narrativ dargestellt werden – die des Verfassers würde als der Narration vorausliegend im Präteritum beschrieben, die Erzählerfigur als „performative Instanz der aktuellen Narration“ im Präsens.¹⁰⁸ Doch gerade durch das nebeneinander Existieren und Interagieren der beiden Figuren bleibt, laut Bleumer, die besondere Herausforderung zwischen den beiden zu unterscheiden. Seine These lässt sich durch ein Beispiel aus Hartmanns *Iwein* verdeutlichen. In seinem Prolog wird Hartmann als Verfasser des Textes vorgestellt:

*Ein rîter, der gêleret was
[...]
er was genannt Hartmann
und was ein Ouwære,
der tihte diz mære.
(Iw. v. 21–30)*

Indem Hartmann als *er* bezeichnet wird, trennt sich hier das sprechende Ich, welches durch den weiteren Verlauf des Prologs und der Erzählung als Erzählerfigur beschrieben werden kann, vom Verfasser Hartmann ab, indem er darüber hinaus vom Verfasser im Präteritum, von sich selbst aber im Präsens spricht (vgl. Iw. v. 48) Dichtens

¹⁰⁵ Glauch: An der Schwelle zur Literatur, S. 99.

¹⁰⁶ Bleumer: Autor und Metapher, S. 21.

¹⁰⁷ Bleumer: Autor und Metapher, S. 24; Bleumer bezieht sich mit Blick auf den impliziten Autor auf die Theorie Wayne C. Booth. Vgl. Wayne C. Booth: Die Rhetorik der Erzählkunst, Bd. 2, Heidelberg 1974.

¹⁰⁸ Bleumer: Autor und Metapher, S. 24.

kann damit als abgeschlossen angesehen werden, während das Erzählen im Text als aktuell stattfindend imaginiert wird.

Im später erzählten Herzenstausch-Dialog des *Iwein* spricht Frau Minne ihren Dialogpartner ebenfalls mit Hartmann an. Monika Unzeitig sieht hier eine Überschneidung von Dichter und Erzähler, da eine Gleichzeitigkeit des Verfassens und Erzählens vorliege: Bei Hartmann handele es sich demnach erneut um den Verfasser, der sich an besagter Stelle in den Text hineinschreibt. So rekurriere der Name ‚Hartmann‘, mit dem Frau Minne ihn anspricht, auf den Verfassernamen, der im Prolog genannt wird. Entsprechend identifiziert Unzeitig Verfasser und Erzähler als eine Instanz.¹⁰⁹

Für Wolframs *Parzival* zeigt sie darüber hinaus, wie die Darstellung des Verfassers als Kategorie des Textes in die Erzählungen einfließt.¹¹⁰ So stellt sie eine Abwendung von den konventionellen Formen der Verfassernennung fest. Statt im Prolog, wie es Hartmann im *Iwein* tut, nennt sich Wolfram selbst erst in Vers 114, 12: *ich bin Wolfram von Eschenbach*.¹¹¹ Zwischen Verfasser (*er*) und Erzähler (*ich*) wird hier nicht differenziert: „Das Sprecher-Ich wird im Erzählakt sowohl mit der Funktion des Erzählers als auch mit der Funktion des Autors ausgestattet [...]“¹¹²

Gerade mit Blick auf Unzeitigs Ausführungen zu Wolfram erscheint die Annahme, es handele sich im Herzenstausch-Dialog des *Iwein* um den Verfasser, fragwürdig. Geht sie doch für Wolfram davon aus, dass eben die erste Nennung seines Namens zusammen mit der ersten Person Singular intendiert, Verfasser und Erzähler seien eine Instanz. Im *Iwein* scheint es hingegen so zu sein, dass Verfasser und Erzähler den gleichen Namen tragen. Es handelt sich jedoch um zwei verschiedene Instanzen. Besonders begründet erscheint dieser Schluss, da sich Hartmann im *Iwein* mit einer allegorischen Figur (Frau Minne) und im *Erec* bei der Erläuterung von Enites Satteldecke mit einem fiktiven Rezipienten unterhält. Beides deutet darauf hin, dass es sich bei dieser Figur ebenso um eine mindestens der Diegese nahestehende Figur handelt. Im Sinne Unzeitigs würde diese Vorstellung jedoch nicht mehr mit der des Verfassers aus dem *Iwein*-Prolog konform gehen.¹¹³ Die Instanz der Vermittlung ist, so zeigt das

¹⁰⁹ Unzeitig: Autornamen und Autorschaft, S. 237.

¹¹⁰ Eine Diskussion der zentralen Punkte der Forschung im Blick auf das Verhältnis von Verfasser und Erzähler im *Parzival* bietet Ackermann: Im Spannungsfeld von Ich und Körper, S. 101–111.

¹¹¹ Wolframs von Eschenbach *Parzival* wird im Folgenden zitiert nach: Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, Studienausgabe, mittelhochdeutscher Text nach der sechsten Ausgabe von Karl Lachmann, Übers. von Peter Knecht, mit Einführungen zum Text der Lachmannschen Ausgabe und in Probleme der *Parzival*-Interpretation von Bernd Schiroke, Berlin, New York 2003.

¹¹² Unzeitig: Autornamen und Autorschaft, S. 245.

¹¹³ Vgl. Reuvekamp-Felber: Autorschaft, S. 4 u. 5: Reuvekamp-Felber geht davon aus, dass der Autor grundsätzlich nicht im Erzählen präsent ist. Sobald die Figur in die Diegese eingepasst sei und eine Funktion für den Erzählkontext übernehme, handele es sich um den Erzähler.

Willehalm-Fragment deutlich, der Erzähler und nicht der Dichter; Der *Iwein* wird so mithilfe des Prologs von Anfang an als Bericht eines Erzählers dargestellt, der zwar den gleichen Namen wie der Dichter trägt, sprachlich jedoch eine Distanz zwischen dem zwischen den beiden schafft.¹¹⁴

Anders als Unzeitig geht Timo Reuvekamp-Felber davon aus, dass der Verfasser grundsätzlich nicht im Erzählen präsent und auch nicht ohne Weiteres als autobiographische Aussage aufzufassen sei. Vielmehr müssten Einschübe einer sprechenden Instanz als Teil einer spezifischen Poetik des jeweiligen Textes angesehen werden.¹¹⁵ Sobald die Figur in die Diegese eingepasst sei und eine Funktion für den Erzählkontext übernehme, handele es sich um den Erzähler. Einzig bei Widmungen und Gönnernachrichten dürfe man die Selbstaussagen des Verfassers auf die „außerliterarisch-historische Wirklichkeit beziehen [...]“¹¹⁶ Entsprechend ist erst dort vom Verfasser des Textes auszugehen.¹¹⁷

Mit dem *Meleranz* wird im Folgenden ein Text untersucht, bei dem sich die Frage nach dem Verfasser und Erzähler insofern anders stellt, als dass letzterer programmatisch als die Erzählung übermittelnde statt, wie im Artusroman sonst typisch, vermittelnde Instanz funktioniert. Um die Besonderheiten des Pleierschen Textes vor den anderen Artusromanen zu besprechen, muss jedoch zuerst der Erzähler aus Sicht der (historischen) Narratologie exemplarisch beschrieben sowie die Effekte und Funktionen der Stimme des arthurischen Erzählers auf das Erzählen untersucht werden.

¹¹⁴ Vgl.: Hans-Werner Diederix: Aspekte des Erzählens in Hartmanns *Iwein*, Amsterdam 1981, S. 6–9. Vgl. auch Michel Foucault: Was ist ein Autor (Vortrag), in: Dorothee Kimmich, Rolf g. Renner und Bernd Stiegler (Hrsg. und Komm.), Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart, Stuttgart 1996, S. 232–247, hier S. 240ff.: Foucault beschreibt diese Distanz, die in seiner Größe im Werk variieren kann, als *alter ego* des Schriftstellers. Zusätzlich unterscheidet er den Autor vom tatsächlichen Schriftsteller und bringt so eine weitere Figur in die Theorie ein, die mir besonders im Sinne des Schreibers für die Literaturproduktion des Mittelalters interessant erscheint, praktisch jedoch nicht nachzuvollziehen ist. Eine Skizze der Theorien bei Foucault und Roland Barthes (ders.: Der Tod des Autors, in: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez et al. (Hrsg.), Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart 2000, S. 185–193) sowie eine Bewertung ihrer Bedeutung für die germanistische Mediävistik bieten Ackermann: Im Spannungsfeld von Ich und Körper, 89–98; Bleumer: Autor und Metapher, S. 13–15; Unzeitig: Autornamen und Autorschaft, Anm. 15, 16 u. 17.

¹¹⁵ Reuvekamp-Felber: Autorschaft, S. 3.

¹¹⁶ Reuvekamp-Felber: Autorschaft, S. 4.

¹¹⁷ Unter anderem am Beispiel des Prologs aus Konrads von Würzburg *Partonopier und Meliur* zeichnet Seraina Plotke nach, wie sich Konrad als Verfasser des Textes inszeniert, indem der Prolog vor allem paratextuellen Status annimmt, indem Konrad dort vor allem außerliterarische Angaben zu Förderern macht. Vgl. Dies.: Konrad von Würzburg als Erzähler. Aspekte zu *Partonopier und Meliur*, in: Norbert Kössinger u. Astrid Lembke (Hrsg.), Konrad von Würzburg als Erzähler (BME Themenheft, Bd. 10), Oldenburg 2021, S. 275–292, hier S. 277–284.

2.2 Der Erzähler aus Sicht der (historischen) Narratologie

Zu Beginn seiner Ausführungen zur ‚Theorie des Erzählens‘ betont Franz Karl Stanzel vor allem den interpretatorischen Wert einer Abgrenzung des Erzählers vom Verfasser:

Mit der Unterscheidung zwischen Autor und auktorialem Erzähler ist dem Roman eine sehr wichtige Deutungsdimension verfügbar geworden, in der die Funktion des Erzählers als des relativierenden Mittlers zwischen Autor und Leser und zwischen Geschichte und Leser wirksam wird.¹¹⁸

Er wendet sich damit besonders gegen Theorien wie die Käte Hamburgers und im Anschluss daran Haferlands, die die Instanz des Erzählers im Text negieren und dem Verfasser zuschreiben.¹¹⁹ Im vorausgehenden Abschnitt wurde jedoch festgestellt, dass diese Einschätzung für eine historische Narratologie und gerade für vormoderne Literatur zu spezifizieren ist. Denn auf die Analyse mittelalterlicher Erzählungen hat die Frage nach der Unterscheidung von Verfasser und Erzähler bedeutenden Einfluss. Geht man beispielsweise von Hartmann von Aue als Verfasser aus, so müssten die als mögliche Selbstaussagen des Verfassers identifizierten Passagen¹²⁰ in seinen verschiedenen Werken zwangsläufig zueinander passen oder eine Abfolge ergeben. Für Hartmann wäre dann folgende Chronologie seiner Werke möglich, die gegen die relative Chronologie ihrer Textgenese liefe: In der *Klage* wäre er ein verliebter Junge, im *Iwein* und *Erec* ein Ritter und im *Gregorius* ein alter, weiser, gottesfürchtiger Mann.

Solche Annahmen bergen das Potenzial, möglicherweise falsche Schlüsse zur Entstehung der Texte zu ziehen und etwas in die Erzählungen zu interpretieren, was diese gar nicht hergeben.¹²¹ Sinnvoller erscheint bei Formen des selbstreferenziellen Erzählens die Annahme, Erzähler nähmen verschiedene Rollen in ihren Texten ein, um ihre Position als Erzähler eines bestimmten Stoffes legitimieren und festigen zu können.¹²²

¹¹⁸ Franz Karl Stanzel: *Theorie des Erzählens*, Göttingen 1991, 5. Aufl., S. 28.

¹¹⁹ Vgl. Stanzel: *Theorie des Erzählens*, S. 30. Vgl. darüber hinaus Haferland: *Erzähler, Fiktion, Fokalisierung*, besonders S. 17–27. In dieser Arbeit vgl. S. 26.

¹²⁰ Beispielsweise solche im Prolog, aber auch der Herzenstausch-Dialog im *Iwein* sowie der Dialog mit dem Publikum im *Erec*.

¹²¹ In großem Maße ergibt sich dieses Problem meines Erachtens in der Forschung zur Schuldfrage im *Gregorius*. Dort wird häufig versucht, Gregorius Schuld oder nicht Schuld nach der Frühscholastik auszulegen. Ausgangspunkt dazu ist häufig explizit oder implizit die Auslegung des Erzählers oder Verfassers im Prolog des Textes. Vgl. hierzu unter anderem Gabriele Schieb: *Schuld und Sühne in Hartmanns Gregorius*, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 72 (1950), S. 51–64.

¹²² Vgl. Sonja Glauch: *An der Schwelle zur Literatur. Elemente einer Poetik des höfischen Erzählens* (Studien zur historischen Poetik, Bd. 1), Heidelberg 2009, S. 132); Timo Reuvekamp-Felber: *Autorschaft als Textfunktion. Zur Interdependenz von Erzählerstilisierung, Stoff und Gattung in der Epik des 12. und 13. Jahrhunderts*, in: *ZfdP* 120 (2001), S. 1–23, hier S. 6–19; Hedda Ragotzky: *sælde und*

Besonders deutlich werden diese gerade dann, wenn der Erzähler innerhalb eines Textes verschiedene Rollen einnimmt, die zunächst unvereinbar scheinen: Zu Beginn des *Wigalois* spricht in der Leidener-Handschrift das Buch (vgl. Wig. v. 1) Es erscheint an dieser Stelle am wahrscheinlichsten, dass sich der Erzähler des Textes in die Position des Lesenden begibt und so mitteilt, was das Buch sagt.¹²³ Im Laufe der Erzählung übernimmt dann eine anthropomorphe Erzählerfigur das Erzählen. Diese beschreibt sich selbst zunächst als Anfänger, um später ihr poetischen Fähigkeiten zur Schau zu stellen.¹²⁴

Den vom Verfasser losgelösten Erzähler typologisiert Stanzel bekanntlich zunächst in den Ich- und Er-Erzähler. Zusätzlich stellt er ihm die Instanz des Reflektors zur Seite. Während der Erzähler weiterhin als vermittelnde Instanz die Geschichte erzählt, kommentiert und sein Publikum anspricht, herrscht er, laut Stanzel, fast uneingeschränkt über das Erzählte.¹²⁵ Der Reflektor, der aus dem Bewusstsein einer Figur heraus erzählt, reflektiert und spiegelt hingegen die Außenwelt in ihrem Bewusstsein. Diese Reflexion erzählt er jedoch nie, da zwischen ihm und der Figur keine kommunikative Situation besteht.¹²⁶

Im Anschluss an Stanzels Theorie plädiert Bruno Rossbach für eine Narratologie, die besonders den Erzähler fokussiert. Für Rossbach sind drei große Konzeptionen einer Erzähltheorie denkbar: die geschehens-, rezeptionsästhetische- und erzählerorientierte Narrativik.¹²⁷ Während die geschehensorientierte Narratologie den Nachteil hat, Handlung zu untersuchen, die im Text nie direkt gegeben ist, und der Rezipient, zumindest aus der Perspektive der erzählenden Literatur, eine kaum zu bestimmende

ère und der *sêlen heil*. Das Verhältnis von Autor und Publikum anhand der Prologe zu Hartmanns *Iwein* und zum *Armen Heinrich*, in: Gerhard Hahn und dies. (Hrsg.), *Grundlagen des Verstehens mittelalterlicher Literatur. Literarische Texte und ihr historischer Erkenntniswert*, Stuttgart 1992, S. 33–54, hier S. 51: „Wie er es sagt und an welcher Stelle er es sagt, ist bezogen auf den Bedeutungsrang seines jeweiligen Erzählvorhabens und die damit verbundene Konzeption literarischer Verständigung.“

¹²³ Vgl. Silvan Wagner: Die Dreinatur des höfischen Erzählers. Versuch einer systematischen Historisierung des Erzählerbegriffs für die Epik des Hochmittelalters, in: *DVjs*, 89:1 (2015), S. 3–40, hier S. 30.

¹²⁴ Vgl. Elisabeth Lienert: Zur Pragmatik höfischen Erzählens. Erzähler und Erzählerkommentar in Wirnts von Grafenberg *Wigalois*, in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 234 (1997), S. 263–275, hier S. 267. Zu den diversen Rollen des Erzählers vgl. darüber hinaus Christiane Ackermann: Die Kunst der Entschleierung. Autorinszenierungen im Frauendienst, in: Sandra Linden u. Christopher J. Young (Hrsg.), *Ulrich von Liechtenstein. Leben – Zeit – Werk – Forschung*, Berlin/New York 2010.

¹²⁵ Stanzel: *Theorie des Erzählens*, S. 194.

¹²⁶ Stanzel: *Theorie des Erzählens*, S. 194.

¹²⁷ Bruno Rossbach: Die Manifestation des Erzählers. Zur Makrostruktur narrativer Texte, in: *Zeitschrift für Dialektologie und Sprache* 62.1 (1995), S. 29–55, hier S. 31.

Größe ist,¹²⁸ treten diese Defizite bei einer Theorie, die den Erzähler fokussiert, nicht zutage. Im Vergleich zu den genannten Konzepten agiert eine am Erzähler orientierte Erzähltheorie an einem Strukturort innerhalb des Textes.¹²⁹

Eine solche Herangehensweise sei besonders fruchtbar, da hier auf die handlungsabbildende und sinnstiftende Funktion fokussiert wird, wodurch die Ergebnisse nicht von Leser zu Leser schwanken. Entsprechend postuliert Rossbach:

Mit der Fokussierung des Erzählers gerät dasjenige Systemelement in den Vordergrund, von dem aus die Textwelt generiert wird bzw. umgekehrt, auf den alle narrativen Aussagen zurückverweisen. Wer sich für den Erzähler interessiert, interessiert sich für die Genesis des Textes und den Horizont seines Sinns. Der Sinn der Texte ergibt sich nicht aus der Rekonstruktion der Handlungszusammenhänge, die ihm zugrunde liegen, sondern aus der spezifischen Aufbereitung dieser Zusammenhänge durch den Erzähler: durch Selektionen, Perspektivierungen und Permutationen [...].¹³⁰

Im Erzähler sieht er entsprechend die grundlegende Instanz des Textes, „von dem aus die Textwelt generiert wird bzw. umgekehrt, auf den alle narrativen Aussagen zurückverweisen.“¹³¹

In diesem Zusammenhang führen gerade Prologe vor, wie zunächst der Kontakt zwischen Erzähler und Rezipienten aufgenommen wird. In der so fingierten fiktiven Kommunikationssituation kann das ‚Damals‘ des Erzählstoffes vom ‚Jetzt‘ der Gegenwart zeitlich abgetrennt werden.¹³² Diese Unterscheidung geht häufig mit einer inhaltlichen Trennung im Sinne einer *laudatio temporis actis* einher, die die Vergangenheit als erzählwürdigen Gegenstand beschreibt, wohingegen die Gegenwart keinen geeigneten Erzählstoff bietet (vgl. unter anderem Hartmanns *Iwein*-Prolog):

Das zeitliche Verhältnis zwischen dem vorgegebenen Geschehen (Res) und dem Erzählprozess erzeugt die grammatische und die thematische Grundspannung dieser Texteinleitung: die Kluft zwischen dem JETZT des Erzählers und dem DAMALS des zu Erzählenden, zwischen der präsentischen Welt des reflektierenden Erzählers [...] und der präteritalen Welt der erzählten Ereignisse, der Narratio [...].¹³³

¹²⁸ Rossbach: Die Manifestation des Erzählers, S. 31.

¹²⁹ Rossbach: Die Manifestation des Erzählers, S. 32.

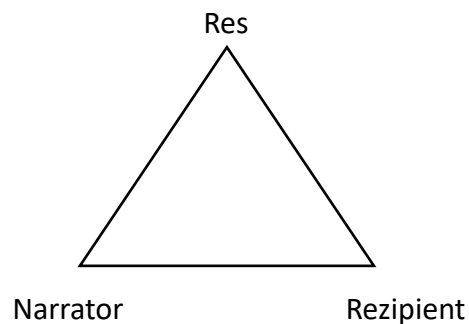
¹³⁰ Rossbach: Die Manifestation des Erzählers, S. 32.

¹³¹ Rossbach: Die Manifestation des Erzählers, S. 32.

¹³² Vgl. Rossbach: Manifestation des Erzählers, S. 41.

¹³³ Rossbach: Manifestation des Erzählers, S. 42 – Rossbach verdeutlicht seine Darstellung an Thomas Manns *Der Zauberberg*, S. 39–43.

Zum Ende des Textes führt, wie der Prolog entsprechend in die Diegese eingeführt hat, der Epilog wieder aus ihr hinaus, indem der Erzähler hier noch einmal konkret auf seinen Erzählgegenstand verweist und ihn so von der Gegenwart abgegrenzt. Mit der Organisation und Relationierung der Diegese im Vergleich zur Gegenwart wird so auf den Inhalt der Erzählung vorbereitet und in die Handlung eingeführt bzw. schließlich auch wieder aus ihr entlassen. Zur Veranschaulichung des Verhältnisses zwischen Erzähler, Res und Rezipient, welches der Prolog evoziert, nutzt Rossbach das folgende (hier verkürzt dargestellte) Schema:



Rossbach: Manifestation des Erzählers, S. 41.

Indem er die Narration und ihre Bestandteile bzw. Basisparameter Gegenstand (Res), Erzähler (Narrator) und Rezipient nahezu diagrammatisch zu- und beordnet, – er selbst spricht von den narrativen Basisparametern, die aufeinander bezogen sind – gelingt es ihm, wesentliche Strukturierungen auf der Makroebene des Textes auszumachen, die sich auf den Erzähler zurückführen lassen. Vergleichbares beschreiben Matías Martínez und Michael Scheffel mit Blick auf den Ort des Erzählens, der zunächst den Rahmen der Diegese bildet. Der Erzähler bezieht sich von seiner extradiegetischen Position, welche die Autoren als erste Ebene bezeichnen, aus auf die intradiegetische, zweite Ebene.¹³⁴ Der Erzähler strukturiert damit, auch im Verständnis von Martínez und Scheffel, Diegese und Welt und ordnet die beiden Ebenen einander zu. Besonders deutlich werden die organisierenden und strukturierenden Kompetenzen sowie die sinngebende Funktion des Erzählers noch einmal, wenn Rossbach für das 20. Jahrhunderts herausstellt, es misstrauen weisen und wissenden Erzählern und „die Unordnung der Welt findet keine Rettung mehr in der konfigurierenden Kraft seines

¹³⁴ Matías Martínez u. Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, München 2003, 4. Aufl., S. 69 u. 75.

Intellekts. Seiner Rolle als ‚Sinngerber des Sinnlosen‘ wird er nicht mehr gerecht.“¹³⁵ Diese Funktion seiner Rolle wird jedoch nicht in die narratologischen Kategorien der Erzählperspektive, die versuchen den Erzähler systematisch erschließbar zu machen, einbezogen. Vor allem Genettes Konzept der Fokalisierung und Stimme zeigt sich in diesem Zusammenhang als nicht ausreichend geeignet.

Mit dem Status des Erzählers als Vermittler zwischen Diegese und Welt geht die Frage nach seiner Figur einher. Nach dem Modell Genettes lassen sich diese in homodiegetisch (der Diegese angehörig) und heterodiegetisch (der Diegese nicht angehörig) unterscheiden. Als Vermittler müsste der Erzähler entsprechend zwischen diesen beiden Verortungen stehen. Diesem Aspekt Rechnung tragend schlägt Zudrell vor, für die Erzählerfigur ein weiteres Paradigma zu formulieren. Der Unterscheidung zwischen einer homo- oder heterodiegetischen Figur stellt sie die heteronarrative Figur zur Seite. Als heteronarrative Erzähler bezeichnet sie solche, die an der erzählten Welt partizipieren, indem sie beispielsweise emotional auf ihre Figuren reagieren und damit der Diegese angehören, weil sie dort eine Funktion erfüllen. Gleichzeitig sind sie an einem anderen Ort zu verorten, wodurch sie nicht in die Erzählung hineingehören.¹³⁶

Besonders mit Blick auf die Fokalisierung hinterfragt Andreas Kablitz das Modell Genettes. Im Fokus seiner Kritik steht die wechselnde Zuordnung von Wissensbeständen an die Figuren der Erzählung, wodurch die verschiedenen Formen der Fokalisierung definiert werden, die er kritisch sieht: Die Nullfokalisierung beschreibt, dass der Erzähler mehr weiß als *alle* Figuren. In der internen Fokalisierung wird aus dem Pool jedoch nur *eine* Figur herausgenommen, deren Blickwinkel beschrieben wird. Die Kategorien ‚Wissen‘ und ‚Wahrnehmen‘, die zur Unterscheidung in Nullfokalisierung und interne Fokalisierung genutzt werden, sind nicht identisch, wodurch sich Lücken ergeben „in dem, was das Schema erfasst.“¹³⁷ Solche Lücken werden gerade dort sichtbar, wo eine nullfokalisierte Erzählung vorliegt, die jedoch aus der Wahrnehmung einer Figur berichtet. Insofern besteht die Möglichkeit, dass der Wissensbestand der Nullfokalisierung nicht ausschließt, dass unter allen Figuren eine Figur ist, deren

¹³⁵ Rossbach: Manifestation des Erzählers, S. 50.

¹³⁶ Lena Zudrell: Was fühlen Erzähler? Erzähleremotionen bei Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach und dem Pleier, in: Cora Dietl, Christoph Schanze, Friedrich Wolfzettel u. a. (Hrsg.), Emotion und Handlung im Artusroman (Schriften der internationalen Artusgesellschaft 13), Berlin/Boston 2017, S. 47–62, hier S. 61–62.

¹³⁷ Andreas Kablitz: Erzählperspektive – Point of View – Fokalisierung. Überlegung zu einem Erzählkonzept, in: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, 98:3 (1988), S. 237–255, hier S. 244.

Wahrnehmung die Erzählung folgt: „So lässt sich noch die Beschreibung der *focalisation intern* auf Fälle anwenden, die eindeutig einer *non-focalisation* zugehören.“¹³⁸ Genetts Modell zeigt somit nicht nur Variationen des Darstellungsmodus, „sondern mit der *focalisation* zieht ein Mehr an Strukturierung in den Text ein“, welches leicht in Konflikt mit dem Textbefund geraten kann.¹³⁹

Im Falle der Nullfokalisierung muss die Erzählerfigur durch den Vergleich seiner Wissensbestände mit denen der homodiegetischen Figuren automatisch als anthropomorph gedachte werden, um den Vergleich möglich zu machen. Auch diesen Aspekt zieht Kablitz in seine Betrachtung ein, wenn er sagt:

Der Erzähler ist hier viel zu sehr als eine Person gedacht, die deshalb den Gestalten der erzählten Geschichte ähnlich wird, und viel zu wenig in seiner Funktion als Vermittlungsinstanz eines Geschehens begriffen, die dieses Geschehen immer schon als ein Dargestelltes einem Leser präsentiert und für den Leser nur in dieser Funktion in Erscheinung tritt.¹⁴⁰

Kablitz' Ablehnung einer anthropomorphen Erzählerfigur mag seinem Blick auf neuere Literatur geschuldet sein. Für vormodernes Erzählen scheint nachgerade die umgekehrte Situation zu gelten: Die Erzähler treten mit solchen textuellen Merkmalen hervor, die angelegt sind, sie als Erzählerfiguren aufzufassen. Dennoch ist seine Kritik nicht gänzlich von der Hand zu weisen. Zwar gehen wir für vormodernes Erzählen von Erzählern aus, die den homodiegetischen Figuren sehr nahestehen. Dennoch haben sie diese besondere Funktionen für das Erzählen, die nicht zugunsten einer Einbettung in Schemata übergangen werden darf.

Aus Sicht der vormodernen Literatur thematisiert Hartmut Bleumer unter anderem die Fokalisierung und Stimme als Kategorien einer historischen Erzähltheorie. So gehe bei der Fokalisierung das Erzählerwissen in solchen quantitativen Gradationen – die auch Kablitz bemängelt – noch gar nicht auf, denn „der Erzähler weiß am Ende nicht einfach nur *mehr*, er weiß es *besser*.“¹⁴¹ Ähnlich problematisch sieht er auch die Kategorie der Stimme, die „über ihren Grad der sprachlichen oder handelnden Beteiligung

¹³⁸ Kablitz: Erzählperspektive, S. 243.

¹³⁹ Kablitz: Erzählperspektive, S. 245.

¹⁴⁰ Kablitz: Erzählperspektive, 253. – Noch stärker positioniert sich Kablitz in seinem Nachruf auf den Erzähler, indem er ausgehend von der Fiktionalitätsdebatte festhält, der Erzähler sei immer mit dem Autor gleichzusetzen, außer in den Fällen, in denen eine fiktive Erzähleridentität entwickelt wird.¹⁴⁰ Als Beispiel nennt er Faust in Goethes gleichnamigen Stück, der Figur der Tragödie und gleichzeitig der Erzähler dessen ist. Dass Kablitz' Definition einer nicht-anthropomorphen Instanz – die auf neuer Literatur basiert – für das vormoderne Erzählen nur schwierig zu halten ist, wird im weiteren Verlauf dieses Kapitels zu zeigen sein. Vgl. Kablitz: Literatur, Fiktion und Erzählung, S. 28–41.

¹⁴¹ Hartmut Bleumer: Historische Narratologie, in: Christiane Ackermann u. Michael Egerding (Hrsg.), Literatur- und Kulturtheorien in der germanistischen Mediävistik. Ein Handbuch, Berlin/Boston 2015, S. 213–274, hier S.231 – Emphase im Original.

des Erzählers am Geschehen“ gemessen, deren Wirkung in Genettes Modell jedoch nicht beschrieben wird.¹⁴²

Inwiefern sich Fokalisierung dennoch als Kategorie einer historischen Narratologie eignet, zeigt Gert Hübner. Er vertritt dabei den Standpunkt, narratologische Termini seien umso besser auf vormoderne Erzähltexte anwendbar, je analytischer, abstrakter und formalisierter sie ausfielen. Sie würden jedoch immer mehr an Praktikabilität verlieren, je universeller und einheitlicher sie formuliert seien.¹⁴³ So seien Begriffe wie „personale Erzählsituation“ etc. auf komplexe und damit auch auf historische Verhältnisse bezogen. Der Begriff ‚Fokalisierung‘ hingegen erfasse nur einen bestimmten Aspekt eines komplexen Systems, der im besten Fall nicht an eine spezifische historische Konstellation gebunden sei und damit eine breite historische Anwendung des Begriffs möglich mache.¹⁴⁴ Dennoch ist, so macht Hübner deutlich, eine weitere Differenzierung des Modells nötig, bei der auch evaluierende Strukturen berücksichtigt werden müssen, um die Wahrnehmungslenkung der fokalen Figur nicht zu vernachlässigen.¹⁴⁵

Zur Kategorie der Stimme im vormodernen Roman arbeitet Markus Greulich. Erzähler und Stimme definiert er nach Genettes Konzept im Anschluss an die Funktionsweisen, die er der Erzählinstanz zuordnet: Die *narrative Funktion*, die Geschichte zu erzählen, die *Regiefunktion*, die *Kommunikationssituation*, die im Prolog erschaffen wird und die *testimoniale* bzw. *Beglaubigungsfunktion*, durch die sich die Instanz für das Gesagte als zuverlässiger Gewährsmann verbirgt.¹⁴⁶

Genettes Kategorie der Stimme hält Greulich trotz der verschiedenen Problematisierungen für Texte der Vormoderne für besonders angemessen. Dass die Stimme als Effekt der Narration verstanden wird, scheint im ersten Moment schwierig, da hierdurch der historischen Person des Vortragenden nicht Rechnung getragen wird.¹⁴⁷ Der Erzähler wird so zur körperlosen Stimme, „was die Person des höfischen Erzählers von vornherein ausblendet.“¹⁴⁸ Andererseits postuliert er, der Status der Stimme bleibe bei Genette insgesamt so weit offen, dass die „Violdimensionalität mittelalterlicher

¹⁴² Bleumer: Historische Narratologie, S. 231.

¹⁴³ Gert Hübner: Erzählform im höfischen Roman. Studien zur Fokalisierung im *Eneas*, im *Iwein* und im *Tristan* (Biblotheca Germanica, Bd. 44), Tübingen/Basel 2003, S. 10.

¹⁴⁴ Hübner: Erzählform im höfischen Roman. S. 10 – Eine ausführliche Diskussion zur Fokalisierung, Perspektive und Point-Of-View aus mediävistischer Perspektive s. ders. S. 77–104.

¹⁴⁵ Vgl. Bleumer: Historische Narratologie, S. 232.

¹⁴⁶ Gérard Genette: Die Erzählung, übersetzt v. Andreas Knop, Paderborn 2010, 3. Aufl., S. 165 u. 166.

¹⁴⁷ Vgl. Greulich: An der Schwelle, S. 36

¹⁴⁸ Wagner: Die Dreinatur, S. 17.

volkssprachlicher Literatur“ durch sie angemessen beschrieben werden könne.¹⁴⁹ Genettes Konzept erscheint damit gerade für die Beschreibung vormoderner Literatur und vor allem für den höfischen Roman immer schwerer zu halten zu sein, es sei denn, die Lücken im Konzept werden voll ausgenutzt und zum Vorteil der älteren deutschen Literatur modifiziert. Entsprechend werde ich mich in meinen folgenden Beschreibungen und Analysen an Greulichs Definition der Stimme orientieren.

An verschiedenen Einzelstudien erarbeitet dieser unter anderem, inwieweit höfische Erzählliteratur aus diskurstheoretischer Perspektive beschreibbar ist und wie sich „volkssprachliche Literatur um 1200 im Spannungsfeld von faktuellem und fiktionalem Erzählen artikuliert.“¹⁵⁰ Die Vergleiche der Erzählerstimmen in Hartmanns *Erec* und *Iwein* als Vertreter weltlicher Erzählungen, dem *Gregorius* und *Armer Heinrich* als höfische Legenden sowie dem *Eneasroman* und der *Sint Servaes Legende* von Heinrich von Veldeke zeigen dabei, dass sich hinter den Texten Diskursformen verbergen, durch die sie einander beigeordnet werden können. Greulich formuliert im Anschluss an Rainer Diaz-Bone seine These wie folgt:

Versteht man jedoch ‚Literatur‘ (jenseits einer v. a. soziologisch fokussierten Perspektive) zunächst als Aussageformation, die aufgrund der Überkreuzung von Redeordnungen durch Interdiskursivität charakterisiert ist, dann ist durchaus zu fragen, ob sich in den Texten nicht spezifische Strategien nachweisen lassen, ‚mit deren Hilfe unterschieden werden kann, welche Aussagen Geltung haben und damit Teil eines Diskurses sind.¹⁵¹

Er geht damit explizit von einer „poetischen Regelhaftigkeit“¹⁵² aus, die er sowohl in der Transtextualität als auch in den Erzählerstimmen der Literatur um 1200 bestätigt sieht. Besonders interessant ist die zu Beginn dieser Arbeit genannte These, Erzählerstimmen richteten sich in einzelnen Diskursformen nach einer Art Konvention, die den Gebrauch und besonders die Stimme des Erzählers regelhaft erscheinen lasse, ohne diese poetologisch jedoch zu formulieren.¹⁵³ Eine solche Konventionalisierung des Erzählers wird meines Erachtens gerade mit Blick auf Binnenerzählungen des Artusromans deutlich. Wie zu zeigen sein wird, verhält sich Kalogrenant im *Iwein* den Erzählern der verschiedenen Artusromane ähnlich. Geht man von einer nicht-formulierten

¹⁴⁹ Greulich: Stimme und Ort, S. 38.

¹⁵⁰ Greulich: Stimme und Ort, S. 11.

¹⁵¹ Greulich: Stimme und Ort, S. 16; Rainer Diaz-Bone: Probleme der Operationalisierung des Diskursmodells im Anschluss an Michel Foucault, in: Hannelore Bublitz, Andrea D. Bührmann, Christine Hanke u. Andrea Seier (Hrsg.), *Das Wuchern der Diskurse. Perspektiven der Diskursanalyse Foucaults*, Frankfurt a. M. 1999, S. 119–135, hier S. 131.

¹⁵² Greulich: Stimme und Ort, S.16.

¹⁵³ Greulich: Stimme und Ort, S. 16.

Regelhaftigkeit oder möglicherweise sogar von einer Konvention aus, die bestimmt, wie die Erzählerstimme innerhalb einzelner Diskursformen der Literatur angewendet wird, kann durchaus der Blick auf solche Romane gerichtet werden, die dieser Regel nicht folgen. Die Stimme wird so zu einer der bedeutendsten und komplexesten Instanzen vormodernen Erzählens, die maßgeblich an der Organisation und Strukturierung des Erzählens beteiligt ist, welche Olive Sayce als „technisches Mittel der Erzählkunst“ bezeichnet.¹⁵⁴ Dabei ist jedoch gerade Bleumers Einwand zu berücksichtigen. Die analytische Arbeit an der Stimme des Erzählers kann nicht – dem Modell Genettes folgend – bei einer rein quantitativen Messung von Textstellen stehenbleiben, sondern muss gerade dort ansetzen, wo diese Stimme Einfluss auf das Erzählte und das Erzählen nimmt. Im Folgenden wird es deshalb besonders um die Effekte und Funktionen der Stimme des Erzählers gehen, die eine solche Wirkung erzeugen. Ich gehe somit nicht davon aus, dass die Stimme des vormodernen Erzählers ein Effekt der Narration ist, sondern vielmehr, dass sie verschiedene Effekte *auf* und Funktionen *für* das Erzählen hat. Diese gilt es im nächsten Schritt zu bestimmen.

2.3 Die Stimme des arthurischen Erzählers

Erzählen im mittelhochdeutschen Artusroman ist Erzählen von der Vergangenheit. Schon die verschiedenen *laudationes temporis acti* und Zeitklagen in den diversen Prologen der Texte grenzen zunächst lediglich das ‚Jetzt‘ vom ‚Damals‘ ab. Wann immer das Erzählen in die Gegenwart kippt, hebt sich die Stimme des Erzählers von der Erzählung ab und tritt in Form des Erzählers hervor. In diesen Momenten, in denen seine Stimme nicht mehr nur die Handlungsstränge usw. in Relation zueinander setzt und die Erzählung so übermittelt, sondern beginnt sie zu vermitteln, ist dies mit einem Set von Formeln wie beispielsweise *nun höret* und *nun sehet, als diu âventiure seit* und Ähnlichem verbunden. Diese Formeln verweisen in zwei Richtungen. Zum einen haben sie den Effekt, dass sie die Aufmerksamkeit auf den Erzähler als sprechende Instanz lenken. Zum anderen deuten sie auf das Erzählen. An letzteren Effekt schließen sich verschiedene Funktionen an, die auf das Erzählen wirken: Dazu zählen beispielsweise Apostrophierungen, Deutungen der Erzählung, Evaluierung der Handlung und der Figuren sowie Kohärenzerzeugung.

¹⁵⁴ Olive Sayce: Prolog, Epilog und das Problem des Erzählers, in: Peter Felix Ganzer, Werner Schröder (Hrsg.), Probleme mittelhochdeutscher Erzählformen. Marburger Colloquium 1967, Berlin 1972, S. 63–72, hier S. 70.

Im Folgenden gilt es, diese Effekte des Hervortretens, das Zeigen auf die Erzählung und die damit verbundenen Funktionen für das Erzählen zu beschreiben. Die folgenden Ergebnisse werden dazu nach der Art des Beitrags der Erzählerstimme systematisiert.

2.3.1 Effekte und Funktionen von Prolog und Epilog

Schon einleitend wurde auf die besondere Funktion des Prologs und Epilogs für die Erzählung eingegangen, weshalb ich hier nur kursorisch das schon Gesagte in Erinnerung rufen möchte: Im Prolog werden die von Rossbach bezeichneten Basisparameter der Erzählung – Res, Narrator und Rezipient – aufeinander bezogen und in Relation zu einander gesetzt wodurch sich Diegese von der Welt trennt. Gleichzeitig schafft die Stimme so eine Kommunikationssituation zwischen dem Erzähler und seinen Rezipienten, durch die er sich als Vermittler der Diegese etabliert.¹⁵⁵ Die Distanz, die im Prolog durch die Trennung von Diegese und Welt getroffen wird, wird durch seine vermittelnde Position jedoch gleichzeitig verringert: Beispiele wie Hartmanns *Iwein*, Ulrichs *Lanzelet* und Wolframs *Parzival* zeigen, wie die kommunikative Situation zwischen dem Rezipienten (dem impliziten Publikum) und dem Erzähler über allgemeine Sentenzen eröffnet und gleichzeitig König Artus als Konventionssignal des Artusromans eingeführt wird:

*Swer rehtiu wort gemerken kann,
der gedenke, wi ein wîse man
hi vor bî alten ziten sprach,
dem sît diu welt der volge jach*
(Lz. v. 1–4)¹⁵⁶

oder *Swer an rehte güete /wendet sin gemüete /dem volget sælde und êre* (Iw. v. 1–3) verdeutlichen dementsprechend den Grundgedanken des Erzählens über die Ideale von König Artus. Durch eine allgemeine Lebensweisheit, die an den Beginn der Erzählung gesetzt wird und dem Rezipienten (wahrscheinlich) bekannt ist, wird das gemeinsame Wissen über die Ordnungen der Welt zwischen dem Rezipienten und dem Sprecher evoziert:¹⁵⁷ Indem der Prolog die kommunikative Situation zwischen Erzähler und Rezipienten mittels einer Sentenz eröffnet, ruft er „die konsensstiftende Vorstellung

¹⁵⁵ Hennig Brinkmann: Studien zur Geschichte der deutschen Literatur. Band II Literatur, Düsseldorf 1966, S. 79.

¹⁵⁶ Ulrich von Zatzikhoven, *Lanzelet*, hrsg. v. Florian Kragl, Berlin/Boston 2013.

¹⁵⁷ Brinkmann: Studien, S. 86.

einer gemeinsamen Ordnung auf, in der die Wertewelt des Hörers und die der Erzählung zusammenfinden.“¹⁵⁸ In dieser Verallgemeinerung und Exemplarität der eröffnenden Sentenzen liegt gleichzeitig das didaktische Moment der Erzählung, die eine aktive Rezeption des Rezipienten verlangt und so den Kommunikationsprozess zwischen Erzähler und Rezipienten auch auf inhaltlicher Ebene in Gang setzt.¹⁵⁹ Gleichzeitig wird die Besonderheit des Rezipienten betont, der würdig ist, die Erzählung samt ihres didaktischen Gehalts aufzunehmen.

Der durch Exemplarität und Betonung des Rezipientenkreises vorangetriebene Identifikationsprozess zwischen Rezipienten und Werk wird zudem durch die Versicherung der Glaubwürdigkeit des Erzählten verstärkt.¹⁶⁰ Hier bietet der Prolog einen Raum, in dem sich der Erzähler durch seine Stimme als Vermittler einer vorliegenden Quelle präsentieren kann, die die Verlässlichkeit und Verbindlichkeit des Erzählten betont. Gleich dem Identifikationsprozess des Rezipienten mit der Geschichte, identifiziert sich auch der Erzähler mit seinem Werk, dadurch dass er seine oben angesprochene Rolle im Sinne des idealen Gewährsmannes für seine Erzählung einnimmt und entsprechend erzählt.¹⁶¹ Der Prolog ist damit auch der Ort, an dem der Erzähler zum ersten Mal im Text hervortritt, indem er sich selbst als Figur konturiert und Aufmerksamkeit für sich als vermittelnde Instanz generiert.

Eberhard Nellmann geht in seinen Überlegungen zum *Parzival* sogar so weit, den Rezipienten als Partner des Erzählers zu verstehen. Letzterer etablierte sich selbst als Identifikationsfigur.¹⁶² Indem er sich humoristisch als Gegensatz zu den Figuren, die beispielsweise den perfekten Minneritter (Gawan) oder Helden (Parzival) verkörpern, etabliert, nimmt er eine gewisse Distanz zur Gestalt seiner Figuren und damit zur Erzählung ein, erreicht jedoch größere Nähe zum Rezipienten.¹⁶³ Hartmann schafft indes ebenso Nähe zu seinem Publikum, stellt sich jedoch weniger als Identifikationsfigur für den Rezipienten dar, sondern identifiziert sich schon im Prolog vor allem mit seinem Stoff. Wenn er sich abhängig von seinem Material zum weisen alten Mann (*Gregorius*) oder zum belesenen Ritter (*Iwein* und *Erec*) macht, entfernt er sich (womöglich) vom Selbstverständnis des Rezipienten, wird jedoch als zuverlässiger

¹⁵⁸ Eikelmann: *Autorität und ethischer Diskurs*, S. 79.

¹⁵⁹ Vgl. Patrizia Mazzadi: *Autorreflexionen zur Rezeption: Prolog und Exkurse in Gottfrieds Tristan* (Quaderni Di Hesperides, Bd. 2), Triest 2000, S. 31.

¹⁶⁰ Brinkmann: *Studien*, S. 86.

¹⁶¹ Vgl.: Reuvekamp-Felber: *Autorschaft*, S. 6-11.

¹⁶² Eberhardt Nellmann: *Wolframs Erzähltechnik. Untersuchungen zur Funktion des Erzählers*, Wiesbaden 1973, S. 1.

¹⁶³ Vgl. Nellmann: *Wolframs Erzähltechnik*, S. 15 u. 31 und Curschmann: S. 632 u. 637.

Gewährsmann glaubwürdig: „Der Erzähler erscheint in einer Rolle, die dem Thema genau angepaßt ist.“¹⁶⁴ Zwar werden die Erzähler in Wolframs und Hartmanns Texten demnach unterschiedlich entworfen. Das Ziel, Nähe zum Rezipienten aufzubauen, wird jedoch in allen drei arthurischen Romanen sichtbar.

Prolog und Epilog bilden den Rahmen der jeweiligen Erzählung. So wie der Prolog in die Erzählung einführt, wird die kommunikative Situation im Epilog wieder aufgenommen. Hier ist der Ort, an dem der Erzähler seine Rezipienten aus der Erzählung entlässt:

*Ich will daz mære volenden hie,
als michz ein knappe wizzen lie
der mirs ze tihten gunde.
Niwan eines von sînem munde
enpfie ich die âventiure;
dâ von was mir tiure
daz mære an mangel enden.
(Wig. 11686–11692)¹⁶⁵*

Ein letztes Mal inszeniert er sich als zuverlässig und verweist auf seine Quelle. Im *Iwein* wird noch deutlicher markiert, dass er nichts mehr zu berichten hat:

*Ichn weiz ab waz ode wie
in sît geschæhe beiden.
Ezn wart mir niht bescheiden
von dem ich die rede habe:
durch daz enkan ouch ich dar abe
iu niht gesagen mêre,
wan got gebe uns sælde und êre.
(Iw. v. 8160–8166)*

Weiß die Stimme nichts weiteres zu berichten, endet zwangsläufig die fingierte kommunikative Situation zwischen Erzähler und dem Publikum, da der Erzählgegenstand (*Res*) als Basisparameter fehlt und damit seine Funktion als Vermittler entfällt.

¹⁶⁴ Sayce: Prolog, S. 69; vgl. zu Wolfram als Gewährsmann vgl. unter anderem in dieser Arbeit Anm. 43.

¹⁶⁵ Wirnts von Grafenberg *Wigalois* wird im Folgenden zitiert nach: Wirnt von Grafenberg, *Wigalois*, übers., erläutert, mit einem Nachwort versehen u. hrsg. v. Sabine u. Ulrich Seelbach, Berlin/Boston 2014, 2. Aufl.

Prolog und Epilog führen demnach in die Erzählung ein und entlassen den Rezipienten auch wieder aus ihr. Im Prolog wird eine fiktive Kommunikationssituation zwischen Rezipienten und Erzähler aufgebaut, die dazu dient, das jeweilige Profil der Figur als Vermittler der Erzählung zu stärken. Sie schaffen so Räume, in denen die Nähe und Distanz zwischen Erzähler, Rezipient und dem Gegenstand der Erzählung ausgehandelt wird. Gleichzeitig bilden sie Rahmen um die Erzählungen, die über den Gegenstand auch in ihre spezifischen Diskursformen einführen. Dies geschieht in den Prologen der Artusromane häufig durch die Nennung von König Artus und/oder dem Wunsch nach dem ritterlichen Ideal sowie der Inszenierung des Erzählers als belesener Ritter. Als dieser vereint er die Kompetenz zu erzählen und ritterliche Tugenden zuverlässig beschreiben zu können in sich. Zu Beginn des Prologs ist damit schon deutlich ersichtlich, welchem Diskurs die Erzählung folgen wird.

Wenn sich die Stimme des Erzählers nun wie beschrieben im Prolog vollzieht und die Erzähler(figur) auftritt, dann lassen sich für die Momente, in denen seine Stimme in der Diegese hervortritt, verschiedene Funktionen beschreiben.

2.3.2 Effekte und Funktionen von rhetorischen Mitteln

Viele Artusromane bedienen sich bestimmten rhetorischen Mitteln, die den Rezipienten direkt adressieren. Eine grundlegende Differenzierung in der Organisation der Kontaktaufnahme mit dem Rezipienten nimmt Nellmann vor. Er unterscheidet die Erzählhaltungen nach Formeln wie *nû hæret* und *nû sehet*. Mit dieser Verwendung im Erzählen kippt die Vergangenheit der Diegese in die Gegenwart der Welt. In diesem Moment tritt der Erzähler deutlich hervor. Beide Formeln enthalten jeweils die Funktion, sich die Aufmerksamkeit des Publikums zu sichern, indem sie in drei Richtungen weisen: Zum einen auf den Erzähler sowie auf das Erzählte, zum anderen aber auch auf den Rezipienten, der durch die Formeln angesprochen wird.¹⁶⁶

Für den *Parzival* stellt Nellmann darüber hinaus fest, dass das Adverb *nû* in der Regel neue Erzählabschnitte einleitet. Den strukturierenden Formeln und damit der Ansprache des Publikums kommt so vor allem eine gliedernde Funktion zu. Die Formel *nû sehet* kann indes zur Verstärkung der Beziehung zwischen dem Rezipienten und der Erzählung beitragen: Während Iwein sich im Schloss der Laudine versteckt, wird die Bare mit dem toten Ascalon an ihm vorbeigetragen. Nachdem sich Iwein beim Anblick der trauernden Laudine in sie verliebt hat, beginnt der Erzähler einen neuen

¹⁶⁶ Nellmann: Wolframs Erzähltechnik, S. 36–37.

Erzählabschnitt. Eingeleitet durch das Adverb *nû* berichtet er mit einem Verweis auf die Glaubwürdigkeit dieses Berichts, die Wunden eines Getöteten würden bluten, wenn die Leiche an seinem Mörder vorbeigetragen werde. Nach dieser Erklärung fordert der Erzähler das Publikum auf, zu sehen, was passiert:

*nû sehet, alsô begunden
bluoten sîne wunden,
dô man in in daz palas truoc:
wan er was bî im der in slouc.*
(Iw. v. 1361–1364)

Durch diese direkte Adressierung der Rezipienten wird die Distanz zum Erzählten überbrückt und Laudines Verhalten im nächsten Moment nachvollziehbar gemacht. Ähnlich verhält sich auch Kalogrenant als Erzählerfigur. Nachdem er das Quellwunder ausgelöst hat, beschreibt er, er habe zuvor gedacht, für immer ungetrübtes Glück zu besitzen. Doch die Hoffnung täuschte ihn: *nû seht wâ dort her reit / ein rîter [...]* (Iw. v. 694 f.). Die Erzähltechnik Hartmanns gilt hier auch für Kalogrenant als Erzähler. Der neue Erzählabschnitt, der den Kampf gegen Ascalon beschreibt, wird vom Artusritter ebenso durch das Versichern der Aufmerksamkeit seines Publikums gegenüber ihm als Erzähler und dem zu erzählenden Ereignis eingeleitet. Wie die Stimme in Hartmanns Text es selbst später machen wird, fordert Kalogrenant die anderen Ritter auf, durch seine Augen das Auftreten Ascalons, den anschließenden Kampf und die Niederlage Kalogrenants zu sehen und so besser zu verstehen, warum er glaubt, die Hoffnung habe ihn getäuscht. Die Distanz zwischen seinem Publikum und der Diegese wird auch hier durch die direkte Adressierung überbrückt. Gleichzeitig organisiert Kalogrenant die Ereignisse seiner Erzählung, indem er das Auftauchen Ascalons besonders markiert. Greulich geht in seinen Analysen so weit zu überlegen, ob es hier nicht zu einer grundlegenden Parallelisierung der beiden Erzähler komme,¹⁶⁷ wodurch Kalogrenant nicht nur die Artusritter als intradiegetisches Publikum, sondern auch den

¹⁶⁷ Vgl. Greulich: Stimme und Ort, S. 188ff.: Ähnliches arbeitet Greulich für den Wilden Mann heraus, wobei er herausstellt, dass der Sprechakt nicht zur Figur des Wilden Mannes passe, woraus Greulich ableitet, der gesamte *Iwein* eine Wahrheitsindifferenz andeute. Die Figur des wilden Mannes wird hier m. E. jedoch aus ihrem Gesamtzusammenhang herausgerissen und somit nicht komplett gelesen. Betrachtet man die Raumsemantik des *Âventiure-Waldes* in den eine Rodung geschlagen ist, erkennt man Merkmale einer beginnenden Zivilisierung, in der der Wilde Mann eine Art Monarchie unter den Tieren errichtet. Bei näherer Betrachtung verliert der Wilde Mann so seine unhöfisch wilde Charakterisierung und wird mehr zum Spiegel des „wildes“ Treibens am Artushof. Vgl. unter anderem Bruno Quast: Das höfische und das Wilde. Zur Repräsentation kultureller Differenz in Hartmanns *Iwein*, in: Beate Kellner, Ludger Lieb und Peter Strohschneider (Hrsg.), *Literarische Kommunikation und Interaktion: Studien zur Institutionalität der mittelalterlichen Literatur* (Mikrokosmos, Bd. 64), Frankfurt a.M. 2001, S. 111–128.

extradiegetischen Rezipienten anspreche.¹⁶⁸ Dass der intradiegetische Erzähler Kalogrenant die gleichen Anforderungen an sich und seine intradiegetischen Zuhörer stellt, wie sie auch der Erzähler des *Iwein* an seine Rezipienten hat, wird in der Binnenerzählung deutlich. Jedoch schaffen die beiden verschiedene Distanzen zwischen sich, dem Publikum bzw. Rezipienten und dem Erzählstoff. Dadurch, dass der Erzähler des *Iwein* vor allem Pronomina wie *unser*, *wir* und *uns* benutzt,¹⁶⁹ grenzt er sich und *seine* Rezipienten gegen Kalogrenant, der Pronomen wie *ich* und *ir* verwendet, ab und schafft eine Distanz zwischen der Welt und der Diegese.¹⁷⁰

Gerade in der Distanz zum Stoff liegt meines Erachtens der prägnante Unterschied zwischen den beiden Zuhörerschaften. Ich sehe hier weniger einen extradiegetischen Rezipientenkreis, der sich zur intradiegetischen Runde der Artusritter gesellt, sondern vielmehr gelingt es dem Erzähler Hartmann, wie P. Kern zeigt, sich indirekt als geeigneter Gewährsmann zu legitimieren, indem vorgeführt wird, wie ein Artusritter selbst einen ‚kleinen‘ Artusroman erzählt:

Es sind diese *die* typischen Erzählelemente des Artusromans, und es ist derselbe Weg, den auch *Iwein* später zunächst durchlaufen wird. Was Kalogrenant erzählt, ist (sieht man einmal vom unglücklichen Ausgang seiner *âventiure* ab) sozusagen ein kleiner Artusroman; und was wir über Adressaten, Anlaß und Ort seines Vortrags sowie über seinen Stellenwert im gesellschaftlichen Leben erfahren [...] – dürfte (wegen der grundsätzlichen Gattungsgleichheit von Binnengeschichte und Haupterzählung) analog auch für die Vortragssituation und gesellschaftliche Funktion des *Iwein* selbst gelten.¹⁷¹

Auch wenn P. Kern Aspekte der Narratologie hier außen vor lässt, so deutet er dennoch eine Parallelisierung von Binnen- und Haupterzählung an. Durch diese kommt es ebenso zu einer Gegenüberstellung der beiden Erzählerstimmen, die zunächst zu einer indirekten Reflexion über das Erzählen selbst führt. Zu Beginn der Erzählung werden so ihre Funktionen und der Stellenwerte markiert, indem die Ordnungsprinzipien des Erzählens noch einmal im Erzählen selbst betont und prominent gemacht werden.

Die gleichen Effekte und Funktionen wie *nû seht* kommen auch der zweiten Formulierung *nû hæret* zu. Auch hierdurch kippt zunächst die Vergangenheit für einen Moment

¹⁶⁸ Vgl. Greulich: Stimme und Ort, S. 183.

¹⁶⁹ Gleichzeitig schaffen die genannten Pronomen wiederum Nähe zwischen Publikum, Rezipienten und Erzähler, in dem der Eindruck einer Einheit geschaffen wird. Wolframs Erzähler erweitert diese Einheit indem er teilweise seine Figuren mit in den Kreis einbezieht. Vgl. Nellmann: Wolframs Erzähltechnik, S. 48.

¹⁷⁰ Vgl. Greulich: Stimme und Ort, S. 179.

¹⁷¹ Vgl. Peter Kern: Der Roman und seine Rezeption als Gegenstand, in: *Wirkendes Wort* 23 (1973), S. 246–252, hier S. 250 – Emphase im Original.

in die Gegenwart. Der Erzähler tritt hervor und verleiht zum einen sich selbst Konturen als erzählende Instanz, zum anderen markiert er den auf die Formel folgenden Teil der Erzählung. Sowohl für sich selbst als auch für die Erzählung fordert er die Aufmerksamkeit der Rezipienten ein.

Während in den Artusromanen, die die beiden Formeln nutzen,¹⁷² keine Präferenz oder Systematik für den Gebrauch von *sehet* oder *hæret* auszumachen ist, weist Wirnts *Wigalois* eine deutliche Abgrenzung auf.¹⁷³ Wird die Formel *nû sehet* im zweiten Drittel des Textes zur Überleitung in Erzählerkommentare und zur Fokussierung auf Japhites besondere Treue genutzt, findet sich die Formel *nû hoeret* ausschließlich in der Namur-Episode. Besonders an der Beschreibung der Aufstellung des Heers zur Belagerung ist das Einfordern von Aufmerksamkeit durch die Formel zu beobachten: Die Aufstellung beginnt damit, dass Gawein die einzelnen Heere verteilt: *nu hæret wie geordent sî / daz gesæze, ob ir welt.* (Wig. v. 10771 f.). Danach werden ihre Positionen erzählt. Erst wenn die von Wigalois und Gawein an der Reihe ist, fordert die Erzählerstimme erneut die Aufmerksamkeit für das Folgende ein:

*nu hæret wer vor der vierden sî:
her Gwîgâlois, der künic her,
wan dâ vant man strîtes mêr
danne vor deheinem andern tor;
da was her Gâwein mit im vor
und tûsent rîter ûz erkorn.*
(Wig. v. 10790–10795)

Sie gliedert damit nicht nur mikrostrukturell die verschiedenen Handlungsabläufe der Erzählung – und erregt so die Aufmerksamkeit der Rezipienten –, sondern sie markiert auch die Makrostruktur der beiden Themenkomplexe, bestehend aus Wigalois' Anerkennung als Artusritter und dem Kriegszug gegen Namur.

Sowohl die Formel *nû hæret* und als auch *nû sehet* haben zunächst den Effekt, dass durch sie der Erzähler aus dem Text hervortritt. Dieser Effekt deutet dann in zwei Richtungen. Zum einen schafft er Distanz zwischen Diegese und Welt (vgl. in der vorliegenden Arbeit S. 32f.), indem die Formeln von der Handlung der Erzählung ab- und die Aufmerksamkeit auf seine Stimme hinlenkt. Aber gerade bei der Formel *nû sehet* kann

¹⁷² In den Texten des Pleiers sowie in Ulrichs *Lanzelet* wird nur die Formel *nû hæret* von der Stimme des Erzählers verwendet.

¹⁷³ Dieser und der folgende Befund ergibt sich aus meiner Überprüfung der entsprechenden Textstellen mithilfe der Mittelhochdeutschen Begriffsdatenbank der Universität Salzburg.

auch ein gegenläufiger Effekt beschrieben werden: Wenn die Rezipienten dazu aufgefordert werden, etwas aus der Diegese zu sehen, ist das ein Appell diesen konkreten Erzählgegenstand besonders zu imaginieren. Der Distanzeffekt der Formeln wird so auf ihrer inhaltlichen Ebene direkt wieder umgewandelt sowie auf den Erzählgegenstand und damit auf die Diegese fokussiert.

Ein weiteres viel genutztes rhetorisches Mittel ist die rhetorische Frage. An diesen, die häufig auch in Verbindung mit dem Adverb *nû* auftreten, zeigt Nellmann, dass der Erzähler Wolfram seinem Publikum eine aktive Partizipation an der Erzählung und ihrem Fortgang vorspielt. Den Effekt dieser vermeintlichen Beteiligung des Rezipienten am Erzählvorgang nutzt er im *Parzival* zum einen, um Spannung beim Publikum zu erzeugen, des Weiteren aber auch, um das Interesse des Publikums auf einen bestimmten Gegenstand zu lenken.¹⁷⁴ Gleichzeitig hält Nellmann fest, trotz eindringlichen Fragens und ausdrücklicher Einladung zur Beteiligung werde der Rezipient nie zum Dialogpartner des Erzählers.¹⁷⁵ So gelinge es ihm, seine Position gegenüber ihm nicht zu schwächen: „Gerade dort, wo er sich herabläßt, dirigiert der Erzähler seine Geschichte am sichtbarsten. Um so klarer wird dem Publikum seine Abhängigkeit vor Augen geführt, je mehr es vom Erzähler eingeladen wird, an seiner Souveränität teilzuhaben.“¹⁷⁶ Gleiches lässt sich in den Texten Hartmanns feststellen. So fragt Stimme im *Erec* seine Rezipienten: *nû waz welt ir daz er tuo mê?* (Er. v. 9263),¹⁷⁷ nachdem Erecs Schwert im Kampf gegen Mabonagrín zerbrochen ist. Es kommt jedoch zu keinem Dialog zwischen ihr und Rezipienten. Allein der Erzähler weiß zu berichten, dass Erec das, was in seiner Hand vom Schwert übrigbleibt, so fest wie möglich gegen den Gegner schlägt und später siegreich aus dem Kampf hervorgeht. Schon hier wird deutlich, dass eine Hierarchie zwischen dem Erzähler und seinen Rezipienten besteht. Noch eindringlicher wird diese Hierarchie vor der *Joie de la curt*¹⁷⁸ am Sattel und der Pferdedecke Enites gezeigt (Er. v. 7460–75259).¹⁷⁹ Entgegen der Vorlage berichtet der Erzähler hier

¹⁷⁴ Nellmann: Wolframs Erzähltechnik, S. 40–41.

¹⁷⁵ Nellmann: Wolframs Erzähltechnik, S. 44.

¹⁷⁶ Nellmann: Wolframs Erzähltechnik, S. 43.

¹⁷⁷ Hartmanns *Erec* wird im Folgenden zitiert nach: Hartmann von Aue, *Erec*, hrsg., übers. u. komm. v. Volker Mertens, Stuttgart 2008.

¹⁷⁸ Vgl. hierzu Malin Kotetzki: Männlichkeit als Gefahr für Leib und Leben. Intersektionale Betrachtung der *Joie de la curt*-Äventiure im *Ereck* Hartmanns von Aue, in: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 113 (2019) S. 293–314; Christoph Schanze: Viel Lärm um nichts? Erzählen ohne Moral im *Erec*, in: Björn Reich u. Christoph Schanze (Hrsg.), *narratio* und *moralisatio* (BmE Themenheft 1), Oldenburg 2018, S. 53–68, DOI: https://doi.org/10.25619/BmE_H201812.

¹⁷⁹ Hierzu sei exemplarisch auf die Arbeiten von Volker Mertens verwiesen: Enites Sattel und andere Bezüge auf den *Eneasroman* - oder: Kein Stil ohne Semantik, in: Patrick Del Duca (Hrsg.), Un

von zwei Wortwechseln mit den Rezipienten, die er nutzt, um zum einen seine Überlegenheit und gleichzeitig die Abhängigkeit seines Rezipienten von ihm zu demonstrieren, zum anderen aber auch, um indirekt über das Erzählen selbst zu reflektieren.

Insgesamt orientiert sich Hartmann mit Blick auf das Aussehen der Decke an seiner Vorlage bei Chrétien. Auffällig ist hingegen die Art und Weise der Beschreibung. Die Beschreibung der Decke wird durch eine rhetorische Frage zur Beschreibung des Sattels eingeleitet: *Waz sol iu mê dê von gezalt?* (Er. v. 7461) Bevor er diese beginnt, wird er durch einen Rezipienten der Erzählung unterbrochen, der sich an der Beschreibung des Sattels probieren will. In einer Stichomythie wird der Sattel durch den Rezipienten und Hartmann beschrieben: Nach jedem beschriebenen Detail schaltet sich Hartmann ein und kommentiert das Gesagte ironisch, um am Ende selbst die richtige Beschreibung zu geben. Statt diese mit der Handlung engzuführen, verbindet er sie immer wieder mit dem Rezipienten bzw. dem Kreis der Rezipienten, indem er ihn zunächst zu Wort kommen lässt und später seine Imagination anregt und zum Mitarbeiten auffordert.¹⁸⁰ Das Erzählen gelingt hier über das mit dem Rezipienten geführte Gespräch, sodass von einer Dialogisierung des Erzählprozesses mithilfe der eingangs gestellten rhetorischen Frage gesprochen werden kann.

Die Beschreibung und der Dialog mit dem Rezipienten funktionieren als Profilierung des Erzählers, der sich so zur entscheidenden Instanz für das Gelingen der Erzählung macht. Sehr deutlich wird dies nicht nur an den einzelnen ironischen Kommentaren gegenüber dem Rezipienten, sondern auch an seiner abschließenden Bemerkung: *iuch hât sus betrogen, / iuwer kintlîcher wân. / Ir sult michz iu sagen lân.* (Er. v. 7523–7525). Hartmann präsentiert sich hier als erfahrener, eben nicht mehr einfältig unbedarfter Erzähler, der sein Handwerk beherrscht. Als solcher weist er den Rezipienten an, sich den Sattel genauer anzusehen, denn nur so könne man sagen, woraus

transfert culturel au XIIIe siècle: *Erec et Enide* de Chrétien de Troyes et *Erec* de Hartmann von Aue (Collection CERHAC), Clermont-Ferrand 2010, S. 129–140; Marie-Sophie Masse: Von Camillas zu Enites Pferd. Die Anfänge der deutschsprachigen *descriptio* im Spannungsfeld der Kulturen, in: Jean-Marie Valentin (Hrsg.), Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005: Germanistik im Konflikt der Kulturen, Bd. 7. Bild, Rede, Schrift (Jahrbuch für Internationale Germanistik A, Bd. 83), Bern 2008, S. 13–20; Will Hasty: Theorizing German Romance: The Excursus on Enite's Horse and Saddle in Hartmann von Aue's *Erec*, in: *Seminar. A journal of Germanic studies* 43 (2007), S. 253–264; Susanne Bürkle: ‚Kunst‘-Reflexion aus dem Geiste der *descriptio*. Enites Pferd und der Diskurs artistischer Meisterschaft, in: Manuel Braun (Hrsg.), *Das fremde Schöne. Dimensionen des Ästhetischen* (Trends in Medieval Philology, Bd. 12), Berlin 2007, S. 143–170; Haiko Wandhoff: Das geordnete Welt-Bild im Text. Enites Pferd und die Funktionen der Ekphrasis im *Erec* Hartmanns von Aue, in: Wolfgang Harms, Charles Stephen Jaeger u. Horst Wenzel (Hrsg.), *Ordnung und Unordnung in der Literatur des Mittelalters*, Stuttgart 2003, S. S. 45–60 sowie Ders.: *Ekphrasis*, S. 157–179.

¹⁸⁰ Vgl. hierzu unter anderem die Verse 7525f. (*Sehet wie grôz ein grûz sî: / sô vil was dê nicht holzes bî*) und 7615 (*wer tæte mir die namen kunt?*)

Sattलगurt und Steigriemen gearbeitet seien (Er. v. 7680–7689). In gewisser Weise erklärt Hartmann damit das Handwerk eines guten Erzählers, indem er den schlichten Erzählversuch des Rezipienten als Gegenbeispiel nutzt und gleichzeitig vorspielt, dass an dieser Stelle nur er die Befähigung und Berechtigung zum Erzählen hat. Gleichzeitig wird dem Rezipienten so seine Abhängigkeit gegenüber dem Erzähler als Vermittler verdeutlicht. Besonders hier gelingt es jedoch durch den Dialog und die Aufforderung, den imaginierten Sattel genau zu betrachten, auch den Abstand zwischen Rezipienten und dem Sattel als Gegenstand der Erzählung zu verringern.

Während des Kampfes zwischen Erec und Mabonagrín in der *Joie de la curt* wenden sich noch einmal die Rezipienten direkt an Hartmann: „*geselle Hartmann, nû sage, / wie erwerte inz daz lîp?*“ (Er. v. 9169 f.) Die Verse zeigen, dass Hartmann es vermag, die Spannung seiner Rezipienten soweit zu steigern, dass sie sich direkt an ihn wenden und die Erzählung erfragen, anstatt auf den weiteren Verlauf zu warten.¹⁸¹ Wieder wird die Erzählung dialogisiert, indem sie als Antwort auf die Frage des Rezipienten inszeniert wird.

Diese verschiedenen Erzählabschnitte bauen so die im Prolog schon angelegte fiktive Kommunikationssituation zwischen dem Rezipienten und der Stimme des Erzählers weiter aus. Während die Diegese erzählt bzw. beschrieben wird, treten entweder der Erzähler oder auch die Rezipienten aus dem Text hervor, um mit der jeweils anderen Instanz zu sprechen. Die so entstehenden Dialoge, die zunächst wie ein Abrücken vom Prozess des Erzählens wirken, tragen ganz entschieden zum Vollzug der Narration bei: Die Diegese wird zum Gegenstand des Gesprächs zwischen Erzähler und Rezipienten. Dies hat wiederum zum Effekt, dass die etablierte Distanz zwischen den Basisparametern der Erzählung verringert wird: Zunächst entsteht diese Kluft, wie Rossbach sie nennt, in den Prologen, in denen die Erzähler i.d.R. das Jetzt ihrer „reflektierenden Welt“¹⁸² vom Damals der Diegese trennen. Diskutieren Rezipient und Erzähler nun über die Diegese bzw. einzelne ihrer Elemente, als ob sie in der Gegenwart zu sehen oder zu hören wären, dann werden Jetzt und Damals sowie Welt und Diegese eingeführt. Die Distanz wird somit verringert.

¹⁸¹ Vgl. Paul Herbert Arndt: Der Erzähler bei Hartmann von Aue. Formen und Funktionen seines Hervortretens und seine Äußerungen (Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Bd. 299), Göppingen 1980, S. 150: Arndt sieht unter anderem in den Dialogen mit dem Publikum die Möglichkeit, die „epische-Breite“ der Erzählung zu überbrücken, um so ein abflachendes Interesse des Publikums zu verhindern. Zum Dialog zwischen Minne und Erzähler siehe in dieser Arbeit Kapitel 3. Die Figuren als Erzählinstanz – Der Herzenstausch.

¹⁸² Rossbach: Manifestation des Erzählers, S. 42

Neben diesem Effekt hat eine solche Dialogisierung einzelner Erzählabschnitte durch rhetorische Fragen – das zeigen die Beispiele aus den Texten Hartmanns und Wolframs – die Funktion, die Machtposition über die Erzählung zu demonstrieren und so auch in gewisser Weise durch ihre wiederholte Bestätigung zu festigen. Zwischen dem Erzähler und dem Rezipienten bildet sich eine Hierarchie aus. Zwar entsteht der Eindruck, der Rezipient sei zur Partizipation an der Erzählung eingeladen, die Verfügung über den Text liegt jedoch beim Erzähler, der durch die Geschichte leitet und sie vermittelt. Der Rezipient ist auf ihn angewiesen, und die Erzählung ist von ihm abhängig.

2.3.3 Effekte und Funktionen von Wahrheitsbekundung und Quellenberufung

Erzählen im Mittelalter ist Wiedererzählen. Mittelalterlichen Dichtern (ebenso wie den Erzählern) war es nicht daran gelegen, neue Geschichten zu erzählen, sondern einen bereits bestehenden Stoff zu finden und diesen zu *niuwen*.¹⁸³ Formeln wie *als ich (das mære) han vernomen, als uns diu âventiure seit* etc. zeugen von diesem Bestreben. Diese Äußerungen der Erzählerstimme können auf unterschiedliche Weisen rezipiert werden: als Wahrung von Distanz zwischen dem Erzähler und der vorliegenden Aussage, die dadurch entsteht, dass er darauf hinweist, nur bereits Erzähltes wiederzugeben und als Hierarchie, „nach der die Quellen an höherer Stufe als die Erzählung verortet sind.“¹⁸⁴ Darüber hinaus verweisen die Formeln auf die Gemachtheit der Erzählung und ihrer Quelle, denn: „Nicht nur der Erzähler macht die Erzählung, sondern schon die *Âventiure*, das *Mære*, die Quelle ist ein artifizielles Produkt, das hier – in der jeweiligen Erzählung – nur noch einmal wiedergegeben wird.“¹⁸⁵

Pörksen kommt entsprechend zu dem Schluss, die Erzähler würden sich in der Art der Historiker geben und Wahres versprechen. Im Prozess des Erzählens ordnen sich die Texte damit immer wieder in Traditionslinien ein. Gleichzeitig kann ihr Inhalt verbürgt werden, indem sie die Erzählung teilweise an den Prolog rückbinden: Häufig wird schon im Prolog auf eine Quelle verwiesen, die aus dem Französischen umgedichtet wurde, die beim Lesen vieler Bücher gefunden wurde usw. Wird nun während der Erzählung beispielsweise auf die *Âventiure* oder *mære* verwiesen, auf die sich das

¹⁸³ Vgl. unter anderem Gert Hübner: *Ältere deutsche Literatur, Eine Einführung*, Tübingen 2006, S. 95.

¹⁸⁴ Zudrell: *Historische Narratologie der Figur*, S. 194.

¹⁸⁵ Zudrell: *Historische Narratologie der Figur*, S. 194.

Erzählte stützt, bindet der Erzähler die Passage automatisch an die schon im Prolog genannte Quelle zurück. Er bestätigt sich selbst damit in seiner Rolle des Gewährsmannes, der das vermittelt, was die Quelle ihm berichtet. Es entsteht so der Eindruck einer kohärenten Erzählung, die nicht wie ein Flickmuster aus verschiedenen Bruchstücken aneinandergesetzt wurde. Gleichzeitig wird durch diese Rückbindung implizit an die im Prolog etablierte Kommunikationssituation erinnert; der Erzähler ist der Vermittler der Quelle, der die Wahrheit spricht.

Neben solchen positiven Wahrheitsbekundungen und Quellenberufungen finden sich auch immer wieder einzelne Stellen, an denen das Auslassen der Handlung damit begründet wird, nicht genau zu wissen, was passiert sei. Analog dazu bildet sich der Begriff der Negativ-Formen der Beglaubigung aus.¹⁸⁶ An entsprechenden Stellen der Erzählung beschreibt er, souverän und in gewissem Maße verantwortungsvoll mit dem Erzählstoff zu verfahren. Im *Iwein* kann er beispielsweise einen Kampf nicht erzählen, da er keine Augenzeugen für diesen hat:

*Ich machte des strîtes harte vil,
mit worten, wan daz ich enwil,
als ich iu bescheide.
Sî wâren dâ beide,
unde ouch nieman bî in mê
der mir der rede gestê.
Spræche ich, sît ez nieman sach,
wie dirre sluoc, wie jener stach.
(Iw. v. 1029–1036)*

Auch hier etabliert er sich wieder als zuverlässiger Gewährsmann, der zwar in der Lage wäre, den Kampf ausgiebig zu schildern, dessen Verantwortung gegenüber dem Stoff und dem Publikum dies jedoch nicht zulässt.¹⁸⁷ Negativ-Formen der Beglaubigung, wie sie hier vorliegen, machen es gleichsam notwendig, sich direkt an den Rezipienten zu wenden und das Ausbleiben der Erzählung zu begründen. Sie begünstigen damit das Hervortreten und die textstrukturierenden Eingriffe mehr als floskelhafte und komplexe positive Beglaubigungen.

Ein ähnlicher Befund ergibt sich für den Dialog zwischen Frau Minne und Hartmann im *Iwein*. Neben verschiedenen Auslegungen des Herzenstausches wird auch hier

¹⁸⁶ Nellmann: Wolframs Erzähltechnik, S. 71 und Carola Völkel: Der Erzähler im spätmittelalterlichen Roman, S. 110

¹⁸⁷ Vgl. Carola Völkel: Der Erzähler im spätmittelalterlichen Roman (Europäische Hochschulschriften, Bd. 1/263), Frankfurt a. M. 1978, S. 47.

indirekt über die Verpflichtung zu wahrheitsgetreuem Erzählen diskutiert (vgl. Iw. v. 2978–2983). Indem die Erzählerstimme die zeitlich nachstehende Diskussion mit Frau Minne gegenüber dem Rezipienten offenlegt, schafft sie ihm gegenüber eine vermeintliche Transparenz seines Erzählens, welches hier darum bemüht ist, die (metaphorische) Wahrscheinlichkeit des Geschehens zu diskutieren und zu erzählen. Darüber hinaus rückt diese Diskussion den Erzähler in den Mittelpunkt, wodurch er als Figur zusätzlich Kontur gewinnt.¹⁸⁸

Quellenberufungen und Wahrheitsbekundungen tragen zur Validierung der Erzählungen und des Erzählens bei, indem sie in Verbindung zur Vorlage bzw. Quelle gesetzt werden oder das Auslassen der Beschreibung mit dem Fehlen einer Quelle begründet wird. Im Anschluss an die im Prolog etablierte und durch verschiedene rhetorische Mittel forcierte fiktive Kommunikationssituation mit dem Rezipienten tragen die Berufungen auf eine vermeintliche Quelle sowie das Beteuern des Wahrheitsgehalts zur Profilierung des Erzählers als zuverlässigem Gewährsmann bei.

2.3.4 Effekte und Funktionen von Vorausdeutungen und Rückverweisen

Im Erzählen nehmen Vorausdeutungen und Rückverweise in erster Linie eine temporale Funktion ein: Handlungsstränge werden vorweggenommen, angekündigt oder als vergangen markiert. Sie tragen dadurch zur makrostrukturellen Organisation und Strukturierung des Textes bei, dass sie die Handlungsstränge in Zukunft, Gegenwart und Vergangenheit gliedern.

Auf Ebene des *discours* sind Vorausdeutung und Rückverweis miteinander vergleichbar. Beide unterbrechen und verzögern den Erzählfluss, indem sie auf zukünftige oder zurückliegende Ereignisse verweisen. Hier kann der Erzähler die Preisgabe seines Wissens und Informationen offen vor dem Rezipienten regulieren.

Rückblicke lassen sich in erinnernde und abschließende Rückverweise unterscheiden. Erinnernde Rückverweise regen den Rezipienten dazu an, einen geistigen Brückenschlag zu schon erzählten Ereignissen zu vollziehen.¹⁸⁹ Typische Wendungen sind *als ich iu dâ vor gesaget han* (Er. v. 241) usw. Wieder tritt durch diese Formel die Erzählerstimme hervor: Der Erzähler markiert sich selbst durch das Personalpronomen *ich*

¹⁸⁸ Zur näheren Diskussion des Herzenstausches im *Iwein* vgl. in dieser Arbeit Kap. 3. Die Figuren als Erzählinstanz – Der Herzenstausch.

¹⁸⁹ Hans-Peter Kramer: Erzählerbemerkungen und Erzählerkommentare in Chrestiens und Hartmanns *Erec* und *Iwein* (Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Bd. 35), Göppingen 1971, S. 54.

als Vermittler, der die Autorität über das Erzählen hat. Entsprechend kann er den Rezipienten anleiten und ihn indirekt auffordern, sich an zuvor Erzähltes zu erinnern. Der funktionale Aspekt dieses Erinnerns liegt darin, zwei zunächst unabhängige Handlungen deutlich miteinander zu verknüpfen. Solche Rückverweise können entsprechend einzelne Episoden markieren, umklammern oder verbinden, indem sie Zusammenhänge im Text beschreiben¹⁹⁰ und so entscheidend zur geschlossenen Struktur des Werks beitragen:¹⁹¹ Nachdem Iwein vom Wahnsinn geheilt ist, gelangt er auf der Suche nach Âventiure durch Zufall zurück an den Brunnen, an dem seine Geschichte ihren Ausgang nahm. Der Erzähler beschreibt die Textpassage folgendermaßen:

*Dô truoc in diu geschiht
(wande ern versach sichs niht)
vil rehte an sîner vrouwen lant,
dâ er den selben brunnen vant,
von dem im was geschehen,
als ich iu ê hân verjêhen,
grôz heil und michel ungemach.
(Iw. v. 3923– 3929)*

Iweins Herz wird schwer, da auch er sich an sein großes Glück und sein selbst zugefügtes Unheil erinnert, und er beschließt, sich selbst zu töten. Iweins neues Leben nach dem Wahnsinn wird so nun doch wieder an sein altes Leben geknüpft und er beschließt im weiteren Verlauf der Textpassage, Lunete, die wegen seines Fehlers zum Tode verurteilt wurde, zu retten. Die Geschlossenheit des Textes sowie seine sich wiederholende Struktur (bspw. das erneute Zeitversprechen, das Iwein nun einhält) werden durch die Erzählerstimme erzeugt, die den Rezipienten indirekt auffordert, sich an das angedeutete *grôz heil und michel ungemach* im ersten Teil der Erzählung zu erinnern und so alle weiteren Handlungsstränge an Iweins erste Handlungen, die zu eben diesem Heil und Schaden geführt haben, zurückbindet.

Schließen Rückverweise unmittelbar an den Handlungsstrang an, auf den sie referieren, spricht Arndt von abschließenden Rückverweisen.¹⁹² Hier fokussiert der Erzähler noch einmal in Form eines Resümees auf einzelne Details der Handlung, die prägnant zusammengefasst werden. Bleiben wir zunächst im *Iwein*: Nachdem unter den

¹⁹⁰ Uwe Pörksen: Der Erzähler im mittelhochdeutschen Epos. Formen seines Hervortretens bei Lamprecht, Konrad, Hartmann, in Wolframs *Willehalm* und in den ‚Spielmannsepen‘ (Philologische Studien und Quellen, Bd. 58), Berlin 1971, S. 41.

¹⁹¹ Pörksen: Der Erzähler im mittelhochdeutschen Epos, S. 39.

¹⁹² Vgl. Arndt: Der Erzähler bei Hartmann von Aue. S. 59–60.

Schwestern vom schwarzen Dorn der Streit über das Erbe des verstorbenen Vaters ausgebrochen ist, reisen beide Frauen an den Artushof, um jeweils einen Kämpfer für sich zu gewinnen. Die Ältere ist zuerst am Hof und bestimmt Gawein als ihren Ritter. Die Jüngere hingegen hat vom Ritter mit dem Löwen gehört und möchte diesen nun um Hilfe bitten. Jedoch weiß selbst Gawein nicht, wer der Ritter ist. Direkt daran schließt der Erzähler an:

*Dô ze hove kam diu maget,
als ich iu hân gesaget,
und einen kempfer suochte,
des niemen sî beruochte,
dô clagetes harte sêre
ir quot und ir êre:
[...]
(Iw. v. 5699–5704)*

Der zuvor noch ausführlich beschriebene Umstand, dass die jüngere Schwester am Artushof zunächst Gawein um Hilfe bittet, dieser jedoch nicht zur Verfügung stehen kann und sie keinen anderen Ritter bzw. nicht den Ritter findet, den sie sich erhofft hatte, der ihr Recht vor ihrer Schwester für sie verteidigt, wird noch einmal pointiert durch *des niemen sî beruochte* zusammengefasst und auf dieses eine Detail des fehlenden Ritters für den Gerichtskampf fokussiert.

Diese Form, Handlung abzuschließen, hebt einzelne Handlungsstränge besonders hervor und markiert Details, die so im anschließenden neuen Handlungsstrang gerade durch die prägnante Wiederholung im Rückverweis präsent bleiben. Vor allem aber bringt sich der Erzähler durch sein Hervortreten mithilfe der Formeln, die die Rückverweise einleiten, wieder selbst in die Position des Vermittlers der Erzählung. Ähnliches ist bei Vorausdeutungen festzustellen, die auf gewisse Details verweisen, die noch zu erzählen sind.

Vorausdeutungen können jedoch auch weitaus offener gestaltet sein und die Funktion eines Handlungsrahmens übernehmen, indem sie eine Rezeptionsrichtung vorgeben:

¹⁹³ So beschreibt Harald Burger die Stilisierung des Artuslebens zum Ideal und Vorbild für die Gegenwart als Vorausdeutung eines ethischen Moments für die Erzählung insgesamt.¹⁹⁴ Schon die Sentenz zu Beginn des *Iwein* kann als Vorausdeutung gelesen

¹⁹³ Arndt: Der Erzähler, S. 57 und Völkel: Der Erzähler im spätmittelalterlichen Roman, S. 76.

¹⁹⁴ Harald Burger: Vorausdeutung und Erzählstruktur im mittelalterlichen Texten, in: Stefan Sonderegger, Alois Maria Haas u. Harald Burger (Hrsg.): *Typologia Litterarum. FS für Max Wehrlin*, Freiburg i. Br. 1969, S. 125–155, hier S. 147.

werden: *Swer an rehte güete / wendet sîn gemüete / dem volget sælde unde êre.* (Iw. v. 1–3). Vorausdeuten wird in diesem Fall nicht mehr einzig durch das Aufzeigen von Geschehensmomenten, die in der Zukunft passieren werden, definiert, sondern im Vorstellen eines allgemein leitenden Rahmens, „der dem einzelnen Geschehen einen prädisponierten Sinn verleiht.“¹⁹⁵

Rückverweisen und Vorausdeutungen kommt nicht ausschließlich eine temporale Funktion für das Erzählen zu. Auf Ebene der *histoire* ist der Effekt zu beobachten, dass sie einzelne Details der jeweils vorausgedeuteten oder zurückverwiesenen Handlung fokussieren und diese prägnant hervorgehoben. Dabei wird ein zuvor weit auserzählter Umstand, wie beispielsweise der Streit der Schwestern von Dorn um ihr Erbe und der zur Klärung dieses Streites veranlasste Gerichtskampf, in wenigen Versen auf die wesentliche Aussage bzw. das Problem des Abschnitts reduziert: Die eine Schwester findet keinen geeigneten Kämpfer. Dem Erzähler gelingt es so, einzelne Elemente längerer Handlungsstränge zu pointieren und markieren, wodurch die Wahrnehmung des Rezipienten implizit auf einzelne Details gelenkt wird.¹⁹⁶

2.3.5 Effekte und Funktionen von Kommentaren

Die stärkste Form der Erzählerstimme ist der Erzählerkommentar. Kommentare teilen die Erzählung in Unkommentiertes, Kommentiertes und Kommentierung ein. Mit Blick auf die Frage, wie Wissen in Diskursen organisiert wird, verweist Michel Foucault auf die besondere Funktion von Kommentaren. So sei es seine Aufgabe, „das *schließlich* zu sagen, was dort schon *verschwiegen* artikuliert war.“¹⁹⁷

Foucault verweist hier vor allem auf die Nachzeitigkeit des Kommentars, der erst im Anschluss an das Gesagte Wissen dazu vermittelt. Kommentare haben in diesem Sinne eine wissensregulierende, aber auch wissenoffenbarende Position im Text inne: „Commentaries exercise power over knowledge – and over knowers [...].“¹⁹⁸

Erzählerkommentare nehmen mit Blick auf Kommentare und Kommentarpraktiken eine Sonderstellung ein. Anders als beispielsweise Bibelkommentare, Glossen zu Gebrauchstexten oder die Kommentierung von Gesetzestexten sind Erzählerkommentare

¹⁹⁵ Burger: Vorausdeutung und Erzählstruktur, S. 147.

¹⁹⁶ Zur Ordnung der Wahrnehmung vgl. in dieser Arbeit Kapitel 5. Wiederholung und Prägnanzerzeugung – Gemeinsame Mahlzeiten.

¹⁹⁷ Michel Foucault: Die Ordnung des Diskurses, hrsg. u. übers. v. Walter Seitter, Frankfurt a.M. 1993, S. 19 – Emphase im Original.

¹⁹⁸ Jessica Lockhart u. Walid Saleh: What is Commentary? (https://globalcommentary.utoronto.ca/?page_id=280, Zugriff am 10.11.2020).

Teil der Erzählung. Sie sind nicht nachträglich entstanden, als Marginalien an den Rand des Textes gesetzt oder zwischen die Zeilen geschrieben. Auch wenn sie häufig wie zugesetzte Äußerungen wirken und damit den Anschein erwecken, möglicherweise aus dem Text gestrichen werden zu können, so sind sie doch integrative Bestandteile, die mit der Erzählung verwoben sind.¹⁹⁹

Der Begriff des Erzählerkommentars wird in der Narratologie oftmals beiläufig genutzt. Dabei wurde eine Theorie dazu bisher noch nicht genau beschrieben.²⁰⁰ Einen ersten Ansatz dazu bietet Christoph Huber. In seiner theoretischen Untersuchung beschreibt er insgesamt Kommentare, die eben nicht wie Bibelkommentare usw. zeitlich nach ihrem Referenztext entstehen, sondern solche, die eine fest eingebundener Bestandteil ihrer Bezugstexte sind. Dazu zählt er unter anderem Paratexte wie Überschriften oder eben Erzählerkommentar. Diese in die Literatur eingeflochtenen Kommentare bezeichnet er als poetische Kommentare. Den Begriff des Kommentars definiert er zunächst im Sinne Wolfgang Raibles als Übersetzen bzw. Umcodieren²⁰¹ jeder Äußerung, die einen Sinnbildungsprozess bei den sich Äußernden entstehen lässt und zum Verstehen beim Hörer führt.²⁰²

Laut Paul Zumthor ist damit gerade auch der Prozess des Wiedererzählens eine Form des Kommentars. Retextualisierung und Wiedererzählen gelten für ihn als grundlegende Prozesse des vormodernen Dichtens, die aus dem Willen zu kommentieren heraus entstehen.²⁰³ Kommentare sind demnach immer ein inhärenter, nahezu intrinsischer Teil des höfischen Erzählens.²⁰⁴

Im Rahmen der Übersetzung und Umcodierung sieht auch Sandra Linden den Kommentar angesiedelt. Auch sie macht in diesem Sinne die Praxis des Wiedererzählens als, nach Franz Josef Worstbrock, „zentralem Zugang zur mittelalterlichen Literatur

¹⁹⁹ Vgl. Christoph Huber: Formen des poetischen Kommentars in der mittelalterlichen Literatur, in: Glenn W. Most (Hrsg.), *Commentaries – Kommentare*, Göttingen 1999, S. 323–352, hier S. 327. Zum Verhältnis zwischen Kommentar und Exkurs vgl. in diesem Kap. 2.3.6. Effekte und Funktionen von Exkursen.

²⁰⁰ Vgl. dazu Jennifer Gerber: About Form and Function of German Vernacular Commentaries, in: Christina Lechtermann u. Markus Stock (Hrsg.), *Practices of Commentary*. *Zeitsprünge* 24:1 (2002), S. 139–159.

²⁰¹ Huber: *Poetischer Kommentar*, S. 324; Wolfgang Raible: Arten des Kommentierens – Arten der Sinnbildung – Arten des Verstehens, in: Jan Assmann und Burkhard Gladigow (Hrsg.), *Text und Kommentar. Archäologie einer literarischen Kommunikation*, München 1995 (Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation, Bd. 4), S. 51–73, hier S. 51.

²⁰² Huber: *Poetischer Kommentar*, S. 324.

²⁰³ Paul Zumthor: *La glose créatrice*, in: Gisèle Mathieu-Castellani and Michel Plaisance (Hrsg.), *Les commentaires et la naissance de la critique littéraire*, Paris 1990, S. 11–18, hier S. 14.

²⁰⁴ Zumthor: *La glose créatrice*, S. 16.

und ihrer Poetik“ fruchtbar.²⁰⁵ Im Wiedererzählen sieht sie den Ursprung und besonders den Grund für den poetischen Kommentar bzw. die Selbstkommentierung höfischer Romane:

Der Wiedererzähler nimmt gegenüber dem Quellentext als eine Art vermittelnder Erstrezipient, der sein Verständnis des Textes wiederum an andere Rezipienten weitergibt, eine kommentierende und interpretierende Haltung ein. Er steht vor der Aufgabe, einen vorhandenen Stoff zu *niuwen* [...].²⁰⁶

Sehr deutlich wird dies, Lindens Argumentation folgend, an den zahlreichen Kommentaren, die nicht nur den Prologen und Epilogen der höfischen Literatur eingeschrieben sind, sondern auch die Diegese prägen. So sind es auch Erzählerkommentare, die Huber als auto- bzw. selbstreferentiell auf den Text einwirkend in den Blick nimmt.

Huber geht zunächst grundlegend davon aus, dass volkssprachliche Texte im Vergleich zum lateinischen Kommentar

gewisse Vorformen kommentierender Rede aus [bilden, JG], die zum einen gerade durch ihren proteischen Übergangstatus interessieren und faszinieren können, andererseits aber auch Möglichkeiten des Kommentars anzeigen, die über diese Schwellenphase hinaus grundsätzlich verfügbar und wirksam sind.²⁰⁷

Sichtbar werden diese Vorformen gerade im Wiedererzählen durch „imitieren, erneuern und rivalisieren“ des Prätextes.²⁰⁸

Am Beispiel von Dantes *Vita nova*, *Convivio* und der *Comedia* beschreibt Huber eine sich neu ausbildende Tradition des Selbstkommentars der volkssprachlichen Dichtung.²⁰⁹ Blicke man, so Huber, von Dante aus zurück, so stelle sich der volkssprachliche Kommentar zunächst vor allem als „integrierter und weitgehend autoreferentieller poetischer Kommentar“ dar.²¹⁰ Zur Bestimmung des poetischen Kommentars nennt Huber unter anderem folgende zwei formale Aspekte, die den poetischen Kommentar näher beschreiben: Zum einen bediene sich der poetische Kommentar den „poetisch-literarischen Verfahren, die sonst für die Dichtung der Primärtexte zur Verfügung stehen.“²¹¹ Huber verweist hier besonders auf das Metrum, Vers und Reim etc. Zum

²⁰⁵ Linden: Exkurse, S. 28; Franz Josef Worstbrock: Wiedererzählen und Übersetzen, in: Walter Haug (Hrsg.), *Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze* (Fortuna vitrea, Bd. 16), Tübingen 1999, S. 128–142.

²⁰⁶ Linden: Exkurse, S. 29.

²⁰⁷ Huber: *Poetischer Kommentar*, S. 325.

²⁰⁸ Huber: *Poetischer Kommentar*, S. 326.

²⁰⁹ Huber: *Poetischer Kommentar*, S. 327.

²¹⁰ Huber: *Poetischer Kommentar*, S. 327.

²¹¹ Huber: *Poetischer Kommentar*, S. 326.

anderen beziehe sich der poetische Kommentar häufig auf vorausliegende Prätexte. Gemeint sind damit vor allem Literaturzitate.²¹²

Wie weit oder eng der Erzählerkommentar zu greifen ist, wurde bisher kaum thematisiert. So ist es möglich, einen weiten Kommentarbegriff auf die Texte anzuwenden und die Äußerungen des Erzählers zu einer Figur, einem Gegenstand oder einem Ereignis, bei denen er konkreten Bezug auf die entsprechende Textpassage nimmt und deiktisch darauf verweist, als Kommentar zu verstehen. Damit würde nahezu jede Formel, die das Hervortreten des Erzählers aus dem Text bedingt, auch als Kommentar gelten.

Für ein engeres Verständnis des Erzählerkommentars entscheidet sich unter anderem Nellmann. In seiner Arbeit bedient er sich selbst eines Kommentarbegriffs, der sich inhaltlich an konkreten Interpretationen und Belehrungen durch den Erzähler orientiert. Diesem engeren Kommentarbegriff möchte ich mich für den Zweck dieser Arbeit anschließen, da er meines Erachtens einen differenzierten Blick auf die Funktion der Erzählerstimme ermöglicht.

Kommentiert der Erzähler, weist er sich selbst zunächst als Vermittler und Kommentator des Textes aus. Gleichzeitig zeigt er durch eine deiktische Geste auf das zu Kommentierende, um es zu markieren. Er begibt sich an diesen Stellen noch deutlicher in die Rolle des Vermittlers, der zwischen Diegese und Welt steht. Dabei reguliert er durch die Kommentare die Ebene des *discours* und die der *histoire*, indem er bewertend und erläuternd in das Erzählen eingreift. Gleichzeitig dienen solche Kommentierungen zur Strukturierung und Organisation des Erzählens sowie zur Relationierung von Diegese und Welt bzw. von Damals und Jetzt.

Erzählerkommentare können grundsätzlich durch ihren Bezug auf die *discours*- oder *histoire*-Ebene unterschieden werden: Durch autoreferenzielle Kommentare bewertet und erklärt der Erzähler sein eigenes *Handeln* als Vermittler der Diegese. Arndt formuliert drei Möglichkeiten, um sein Eingreifen in den *discours* des Textes und damit sein Handeln im Erzählprozess zu kommentieren: Der *Unsagbarkeitstopos* findet sich häufig an Stellen, an denen der Erzähler vorgibt, die Schönheit einer Dame, das Leid einer Figur etc. nicht beschreiben zu können.²¹³ In der Regel fehlen ihm die Worte oder er vermag die Situation insgesamt nicht zu beschreiben: So besucht Erec die Witwen auf der Burg Brandigan und der Erzähler formuliert als rhetorische Frage den Unsagbarkeitstopos *wer möhte iu die beschrîben / und geloben die ze rehte gar?* (Er. v.

²¹² Huber: Poetischer Kommentar, S. 327.

²¹³ Arndt: Der Erzähler, S. 70.

8223 f.) und schließt eine Beschreibung der einzelnen Damen an, in der er betont, die jeweils nächste sei noch schöner als die vorherige (Er. v. 8261–8287). Die Beschreibung schließt wieder mit der Frage, wer sie richtig beschreiben könnte (Er. v. 8288). Der Unsagbarkeitstopos in Form von rhetorischen Fragen trägt hier entsprechend nicht nur zur ausartenden Beschreibung bei, sondern sie bilden gleichsam einen Rahmen um den Erzählgegenstand.

Ähnlich verhält es sich mit der *Unfähigkeits- bzw. Demutsformel*, wobei hier die Motivation eine andere ist: Im Gegensatz zum Unsagbarkeitstopos stellt sich das Erzählen in der Unfähigkeitsformel nicht generell als unmöglich dar, sondern dem Erzähler fehlen die Fähigkeiten bzw. die Erkenntnisse aus seinen Quellen, um angemessen von einer Situation berichten zu können:²¹⁴

*Ich machte des strîtes harte vil,
mit Worten, wan daz ichn wil,
als ich iu bescheide.
sî wâren dâ beide,
unde ouch nieman mê
der mir der rede gestê.
Spræche ich, sît ez nieman sach,
wie dirre sluoc, wie jener stach?
(Iw. v. 1029–1036)*

Zusammen mit *brevitas*-Formeln tragen der Unsagbarkeitstopos und die Unfähigkeitsformel zum Ausarten der Beschreibung des Erzählgegenstands bei; was verkürzt oder gar nicht erzählt werden soll, wird häufig schon vorher lang und ausgiebig geschildert.²¹⁵ Die vorgebliche Intention, etwas kurz darzustellen, setzt der Erzähler zugunsten der Darstellung eines bestimmten Details und/oder Demonstration seiner Gestaltungsmacht über die Erzählung ein.²¹⁶ Gleichzeitig organisiert er den Text in Kommentar und Kommentiertes bzw. Unkommentiertes, wodurch er zusätzlichen Einfluss auf den Text geltend macht.²¹⁷ Der Inhalt des Kommentars zeigt dabei an, wie und auf welche Art sich der Erzähler über den Stoff erhebt, indem er über Längen und Kürzen bzw. Auslassungen im Erzählen entscheidet.

²¹⁴ Arndt: Der Erzähler, S. 71.

²¹⁵ Arndt: Der Erzähler, S. 71.

²¹⁶ Arndt: Der Erzähler, S. 70.

²¹⁷ Arndt: Der Erzähler, S. 71.

Weiterhin finden sich immer wieder Kommentare, die sich auf die Narration und damit auf die Ebene der *histoire* und die der Figuren beziehen. Anders als die genannten Kommentare mit Bezug auf die *discours*-Ebene werden bei solchen im Blick auf die Ebene der *histoire* keine typischen Formeln und Floskeln verwendet. Erzählerkommentare, die die Diegese und ihre Figuren deuten, lassen sich grundsätzlich in erläuternd und wertend unterscheiden.²¹⁸

Erläuterungen beziehen sich unter anderem auf Situationen, in denen sich Figuren befinden. Hier greift die Erzählerstimme kommentierend ein, erklärt die Hinter- und Beweggründe der Figuren bzw. der Situation. Arndt arbeitet dazu heraus, dass diese Formen der Erläuterung häufig der Typisierung dienen. Als Beispiel nennt er Enite, die den ersten Grafen belügt, um Erecs Leben zu retten.²¹⁹ Im Text heißt es im Anschluss an den Dialog zwischen Enite und dem Grafen:

*Mit schænen wîbes listen
begunde si dô vristen
ir êre und ir mannes lîp.
vrouwe Êniten was ein getriuwez wîp.
(Er. v. 3940–3943)*

Der Erzähler schließt an Enites Verhalten in der für sie prekären Situation direkt einen Kommentar an, der ihr Verhalten erklärt: Enite, die zuvor noch von Erec wegen des Bruchs des Schweigegebots bestraft wurde, wird aufgrund ihrer Lüge vom Erzähler als treue Ehefrau typisiert, die *âne sünde gelogen* (v. 4027) hat, sodass sie trotz der Lüge weiterhin ebenso eine gute Christin ist. Ihre zunächst als problematisch zu interpretierende Lüge vor dem Grafen wird so legitimiert und zeigt auf, dass eben dieses Verhalten sie zum weiblichen Idealbild des Artushofes macht. Es schwingt damit gleichzeitig eine Wertung der Situation in der Erläuterung mit, die nicht nur die einzelne Textpassage auslegt, sondern insgesamt das Verständnis der Erzählung beeinflusst und lenkt: Enites Handeln, auch gegen Erecs Befehle, ist stets berechtigt und dient der Treue gegenüber Erec.

Das Feld der wertenden Kommentare ist sehr weit. Mit teils kurzen, teils ausführlichen Kommentaren bewertet der Erzähler beispielsweise im *Erec* das Aussehen von Enite: *der megede lîp was lobelich* (Er. v. 323), die Gastfreundschaft ihres verarmten Vaters:

²¹⁸ Vgl. unter anderem Arndt: *Der Erzähler*, S. 82–110; Völkel: *Der Erzähler im spätmittelalterlichen Roman*, S. 158–212; Kramer: *Erzählerbemerkungen und Erzählerkommentare*, S. 65–108; Nellmann: *Wolframs Erzähltechnik*, S. 129–148; Pörksen: *Der Erzähler im mittelhochdeutschen Epos*, S. 125–198.

²¹⁹ Arndt: *Der Erzähler*, S. 80.

dar an mohte man schouwen / daz er rîches muotes wielt, / daz er den gast sô arm enthielt (Er. v. 313_315), Enites Fähigkeiten beim Hüten der Pferde: *der pherde si dô phlac / dar nâch als ein vrouwe mac: / baz si enkunde* (Er. v. 3288–3290) oder er kritisiert Oringles Handlung gegenüber Enite:

*Nû enmohte der grâve mê
im selben meister sîn,
er entæte sîn untugend schîn:
sîn zorn in verleite
ze grôzer tôrheit
[und uf grôzen ungevuoc,]
daz er si mit der hand sluoc
alsô daz diu guote
vil sêre bluote.
(Er. v. 6515–6523)*

Der Erzähler gibt damit Evaluationen einzelner Elemente der Erzählung vor, die die Wahrnehmung des Rezipienten insofern lenkt, als dass eine eigene positive oder negative Bewertung obsolet gemacht wird.

Die Erzählung stark organisierende und regulierende Varianten des Erzählerkommentars beruhen teils darauf, dass der Erzähler imaginiert, aktiv am beschriebenen Geschehen teilzunehmen. Dadurch tritt seine Stimme besonders eindringlich aus dem Text hervor: Im *Parzival* berichtet sie beispielsweise vom Zeremoniell auf Munsalvaesche, bei dem der Gral von edlen Jungfrauen hereingetragen wird (Pz. v. 232, 9 ff.). Während der Aufzählung der verschiedenen Damen, die immer in Zweiergruppen auftreten, unterbricht der Erzähler die Beschreibung damit, dass wenn er richtig gezählt habe, dort nun 18 Damen stehen sollten: *ob i'z geprüvet rehte hân, / hie sulen ahzehen frouwen stên* (Pz. v. 235, 6 f.). Erst nach dieser kurzen Zwischenbilanz berichtet er weiter, dass darauf noch mehr Damen in teuren Kleidern folgen: *âvoy nu siht man sehse gên [...]* (Pz. 235, 8). Anders als bei floskelhaften Quellenberufungen zählt er während des Erzählvorgangs mit und unterbricht den Vorgang mit der Bekanntgabe einer Zwischensumme. Indem der Erzähler hier deutlich aus dem Text hervortritt und so die Aufmerksamkeit auf seine Stimme zieht, hindert er den Rezipienten daran, sich in der Beschreibung zu verlieren und fordert gleichzeitig zur Konzentration auf den Erzählvorgang auf, indem er suggeriert, selbst mitzuzählen.²²⁰

²²⁰ Curschmann: Abenteuer des Erzählens, S. 637.

Über die Kommentierung der Ebene des *discours* und der *histoire* hinaus haben verschiedene Kommentare einen besonderen Effekt auf die Relationierung der Diegese gegenüber der Welt des Rezipienten. In diesen Kommentaren beziehen die Erzähler ihre eigene Umwelt mit in den Kommentar ein. Nachdem Iwein die von Laudine auferlegte Jahresfrist versäumt hat, beginnt er, sehnsüchtig an seine Frau zu denken und bemerkt zu spät, dass die Frist abgelaufen ist. Iweins Sehnen legt er in einem kurzen Kommentar als Ahnung des sich nähernden Unglücks aus, als Erahnen des Unglücks im Moment des vollkommenen Glücks:

*Ouch nâhten im bæsiu mære.
Im wîssagete sîn muot,
als er mir selbem ofte tuot:
ich siufte, sô vrô ich bin,
mînen künftegen ungewin:
sus nâhte im sîn leit.
(Iw. v. 3096–3101)*

Der Erzähler bindet seine Erfahrung an die Iweins zurück: Ähnlich wie der Ritter während der Euphorie des gewonnenen Turniers sein nahendes Unglück spürt, so nahm auch er schon in einer zunächst positiven Situation das nahende Pech wahr. Entsprechend fühlt er nicht nur mit Iwein und seiner misslichen Lage mit, sondern er sieht Parallelen zwischen seinen Erfahrungen und denen, die der Ritter gerade macht.

Wesentlich eindringlicher nutzt er in Wolframs *Parzival* Parallelsetzungen der Figuren der Romanhandlung mit sich selbst oder auch historischen Figuren, durch die die Diegese und Welt eng geführt werden. Als Beispiel hierfür führt Nellmann mit Blick auf die Welt des Rezipienten unter anderem den Vergleich zwischen Antikonie und der Markgräfin von Heitstein an, die sich gleichen würden (Pz. v. 403, 29–404, 2) und mit Bezug auf den Erzähler, dass dieser gerne die Rüstung Gahmurets besäße: *mir selben ich wol gunde/ des er het an den lîp gegert: / wand ez was maneger marke wert* (Pz. v. 71, 4–6).

Durch Kontrastierung werden Diegese und die Welt besonders in Relation zueinander gesetzt. So ist entweder die Welt des Rezipienten (in Wildenberg habe man nie ein so großes Feuer gesehen, wie es in Munsalvaesche brannte [Pz. v. 230, 12 f.]) oder die Welt des Erzählers der Diegese unterlegen oder im Gegenteil unterliegt letztere den

beiden Welten: In Pelrapeire hatten sie keine Pfanne mit Trüdingen Krapfen auf dem Feuer (Pz. v. 184, 24 f.).²²¹

Wie der Rezipient die entsprechende Passage nun wahrnimmt, wird deutlich durch den Erzählerkommentar und seine spezifische Kommentarpraxis beeinflusst. Indem hier die Diegese der Welt des Rezipienten durch den Erzählerkommentar gegenübergestellt wird, behauptet der Text, dass Fiktion und Realität vergleichbar seien. Wird die Welt des Rezipienten und/oder Erzählers zum selbstverständlichen Vergleichsobjekt für die Diegese gemacht, entsteht die Illusion, die Welten seien tatsächlich miteinander vergleichbar. Die Grenze zwischen der Diegese und der Welt des Rezipienten sowie der des Erzählers, die er zuvor im Prolog etabliert hat, wird so immer fließender. Das hat vor allem Auswirkungen auf die Wirklichkeitsillusion der Erzählung. Nellmann hält entsprechend fest, die Glaubwürdigkeit des Berichteten werde durch den Gegenwartsbezug verstärkt.²²²

In den Kommentaren des Erzählers kommen eine Vielzahl an verschiedener Effekte und Funktionen zum Vorschein. Zunächst markieren sie einzelne Textpassagen, wenn sie sie als kommentarwürdig oder -nötig erachten. Sie funktionieren auf Ebene des *discours*, wenn sie den Prozess des Erzählens durch *brevitas*-Formeln, Unsagbarkeitstopoi und Demutsformeln ausdeuten. Gleichzeitig haben sie Effekte auf die Ebene der *histoire*. Dort lenken sie die Textwahrnehmung und das Textverständnis des Rezipienten in eben die Bahnen, die im Kommentar aufgezeigt werden. Zusätzlich kann in durch sie die Distanz und Nähe zwischen Rezipienten und Erzählgegenstand reguliert werden. Am Beispiel Wolframs wurde entsprechend gezeigt, wie verschiedene Vergleiche zwischen der Diegese, der Welt des Rezipienten bzw. der Umwelt des Erzählers dazu führen, dass die im Prolog etablierten Grenzen zwischen den genannten Welten abgebaut werden.

²²¹ Vgl. zu Munsalvaesche und Wildenberg unter anderem: Ulrich Müller: Die Gralsburg. Munsalvaesche, Wildenburg, Montsalvat, in: Ders. u. Werner Wunderlich (Hrsg.), *Burgen, Länder, Orte (Mittelaltermythen, Bd. 5)*, Konstanz 2008, S. 289–306; Bernd Schirok: Die Inszenierung von Munsalvaesche: Parzivals erster Besuch auf der Gralsburg, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 46* (2005), S. 39–78; Vgl. zu den Trüdingen Krapfen zuletzt Anna Katrin Bleuler: Essen – Trinken – Liebe. Kultursemiotische Untersuchung zur Poetik des Alimentären in Wolframs *Parzival* (*Bibliotheca Germanica, Bd. 62*), Tübingen 2016, besonders S. 247–256.

²²² Nellmann: *Wolframs Erzähltechnik*, S. 137.

Sentenzen

Eine besondere Gruppe der Kommentare bilden Sentenzen. Im Unterschied zu den Erzählerkommentaren ist ihr Inhalt immer stark verallgemeinert. Zudem beziehen sich erstere fast ausschließlich auf die Diegese, dadurch dass sie konkreten Bezug auf sie nehmen. Sentenzen hingegen sind durch ihre Allgemeingültigkeit auch auf die Welt des Erzählers und die seiner Rezipienten beziehbar.²²³ Sie sind damit Teil der Didaxe der Erzählung. Manfred Eikermann stellt heraus, dass sich gerade ihre Allgemeingültigkeit dazu anbietet, sie auf die handelnden Figuren auszulagern.²²⁴

Sentenzen dienen als Teil der Erläuterung unter anderem dazu, Handlungsmotivationen, Begründungen usw. durch Verallgemeinerungen verständlich zu machen.²²⁵ Gleichzeitig bieten sie einen Ort für den Erzähler, an dem er sein Wissen und sein Verständnis schwieriger Sachverhalte zur Schau stellen kann. Nellmann schätzt seine Stimme hier jedoch als nur sehr schwach vernehmbar ein: „Weder die Absicht, das Publikum zu beeinflussen, noch ironisches Distanzieren sind hier nachzuweisen.“²²⁶ So habe die Erläuterung insgesamt nur einen Wert für die Bewertung des Erzählers als ein vielerfahrener Mann.²²⁷ Doch wird auch hier wieder seine Autorität über das Erzählen deutlich, denn theoretisch hätte er seine Erzählung schon zu Beginn so gestalten können, dass sie verständlich ist.

Bei Wolfram ist hingegen besonders auffällig, dass Sentenzen und Erzähltes nicht immer zusammenpassen. Sie werden hier genutzt, um Zwiespalt und Widersprüche zu generieren.²²⁸ So trage der Gebrauch von Sentenzen und Sprichwörtern dazu bei, eine Reflexionsebene in die Erzählung einzuführen, die sich einer naiven Lektüre versperre, ohne dass die Gültigkeit des gnomischen Wissens grundsätzlich in Frage gestellt werde.²²⁹ Bezieht man nun noch einmal Eikermanns These, Sentenzen würden sich besonders durch ihren allgemeinen Charakter für die Figurenrede eignen, ein, dann ist Nellmanns Vermutung, der Erzähler wolle sich lediglich als vielerfahrener Mann darstellen, deutlich zu relativieren.

Der textorganisierende Status von Sentenzen wird besonders im Vergleich zwischen Chrétien's *Yvain* und Hartmann's *Iwein* deutlich:

²²³ Vgl. Arndt: Der Erzähler, S. 113, Anm. 2.

²²⁴ Eikermann: Autorität und ethischer Diskurs, S. 80.

²²⁵ Arndt: Der Erzähler, S. 123 u. 124

²²⁶ Nellmann: Erzähltechnik, S. 132.

²²⁷ Nellmann: Erzähltechnik, S. 132.

²²⁸ Nellmann: Wolframs Erzähltechnik, S. 131.

²²⁹ Eikermann u. Tomasek: Handbuch der Sentenzen und Sprichwörter, S. 198.

Wo im *Yvain* ein wichtiger Dialog oder Monolog steht, ist auch im *Iwein* ein Äquivalent zu finden; wenn Chrétien eine Digression einfügt, tut Hartmann das auch. Die Geschichte bleibt dieselbe, die *histoire* verändert sich nicht; die Vermittlung, der *discours*, aber schon. Die Verwendung von Figurenrede und Erzählberiech in Bezug auf den Aufbau des Textes ist einer der Punkte, an dem sich die Auffassung der beiden Dichter, wie eine Geschichte zu erzählen sei und wie ein Text zu funktionieren habe, ganz offensichtlich unterscheiden. Hartmann hat diesbezüglich kaum einen erzählerischen Baustein auf dem anderen gelassen und die Vermittlung der Geschichte auf den Kopf gestellt.²³⁰

Im Mittelhochdeutschen wird der Roman dementsprechend um didaktische Perspektiven erweitert. In dieser Erweiterung sieht Kramer die Verallgemeinerungen der Sentenzen begründet. Die didaktischen Partien gewinnen hier mehr Eigengewicht und werden gleichberechtigt neben die Erzählung gestellt.²³¹ Dadurch ergibt sich eine doppelte Bewegung im Roman, die sich gegenseitig bedingt. Zum einen tragen die der Handlung vorangestellten Sentenzen dazu bei, dass sich die Handlung nach ihrem Modell entfaltet und dem Roman seine didaktischen Dimensionen verleiht. Die Sentenzen bedingen so das Konzept des Textes. Zum anderen macht die didaktische Motivation aber auch die Sentenzen nötig.

2.3.6 Effekte und Funktionen von Exkursen

Neben den Kommentaren nutzen die Erzähler Exkurse, die dem Rezipienten zusätzliches allgemeines Wissen vermitteln sollen. Im *Iwein* legt er Laudines Wankelmut, der zunächst einen Einzelfall der Figur beschreibt, auf Frauen im Allgemeinen aus. Nachdem Lunete Laudine nahegelegt hat, erneut zu heiraten, um ihr Land nach dem Tod ihres Mannes Ascalon zu beschützen, lehnt Laudine den Rat ihrer Zofe ab, obwohl sie ihre Lage erkennt und die Notwendigkeit einer Hochzeit einsieht.²³² Der Erzähler weiß zu diesem Verhalten Folgendes beizutragen:

*Swie sî ir die wârheit
ze rehte hete underseit
und sî sich des wol verstuont,
doch tete sî sam diu wîp tuont:
sî widerredent durch ir muot
daz sî doch ofte dunket quot.*

²³⁰ Vgl. Johannes Frey: Wer die Geschichte erzählt. Figuren und Erzähler in Chrétiens *Yvain* und Hartmanns *Iwein*, in: Marcel Krings u. Roman Luckscheiter (Hrsg.), *Deutsch-französische Literaturbeziehungen. Stationen und Aspekte dichterischer Nachbarschaft vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Würzburg 2007, S. 39–50, hier S. 40.

²³¹ Kramer: *Erzählerbemerkungen und Erzählerkommentare*, S. 96.

²³² Vgl. jüngst zu diesem Exkurs Linden: *Exkurse*, S. 134–138.

[...]

(Iw. v. 1863–1868)

Laudines Verhalten wird somit mithilfe des Exkurses über das allgemeine Benehmen von Frauen erklärt.

Der Begriff ‚Exkurs‘ leitet sich vom lateinischen Verb *excurre* ab und bedeutet ‚herauslaufen, abschweifen‘. Der Exkurs ist demnach als ein Herausbrechen aus der Gradlinigkeit der Handlung zu verstehen, welches sich an dem oben zitierten Beispiel beobachten lässt.²³³ Er führt für einen Moment von der Erzählung weg und öffnet den Blick vom konkreten Erzählgegenstand bzw. Handlungsstrang zum Allgemeinen hin, indem er den erzählten Einzelfall (Laudines Ablehnen einer Heirat) als Norm (Frauen widersprechen grundsätzlich – auch sich selbst) beschreibt.²³⁴

Der Exkurs ist zunächst als Phänomen des mündlichen Vortrags zu denken: Während des Vorlesens würde der historische Erzähler, so Lindens Vermutung, von der Handschrift aufsehen, und durch Mimik und Gestik das Abschweifen in den Exkurs anzeigen. In der Schriftlichkeit müssen nun sprachliche Marker definiert werden, die Mimik und Gestik ersetzen.²³⁵ Ihrem verallgemeinernden Charakter entsprechend wird der Texteingang häufig deutlich über eine Sentenz oder wie im Beispiel durch das verallgemeinernde Pronomen *swelhez* markiert, während der Textausgang fließend sein kann.²³⁶ Wie schon weiter oben zu den Sentenzen ausgeführt wurde, kann durch ihren allgemeinen Charakter der Erzähler im Hintergrund bleiben. Gleiches stellt Linden dementsprechend auch für Exkurse fest, die über Sentenzen (bzw. Verallgemeinerungen insgesamt) eingeleitet werden.²³⁷

Ähnlich wie Erzählerkommentare stehen auch Exkurse, so zeigt Lindens Forschung, an zentralen Punkten der Handlung. Auf formaler Ebene ergibt sich so seine die Erzählung strukturierende Funktion: Fokussiert der Exkurs auf ein bestimmtes Detail und spielt dieses auf einer anderen (abschweifenden) Ebene durch, trägt dies zu einer gedanklichen Verdichtung und Betonung seiner Referenzstelle bei. Dadurch kommt es zu einer hohen inhaltlichen Kohäsion zwischen dem Exkurs und der Handlung, indem er ihr zuspielt.²³⁸ Durch bzw. nach ihm werden so neue thematische und hermeneutische Akzente und Impulse gesetzt, sodass das Erzählen nach dem Exkurs von diesen

²³³ Linden: Exkurse, S. 1.

²³⁴ Linden: Exkurse, S. 75.

²³⁵ Linden: Exkurse, S. 13 u. 14.

²³⁶ Linden: Exkurse, S. 14.

²³⁷ Linden: Exkurse, S. 14.

²³⁸ Linden: Exkurse, S. 18.

beeinflusst sein kann. Er betont dabei „Aspekte, die der Autor alleine aus der Konstellation der Handlungsebene nicht hätte herausarbeiten können.“²³⁹ Dabei trägt er vor allem zur Sinnbildung der Texte bei. Wird Sinn – wie im Artusroman – über die symbolische Struktur des Textes erzeugt, dann etabliert der Exkurs eine Bedeutungsebene, „die stärker am Inneren der einzelnen Figur und einer verstehenden Plausibilisierung ihres Handelns oder der literarischen Darstellung desselben ansetzt.“²⁴⁰ Hier kann noch einmal auf den oben zitierten Exkurs zur männlichen Tugend verwiesen werden, der das Innere von Gawein zur Norm macht und so den Rezipienten anleitet, Gaweins weiteres Handeln nachzuvollziehen und zu bewerten. Der Exkurs schafft so weitere Sinnebenen, die neben der symbolischen Struktur des Romans stehen. Entsprechend muss auch das weitere Erzählen an diese angepasst werden oder ihnen produktiv widersprechen.²⁴¹ Er ist damit ein wichtiges Element und Instrument zum Vollzug der Narration.²⁴²

Linden beschreibt den Kommentar als Keimzelle des Exkurses und leitet seine Funktion entsprechend von diesem ab.²⁴³ Dennoch unterscheiden sich die beiden Arten des Hervortretens der Erzählerstimme an wesentlichen Punkten: Während Kommentare die die Erzählung bzw. das zu kommentierende vertiefen, schweifen Exkurse von ihr ab. Der Einzelfall wird so verallgemeinert und ein objektiver Blick auf den Abschnitt der Erzählung erzeugt.²⁴⁴ Der Kommentar hingegen gibt die subjektive Perspektive des Erzählers vor, die den Blick des Rezipienten lenkt, statt eine Diskussion über die Aussage des Erzählten zu ermöglichen. Er versucht vielmehr Probleme in der Erzählung zu lösen, wohingegen durch den Exkurs die Probleme in der Rezeption gelöst werden: „[Der Exkurs, JG] moderiert in der ausgestellten meditierenden Aneignung und Verarbeitung der Erzählinhalte die gewünschte textexterne Anschlusskommunikation schon einmal an, [...]“²⁴⁵

Die Funktion und der Effekt von Exkursen lassen sich in wenigen Punkten zusammenfassen: Im wörtlichen Sinne funktionieren sie als (positive) Abschweifungen. Durch sie wird der Prozess des Erzählens insofern unterbrochen, als dass der Erzähler durch Anlagerungen zusätzlichen Wissens den Blick auf ausgewählte Textpassagen erweitert

²³⁹ Linden: Exkurse, S. 20.

²⁴⁰ Linden: Exkurse, S. 67.

²⁴¹ Linden: Exkurse, S. 68.

²⁴² Linden spricht in ihrer Arbeit vom „Motor der Narration“, Linden: Exkurse, S. 20.

²⁴³ Linden: Exkurse, S. 25–28.

²⁴⁴ Linden: Exkurse, S. 87.

²⁴⁵ Linden: Exkurse, S. 88.

und diese verdichtet. Der Rezipient wird durch den Exkurs dazu aufgefordert (häufig wird dazu wieder das Adverb *nûn* verwendet), gemeinsam mit dem Erzähler vom Erzählgegenstand abzurücken und die Situation zu evaluieren, ohne dass wie im Kommentar eine Interpretation vorgegeben wird. Sie markieren entsprechend ihre Referenzstellen: Hier soll der Rezipient sich sein eigenes Bild von der Situation machen und diese nach seinem Ermessen bewerten und möglicherweise eine Lehre daraus ziehen. Exkurse beeinflussen somit das nach ihnen Erzählte, indem sie selbst Akzente setzen bzw. den Rezipienten dazu anleiten.

2.4 Der Erzähler in Pleiers *Meleranz*

Der beschriebene Einfluss des Erzählers zeigt sich in den Artusromanen verschieden stark in den einzelnen Beiträgen der Erzählerstimme. Dass diese nahezu konventionell sind und offensichtlich ein zeitgenössisches Bewusstsein für die Funktion der Stimme besteht, zeigten unter anderem die verschiedenen Übertragungen auf Figuren, die die Funktion intradiegetischer Erzähler einnehmen. So konnte exemplarisch für die Binneerzählung Kalogrenants zu Beginn des *Iwein* gezeigt werden, wie dieser es dem Erzähler gleichtut und die Aufmerksamkeit seines Publikums am Artushof lenkt.

Prolog und Epilog

Wie schon einleitend beschreiben wurde, präsentiert sich im Prolog des *Meleranz* die Stimme zunächst als Erzählerfigur, die anfänglich eine vermittelnde Funktion einnimmt, dann jedoch verdeutlicht, im Folgenden die Erzählung nicht weiter zu vermitteln. Vielmehr helfe es allein, von Ehre und Frömmigkeit zu erzählen, die französische Quelle, die der Pleier ins *tutsche* übersetzt (Mz. v. 102–105), also ohne Belehrung an die Rezipienten zu übermitteln:

[...]
*der böß gethät doch nimmer paß.
Wann daß er lebt nauch sinem sitt.
Den biderben türret man damit,
wa man im digk vor sait
von eren unnd von frumkayt.
Nunn hörennd ain frömdeß mâr.
(Mz. v. 96–101)*

Der Prolog erstreckt sich, laut der Angabe Steffens, über die ersten 166 Verse,²⁴⁶ wobei zwischen Prolog und Erzählbeginn die Genealogie von Meleranz eingeschoben wird, die „die Grenze zwischen Vorrede und Erzählung verundeutlichen, sie fließend machen.“²⁴⁷

Der Prolog beginnt mit einer *laudatio temporis actis*, in der der Sprecher deiktisch auf die Gegenwart des Rezipienten verweist und diese von der Vergangenheit unterscheidet: *Hie bevor by den jaren* [...] (Mz. v. 1). Schon im ersten Vers kommt es so zur Abgrenzung der Diegese von der Gegenwart auf zeitlicher Ebene.²⁴⁸ Diese verläuft im Anschluss an diesen ersten Vers weiter: Zunächst wird die ruhmreiche Vergangenheit der diegetischen Welt geschildert, in der es noch Kunstfertigkeit, Erziehung und Schönheit gab (Mz. v. 8). Morsch verweist in diesem Zusammenhang auf „das gerade zu beschwörenden Wortspiel mit *vüegen, vuoge* und *zuht*“, also die Verbindung von Erziehung, Bildung und Ansehen, die gleich zu Beginn der Erzählung programmatisch den Zusammenhang von „Dichtung und Leben, Kunst und Haltung“ herstellt und so zu einer Handlungsanleitung wird:²⁴⁹ *Künd ich quot rät / wer nauch miner ler thät, / (...)*. (Mz. v. 59f.).

Mit Vers 23 wird hingegen betont, was heute ist und was stattdessen sein sollte: *Nun haut eß sich verkeret gar* (Mz. v. 23ff.). Diegese und Gegenwart werden so nicht nur inhaltlich, sondern auch strukturell durch das Abverb *nun* abgegrenzt. Gleichzeitig entsteht durch das Sprichwort *ye lenger, so böser jar* (Mz. v. 24),²⁵⁰ das auf die *laudatio temporis actis* folgt, eine kommunikative Situation, die durch ihren verallgemeinernden Charakter Rezipienten und Erzähler auf eine gemeinsame Ordnung und Verständnis der folgenden Erzählung verständigt und einstimmt.

Im Anschluss an die Zeitklage fragt der Erzähler nach einem passenden Inhalt für seine Geschichte: *Wem sol ich das gelichen* [...]? (Mz. v. 38). Durch diese (rhetorische) Frage entfernt sich die Stimme in einem ersten Schritt von der zuvor gegebenen reinen Deskription und nimmt leichte Konturen einer Erzählerfigur an, die sich der Rhetorik bedient. Die anschließenden Fragen schließen mit dem Kommentar ab, wer Güter habe und damit Ehre erreichen wolle und Gott vor Augen habe, der habe in der Welt Ehre und gewinne dort mehr *sælde* (Mz. v. 49–54). Das *dort*, in dem die *sælde* vermehrt

²⁴⁶ Meleranz von Frankreich, hrsg. v. Markus Steffen, S. 329.

²⁴⁷ Meleranz von Frankreich, hrsg. v. Markus Steffen, S. 329.

²⁴⁸ Vgl. Rossbach: *Manifestation*, S. 41–42.

²⁴⁹ Morsch: *Blickwendung*, S. 255f.

²⁵⁰ Vgl. Zur Formulierungstradition, Verwendung und weiterführende Literatur Eikelmann u. Tomasek: *Handbuch der Sentenzen und Sprichwörter*, S. 80ff.

werden soll, spezifiziert der Erzähler genauer, wenn er angibt: *Ich main in dem himelrich* (Mz. v. 55). Er erläutert damit in erster Linie Möglichkeiten, dem Artusideal nachzukommen.²⁵¹ P. Kern sieht hier Parallelen zur Eingangssentenz aus dem *Iwein* (*Swer an rehte güete / wendet sîn gemüete, / dem volget sælde und êre*. [Iw. v. 1–3]), die der Pleier jedoch nicht einfach aus Hartmanns Text übernimmt, sondern um eine Interpretation erweitert. Dabei werde [im *Meleranz*] die Hinwendungen an die *rehte güete* als ein Verhalten umschrieben, bei der man das *guot* in den Dienst der *êre* stelle und so handele, dass man es vor Gott verantworten könne.²⁵²

Insgesamt gibt sich die Stimme des Erzählers im Prolog zehn Mal als Ich zu erkennen. Während er sich zu Beginn darauf beschränkt, zu sagen, was er meint (*ich main*, v. 29, 33, 55), strukturiert er ab Vers 59 stärker sein Verhältnis zum Publikum, indem er Rat schläge erteilt und seine eigene Gegenwart einbezieht, wenn er sagt:

*vil oft ich das gesehen hon,
das man den frumen eret
uund sin würd meret,
so man den bösen smaehet
unnd inn nicht tür machet.*
(Mz. v. 86-90)

Da im Anschluss daran die Verbindung zur Erzählung des *Meleranz* geschaffen wird, ist es ebenso denkbar, dass der Erzähler sich nicht auf seine Gegenwart bezieht, sondern auf andere Romane, die er möglicherweise gelesen bzw. gehört hat. Sowohl durch das eine als auch durch das andere stellt er sich als lebenserfahrener und/oder belese-ner Erzähler dar.

Als Verfasser des *Meleranz* wird der Pleier erst in Vers 102 genannt:

*Das haut der Player
von wälschem gedichtet,
in tutschen sin gerichtet
mit rymen, alß er beste kann*
(Mz. v. 102-105)

Der Akt des Dichtens wird dabei von dem des Erzählens im späteren Verlauf des Prologs mit den Worten *doch will ich üch ain mär sagen / von Artus dem küng her*. (Mz. v. 112f.) unterschieden. Noch deutlicher werden die beiden Figuren Dichter und

²⁵¹ Haug: Literaturtheorie im deutschen Mittelalter, S. 286.

²⁵² P. Kern, S. 86

Erzähler – wie schon am Prolog des *Iwein* gezeigt wurde – in Ich (Erzähler) und Er (Dichter) getrennt. Er fährt fort und verweist auf Hartmann und Wolfram als bereits verstorbene Dichter, deren Fähigkeiten er lobt und von denen er seine Begabung abhebt. Gleichzeitig deutet er so „mit den Namen seiner großen Dichtervorgänger die Leitbilder an, denen er sich verpflichtet weiß“²⁵³:

*Lebet noch her Harttman
von Owe, der chunde baß
gedichten, daß las ich on hasß,
unnd von Eschenbach her Wolfferaß.
Gen siner kunst bin ich haben,
die er hett by sinen tagen.
(Mz. v. 106–111)*

Hier kommt es zu einer deutlichen Engführung der zuvor noch klar getrennten Instanzen Verfasser und Erzähler. Zunächst wird, wie oben beschrieben, der Pleier als Dichter des Textes eingeführt, der ihn aus dem Französischen ins Deutsche übertragen hat. Darauf schließt das zitierte Lob für Hartmann und Wolfram an. Das Ich las die Geschichten von Hartmann, und im Vergleich zur Kunst Wolframs ist es lahm (*haben*).²⁵⁴ An dieses indirekte Lob schließt eine Demutsbekundung des Verfassers Pleier an, der so gut er konnte, die Reime ins Deutsche übertragen hat. Im Anschluss an das Lob ist das Ich jedoch wieder eindeutig als Erzähler zu identifizieren: *Doch will ich üch ain mâr sagen / von Artus dem kûng her.* (Mz. v. 112f.).

Mit Vers 94 (*hie süll wir diese red lon*) wird nun der Rezipient in den Blick genommen und angesprochen. Gleichzeitig ordnet die Stimme noch einmal die Basisparameter des Narrativs einander bei: Er nutzt seine Stimme, beendet explizit die *laudatio temporis actis* und markiert mit Vers 101 den Beginn eines neuen Gedankens, die Einführung in die Erzählung vom Ritter Meleranz: *Nunn hörennd ain frömdeß mâr* (Mz. v. 101). Spätestens mit diesem Einschub etabliert er sich als Vermittler des Stoffes, indem er seine Stimme inszeniert und gezielt strukturierend auf die Narration Einfluss nimmt. Durch das Adverb *nunn* greift sie gliedernd in den Prolog ein und trennt so das eben noch Erzählte inhaltlich von dem, was sie jetzt beginnen wird zu erzählen. Durch

²⁵³ P. Kern: Die Artusromane des Pleiers, S. 87.

²⁵⁴ Steffen markiert in seiner Edition die Verse 109f. mit einer Crux, da es für die Verwendung von *haben* als Adjektiv in den Wörterbüchern und Grammatiken keine Erklärung gibt, hier jedoch nicht von einem Fehler ausgegangen werden soll. Den Versen stellt er deshalb synoptisch die Verse aus der Edition von Bartsch, die *lam* statt *haben* konjizieren, gegenüber (Vgl. Meleranz von Frankreich, hrsg. v. Markus Steffen, S. LI.).

den Imperativ *hörennd* wird das Publikum direkt angesprochen und explizit seine Aufmerksamkeit gefordert.

Analog zum Textbeginn durch den Prolog schließt die Erzählung mit einem Epilog des Erzählers ab. Zum Ende der Erzählung wird seine Stimme so noch einmal deutlich vernehmbar, während sie im Prozess des Erzählens und des Vermittelns der Diegese nur subtil und wenig funktionell eingesetzt wurde.

Der Epilog beginnt mit den Worten *Ich heyß der Bläer* (Mz. v. 12766) und endet mit den Versen *Nun will ich an min mär/ wyder griffen, da ich eß lie:* (Mz. v. 12785). Daran anschließend wird kurz von Meleranz' und Tydomies Kindern, ihrer Mildtätigkeit und Tugend berichtet und die Erzählung mit einem Epimythion abgeschlossen. Wurden zuvor im Prolog das Ich des Erzählers und das Er des Dichters nur enggeführt, identifiziert sich das Ich, das zuvor rein als Erzähler in Erscheinung getreten ist, im Epilog selbst als der Verfasser des Textes:

*Ich heyß der Bläer.
Disß buoch ich getichted hon
durch ainen tugendhafften man,
der mich dar zuo berautten hat.
(Mz. v. 12766–12769)*

Als Gönner, der ihm dazu geraten hat, die Geschichte zu dichten, nennt er den *Wymar* (Mz. v. 12775). Wie schon oben angemerkt, geht der Ansatz Reuvekamp-Felbers zum Verfasser und Erzähler in vormodernen Text davon aus, dass es sich beim Erzähler grundsätzlich um eine Erzählerfigur handelt. Lediglich die Nennungen eines Gönners, des Entstehungsjahres usw. dürften als historische Einlassungen in die Erzählung verstanden und entsprechend mit der Person eines historischen Verfassers in Verbindung gebracht werden. Auch wenn die Nennung des Gönners, wie Steffen anmerkt, zu einigen Spekulationen in der Forschung führte²⁵⁵ und keine eindeutige Identifizierung des *Wymars* möglich ist, so kann anders als im Prolog, der ‚lediglich‘ die Kompetenzen des Dichtens und Erzählens separiert, hier im Sinne Reuvekamp-Felbers wenigstens von einer Etablierung des Verfassers als historische Person im Text – und nicht als Phänomen der Erzählung – ausgegangen werden.²⁵⁶

²⁵⁵ Vgl. dazu Meleranz von Frankreich, hrsg. v. Markus Steffen, Stellenkommentar zu v. 12775, S. 420ff.

²⁵⁶ Reuvekamp-Felber: Autorschaft, S. 4 und 5.

Der Epilog ist in die Erzählung eingelassen. Auf ihn folgen 40 Verse, die in der Art eines Ausblicks auf Meleranz' Zeit nach der Hochzeit mit Tydomie schauen. Dieser Exkurs endet mit dem schon oben angesprochenen Epimythion:

*Wer wöll, daz im wärd buoß,
lasters unnd uneren,
der soll sin gemuot keren
an tugend unnd an frumkait.
Daz sy uch allen gesait,
der gewinnet werdikait vil.
Der red ich hie geschwigen will.
Hie haut daz buoch ain ennd.
Gott geb unns sinen himelhort
nach diesen leben ewyglich.
Deß hellf unns got von himelrich.
Amen.
(Mz. v. 12828–12841)*

Mit einer Sentenz beginnend erweitert das Epimythion die Ausführungen des Prologs, wie *êre* und *sælde* erreicht werden können. Gleiches gilt für das abschließende, ebenso oben zitierte Gebet. Seine Schlüsselwörter referieren auf solche des Prologs: das *himmelrich* und der *himmelhort* korrespondiert mit dem zu erlangende Gut und den Himmel als Ort der *sælde*.²⁵⁷

Die für Epimythia typische, den Text abschließend kommentierende moralische Auslegung der Erzählung, wie sie häufig in Mæren zu finden ist, fällt hier sehr kurz aus: Der genaue Bezug zum *Meleranz* wird hier, aufgrund des allgemeinen Impetus der Sentenz, kaum deutlich. Der Ritter ist (selbst im Kosmos des Artusromans) keine verallgemeinernde, stereotype Figur, die zeigt, wie man Laster und unehrenhaftes Verhalten durch Frömmigkeit und Tugenden abbüßen kann. Ebenso fehlen deiktische Gesten, durch die das Epimythion auf bestimmte exemplarische Handlungen in der Erzählung verweist. Zwar handelt es sich bei Meleranz – so wird schon am Brunnen von Tydomie deutlich – um einen herausragenden Ritter, der als moralisches Vorbild fungieren könnte. Tatsächlich wird diese Auslegung im Epimythion aber nicht klar ausgestellt. Auch dass der Erzähler hier nicht noch einmal deutlich als erzählendes und

²⁵⁷ Vgl. allgemein zum Schlussgebet in weltlicher Erzähldichtung Christian Thelen: Das Dichtergebet in der deutschen Literatur des Mittelalters (Arbeiten zur Frühmittelalterforschung, Bd. 18), Berlin/New York 1989, S. 620–645.

auslegendes Ich präsent ist, zeigt den stark verallgemeinernden Charakter des Epimythions.

Zum Abschluss des Textes wäre hier die letzte Möglichkeit für den die Stimme des Erzählers gewesen, sich im Sinne des Prologs und eingeschobenen Epilogs noch einmal als Vermittler der Erzählung zu inszenieren. Die genannten Verse zeigen jedoch, wie diese Möglichkeit umgangen wird.

Wahrheitsbekundungen und Quellenberufungen

Als Einstieg in die Exposition wird Artus gepriesen und eine Wahrheitsbekundung angeschlossen, die gleichzeitig den Effekt hat, mögliches Vorwissen des Rezipienten zu aktivieren:

*Deß muoß man mit der warhait jehen,
wann üch digk ist vil gesait
von deß künigß würdekayt,
was er eren begieng.
(Mz. v. 118–121)*

Das Erzählen von Artus wird im Akt des erneuten Erzählens besonders akzentuiert und reflektiert. Die Erzählerstimme erschafft im Verlauf des Prologs so eine Kommunikationssituation zwischen dem Erzähler, seinem Rezipienten und der zu erzählenden Geschichte, als deren Organisator und Vermittler er sich anfänglich präsentiert. Entsprechend verwundert es kaum, dass er sich in der Erzählung immer wieder auf seine Quellen beruft. Hier lassen sich drei Verbreitungsgrade des Quellenwissens unterscheiden. Beispielsweise verweist er auf eine offensichtlich allgemeingültige Meinung, wenn er angibt, die eine Jungfrau im Haus des Riesen Pulaz sei, wie man sagt, die Schönste unter den anwesenden Jungfrauen gewesen (Mz. v. 4730). Immer noch vage, aber im Vergleich zur allgemeingültigen Meinung deutlicher auf eine ursprüngliche Quelle bezogen, sagt er hingegen: *Sus hort ich sagen* (Mz. v. 4915), *hon ich vernommen* (Mz. v. 365, 4608), *Als ich das mār vernomen hab, Alß ich das mār hon vernomen, Alß mir die mār ist worden kunt* (Mz. v. 325, 6667, 6736, 9945, 11533, 12685). Das Informationen, welche er mit *so ward mier gesaget* (Mz. v. 5370 und 11274) markiert, scheint hingegen gezielt an ihn gerichtet worden und nicht allgemein verbreitet zu sein.

Noch deutlicher wird dies an der Aussage *Alß ich an der abenthür laß* (Mz. v. 11420). Die an dieser Stelle im Text beschriebene Gästeliste für das Fest zur Schwertleite von Meleranz am Artushof zählt nicht zum allgemein präsenten Wissen, sondern muss nachgelesen werden und kann auf diese Weise auch gleichzeitig zuverlässig überprüft

werden. Anders als bei der Aussage *alß man saget* (Mz. v. 4730), die scheinbar auf Hörensagen basiert, kann die Gästeliste als Quelle seiner Behauptung nachgeprüft werden. Zwar wird keine Autorität, mit der die Quelle verbunden werden kann bzw. soll, genannt. Dennoch zeigt sich hier eine Form der Quellenberufung, die durch die Imagination eines Schriftstückes an Komplexität gewinnt. Mit Blick auf Pörksen Ausführungen ergibt sich hier das Bild eines Erzählers, der sich als Historiker versteht und seine Erkenntnisse dort an nachvollziehbare Quellen knüpft, wo er nach eigenen Angaben solche Quellen nutzen konnte.²⁵⁸

Eine für den *Meleranz* besondere Art der Quellenberufung und damit Wahrheitsbekundung bietet die folgende Textpassage: Nachdem Meleranz und Cursun in Tydomies Land angekommen sind, um sie zu verteidigen, lagern sie drei Tage und Nächte auf der Wiese, bevor Meleranz Libers am vierten Tag herausfordert:

*Ist es nit war, daz ich üch sag,
uff min trüw, daz ist mir laid.
Eß ward mir für war gesait.
Ich hon mer getzügeß niht
wann alß mir daz märe giht
alß eß mir kund ist gethon.*
(Mz. v. 9238–9243)

Die Tatsache, dass Meleranz erst drei Tage pausiert, bevor er die Hand Tydomies zurückgewinnen will, erscheint dem Erzähler so bedeutend, dass er sich vor seinem Rezipienten ausdrücklich abzusichern versucht. Wieder gibt er sich als zuverlässiger Gewährsmann aus, der nicht nur quellen- und wahrheitsgetreu erzählt, sondern ebenso seine problematische Quellenlage, nämlich nur eine Quelle und keine weiteren Zeugen zu haben, offenlegt. Gleichzeitig impliziert diese Aussage, dass der Rezipient es möglicherweise besser weiß oder gegebenenfalls nachprüft und zu anderen Ergebnissen kommt.

Durch die drei Tage, die zwischen Meleranz' Ankunft am Anger und der Herausforderung von Libers liegen, und die Quellenberufung wird die Rückgewinnung Tydomies deutlich betont. Nicht nur auf Ebene der erzählten Zeit wird ihre Befreiung herausgezögert, indem drei Tage am Anger pausiert wird, sondern auch auf Ebene der Erzählzeit wird die Zeit vor dem Kampf und damit die schon von Beginn der Erzählung an im Raum stehende Rückkehr zu Tydomie durch die Versicherung des Erzählers,

²⁵⁸ Pörksen: Der Erzähler, S. 83.

zuverlässig zu berichten, in die Länge gezogen. Durch diese besondere Bezugnahme auf das Erzählte wird Spannung auf das nun Folgende generiert. Zudrell geht des Weiteren davon aus, dass die Kommunikation mit dem Rezipienten genutzt wird, um eine wohlwollende Bewertung des Erzählten durch ihn zu erzeugen.²⁵⁹

Rhetorische Mittel

Mit dem Einschub *nûn hoeret* werden im *Meleranz* einzelne Handlungssegmente einander beigeordnet und so die Aufmerksamkeit für das Folgende generiert. Auffällig ist dabei, dass sich die Stimme des Erzählers – wie auch im *Garel*, *Tandareis* und Ulrichs *Lanzelet* – auf *nûn hoeret* beschränkt und *nûn sehet* gar nicht nutzt. Die besondere Vermittlung des Stoffes an den Rezipienten, die auffordert, die Diegese zu sehen, fällt damit weg. Lediglich das Hören der Erzählung und die Lenkung dessen, was gehört werden soll, stehen im Mittelpunkt. Mit insgesamt sieben Belegen lenkt die Stimme so die Aufmerksamkeit des Rezipienten im Prolog auf den Beginn der Erzählung (Mz. v. 101), auf einen wiedereinsetzende Erzählstrang (Mz. v. 2253 und 6778), verschiebt den Fokus von Tydomie auf die beginnende Reise von Meleranz an den Artushof (Mz. v. 1910), markiert den Übergang der Erzählung in das Referieren des Inhalts eines Liebesbriefes (Mz. v. 3988), fokussiert auf einen weiteren Bestandteil eines beschriebenen Schildes (Mz. v. 3350) und wechselt zwischen zwei Rittern, von denen sie erzählt (Mz. v. 9908). Darüber hinaus wird zahlreiche Male das Adverb *nû*, *nun* und *nuo* verwendet, um beispielsweise einzuleiten, was eine Figur in einem Moment macht oder denkt.²⁶⁰ Der Erzähler im *Meleranz* verhält sich hier damit annäherungsweise vergleichbar mit den übrigen Erzählern der Artusromane. Seine Stimme kommt damit regelmäßig vor, wobei festzuhalten ist, dass ihre Qualität hier hinter den anderen oben beschriebenen Verwendungen der Überleitungsformel zurückbleibt.

Kommentare

Als qualitativ auffälligstes Instrument des Erzählers zur Selbstinszenierung und besonders zur Strukturierung der Erzählung kann, nach dem oben gegebenen Überblick zur Erzählerstimme und ihrer Funktion, der Erzählerkommentar gelten.

²⁵⁹ Zudrell: Historische Narratologie der Figur, S. 195.

²⁶⁰ Insgesamt lassen sich 308 Verwendungen im gesamten Text finden, eine Häufung des Gebrauchs lässt sich bspw. in den Versen 370–384 feststellen: v. 370: *Nun gedaucht er*, v. 372: *Nun begunde er umb und umb sehen*, v. 374: *Nun ward im annders niht erkannt*, v. 380: *Nun gedaucht er was im docht*, v. 384: *Nun nam er aines boumß war*.

Während der Pleier im *Garel* und im *Tandareis* Erzählerkommentare einbindet, kommentiert die Stimme im *Meleranz* fast ausschließlich das Verhalten des Erzählers während des Erzählprozesses. Besonders fallen dabei *brevitas*-Formeln wie *nun muß ich es durch daz verdagen, / daz der red iht wird ze vil* (Mz. v. 7096 f.) auf, die wie nach der oben beschriebenen Art funktionalisiert werden.²⁶¹ Zusammen mit dem Prolog zeigen diese selbstreflexiven Kommentare, dass eine Erzählerfigur an wenigen Stellen imaginiert wird, diese jedoch kaum weiteren Einfluss auf das Erzählen nimmt. Erzählerkommentare, die deutlichen Bezug auf den Inhalt der Erzählung nehmen, um sie zu lenken oder deuten, werden im *Meleranz* nicht verwendet.

Der Gebrauch von Sätzen und Sprichwörtern durch den Erzähler fällt ebenso sehr schmal aus: Auf seine Stimme entfallen von 20 Sätzen und Sprichwörtern 14 Sätzen, wobei sechs davon allein im Prolog und eine im Epilog genutzt werden. Die Erzählung hingegen wird nur mit sieben Sätzen und Sprichwörtern kommentiert. Drei dieser Sätze sind als Inschriften auf einen Gürtel von Tydomie geprägt und werden nur vom der Erzählerstimme referiert, beziehungsweise ist eine der Sätze nur die Übersetzung eines lateinischen Spruchs.²⁶² Der Erzähler greift damit lediglich durch vier Sätze tendenziell kommentierend in die Handlung ein. Während die erste, die die Wertschätzung derer betont, die Frauen ehren, kaum Einfluss auf die Handlung nimmt:

[...] *swer die frowen êret
und ir wirde mêret
und in leides niht entuot,
dem tragent si vil holden muot*
(Mz. v. 1079)

trägt ein wenig später folgende Anspielung auf ein Sprichwort zur Erklärung bei, warum Meleranz und Tydomie nicht einschlafen können:

*Sus kann diu **minne** machen
an werden liuten noch ir spil.
Si **twinget swen si twingen will**
und alle die si **twingen sol**,
die **kan si betwingen wol**.*

²⁶¹ Weitere Belege finden sich in Versen 2253: *Nun hort ein ander mâr sagen*; v. 2743: *hie laus wir den potten varn*; v. 4133: *Nun sull wir diese red lon*; v. 6781: *Nun hört och von der frowen leben*; v. 6807: *Alß ich da vor hon gedaucht*; v. 11513: *die red lasß wir hie sin*.

²⁶² Vgl. dazu auch: Wandhoff: Ekphrasis, S. 241; Morsch: Blickwendung, S. 259; Wedell: Liebesgaben, S. 274.

(Mz. v. 1378)²⁶³

Ebenso erklärend wirken die Sentenzen *iezuo truic, iezuo frô* (Mz. v. 4117), *swenn der man nicht mer sol leben / sô ist ez schier umb in ergân*. (Mz. v. 6204) auf ihre jeweiligen Textpassagen ein. Durch ihren allgemeinen Charakter führen die erklärenden Sentenzen den schon im Prolog eröffneten Konsens über die im Text etablierte Ordnung der Welt weiter fort. Anstelle von gezielter Didaktik und Moral beziehen sich die Sentenzen und Sprichwörter im *Meleranz* jedoch mehr auf geläufiges Erfahrungs- und Orientierungswissen.²⁶⁴ Ihre erklärende Wirkung ist damit, auch wenn vorhanden, geringer für die Didaxe des Textes zu bewerten.

Ebenso wie die Sentenzen auf allgemeines Wissen verweisen, passiert dies auch im einzig großen Exkurs der Erzählung, der an die oben zitierte Sentenz anschließt (vgl. Mz. v. 1383–1460). Der Erzähler wählt damit einen verallgemeinernden Einstieg und verzichtet so auf eine deiktische Geste, die eine kommunikative Situation mit dem Rezipienten hätte eröffnen können: Auf 77 Versen sinniert er über die Minne der Männer sowie Frauen und schließt mit einem Rat an Letztere ab. Der Exkurs steht an zentraler Stelle der Erzählung. Er erklärt unter anderem – wie oben beschrieben –, wie die Minne zur Schlaflosigkeit bei Tydomie und Meleranz führt und macht den Einzelfall der Protagonisten zur Norm, indem er sich an alle Männer und Frauen richtet. Im Folgenden wird die Erzählung vor allem auf den Minneschmerz der Liebenden durch die 10 Jahr andauernde Trennung fokussieren, den der Rezipient während des Hörens/Lesens der Erzählung mithilfe des Exkurses objektiv betrachten und bewerten kann. Der Erzähler leitet hier, wie schon ausgeführt wurde, die externe Anschlusskommunikation an, ohne selbst jedoch verstärkt in das Erzählen eingreifen zu müssen.²⁶⁵

Vorausdeutungen und Rückverweise

Rückverweise, Ankündigungen und Vorausdeutungen, die beispielsweise verschiedene Textpassagen im Erzählen miteinander verbinden, in Relation setzen und Prägnanz schaffen, nutzt die Erzählerstimme des *Meleranz* nicht. Einzig der Rückbezug auf die

²⁶³ Zur besseren Lesbarkeit des Zitats wird es insgesamt wiedergegeben. Die Bestandteile des Sprichworts sind dick markiert. Vgl. dazu Eikermann u. Tomasek: Handbuch der Sentenzen und Sprichwörter, S. 86.

²⁶⁴ Eikermann u. Tomasek: Handbuch der Sentenzen und Sprichwörter, S. 95.

²⁶⁵ Vgl. hierzu auch Zudrell: Historische Narratologie der Figur, S. 211, die schreibt, dass der später im Text erzählte Herzenstausch zwischen Meleranz und Tydomie im Vergleich zum Herzenstausch im *I-wein* zwar unproblematisch ist, er aber mit Blick auf den gerade besprochenen Exkurs des Erzählers im *Meleranz* als Möglichkeit zur extradiegetischen Kommunikation genutzt wird.

Tugenden von König Artus, die dem Rezipienten bekannt seien, dient der Ökonomie der Erzählung, da bekanntes Wissen aufgerufen und auf die Erzählung angewandt werden kann. Da sich dieser Rückverweis jedoch auf extradiegetisches Wissen bezieht, funktioniert er nicht wie andere Rückverweise.

Der Erzähler ist eine der wichtigsten Instanzen des arthurischen Erzählens. Es ist seine Stimme, die maßgeblich für den Vollzug der Narration genutzt wird und verschiedene Effekte und Funktionen auf diese ausübt: Verschiedene Formeln, wie beispielsweise Wahrheitsbekundungen und Quellenberufungen verweisen in zwei Richtungen. Zum einen haben sie den Effekt, auf die Stimme des Erzählers zu verweisen und so die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf die erzählende Instanz zu lenken. Zum anderen zeigen die Formeln auf das Erzählen. Die hauptsächliche Funktion, die sich an dieses auf die Erzählung verweisen anschließt, ist die Vermittlung der Erzählung an den Rezipienten durch die Stimme des Erzählers. Diese grundlegende Funktion wird durch verschiedene Subfunktionen ergänzt. Über sie organisiert und strukturiert die Stimme des Erzählers die Erzählung und setzt Welt und Diegese in Relation zueinander: Durch Quellenberufungen und Wahrheitsbekundungen kann Zuverlässigkeit behauptet werden, die sich zum einen auf die Tradition des Arturomans bezieht, aber auch inhaltliche Kohärenz in der Erzählung schafft, indem die Stimme angibt, einen schon vorliegenden Stoff zu *niuwen*.²⁶⁶ Sie erzeugen Prägnanz, durch die gerade einzelne Details der Erzählung fokussiert werden. Darüber hinaus evaluieren sie den *discours* erstens im Sinne einer selbstreferenziellen Deutung des Erzählprozesses durch den Erzähler, zweitens durch die Bewertung, Erläuterung und Deutung der *histoire*-Ebene, drittens auf Ebene der Figuren durch Erzählerkommentare, die vor allem die Wahrnehmung und das Verständnis des Rezipienten perspektivieren und so in bestimmte Bahnen lenken oder ihn dazu anleiten. Über diese diversen Funktionen, die die Erzählerstimme innehat, vermittelt der Erzähler sowohl auf Ebene der *histoire* als auch auf der des *discours* den Stoff.

Im *Meleranz* führt der Erzähler den Rezipienten zwar in die Diegese ein und entlässt ihn am Ende auch wieder aus dieser, jedoch wird seine Stimme, die die oben genannten Effekte und Funktionen auf das Erzählen ausübt, während der Erzählung programmatisch nur an wenigen Stellen äußerst zurückhaltend genutzt. Die für das vormoderne Erzählen auffallend wichtige Instanz für den Vollzug der Narration inszeniert sich im

²⁶⁶ Vgl. in Heinrichs *Crône* v. 13021f.: *hie will ich iu daz mære / niuwen und ze ende sagen*.

Meleranz zwar als Erzähler, jedoch übernimmt seine Stimme kaum die Funktion der Vermittlung des Stoffs. Werden Ereignisse vom ihm beschrieben, dann verzichtet er weitestgehend auf selbstreferenzielle Formeln, Nullfokalisierungen kommen im *Meleranz* ohne ausdrückliche Kommentierung des Erzählers aus und auch bei der internen Fokalisierung verzichtet er auf Beteuerungs- und Plausibilitätsformeln, die die Richtigkeit des Figurenblickwinkels verbürgen. Die augenfälligsten Mittel des Erzählens sind hingegen die direkte und indirekte Figurenrede. Über weite Teile der Erzählung führen die Figuren Dialoge und/oder geben Gespräche wieder. So beispielsweise auch Tydomie und Meleranz zum Abschied im ersten Viertel des Romans (v. 1541–1560). Diese Reden der Figuren beinhalten jeweils zahlreiche Vokabeln aus dem Ehre- und Minnediskurs, über die zum einen die Gesinnung der Figuren, aber auch ihre Einstellung zu einander deutlich gemacht werden. Während Meleranz vor allem Vokabeln wie *tugent*, *würdekayt*, *er* und *würd* in Verbindung mit Tydomie verwendet und so einen tadellosen Charakter unterstreicht, verwendet Tydomie Leitvokabeln des Minnediskurses (*chuss*, *hertz*, *lieb*).²⁶⁷

Gerade bei Meleranz kann auch beobachtet werden, wie er denkt. Durch direkte und indirekte Gedankenrede werden die Beweggründe der Figur immer wieder offengelegt und erklärt: Nachdem er zu Beginn der Erzählung den Hof seiner Eltern verlassen hat, nimmt Meleranz mit Absicht eine falsche Abbiegung. Die Gedanken des jungen Prinzen werden als erlebte Gedankenrede rezipierbar. Die Leser erfahren, die Entscheidung für den anderen Weg trifft Meleranz, da er weiß, sein Vater wird ihn suchen und früher oder später auf der Straße nach Britannien aufgreifen – entsprechend sucht er einen anderen Weg zum Artushof (Mz. v. 255–261). Indem regelmäßig die Figuren bei der Perspektivierung bzw. Fokalisierung bevorzugt werden, so erklärt es Recker, geht die Erzählinstanz in der entstehenden Subjektivität geradezu unter.²⁶⁸ Wird die Stimme des Erzählers dennoch auffällig präsent wie beispielsweise in den Versen 576–580, in denen sie reflektiert, vermutlich nie habe ein König ein teures Hemd als Tydomie besessen, dann fallen die Informationen im Vergleich zu denen über erzählerische Mittel gegebenen teils oberflächlich, irrelevant und unnötig aus. Es entsteht so der Eindruck, dass die Erzählerstimme und ihr Nutzen gegenüber den anderen erzählerischen Mitteln evaluiert werden soll.

Trotz des bisherigen Befundes zur Relevanz der Erzählerstimme für die Vermittlung des Artusromans und ihres dezenten Auftretens in Pleiers *Meleranz* handelt es sich um

²⁶⁷ S. dazu ausführlicher in der vorliegenden Arbeit S. 110 und vgl. Morsch: Blickwendungen, S. 260.

²⁶⁸ Recker: Fokalisierung im *Meleranz*, S. 214.

eine Erzählung, die auf Ebene der *histoire* und der des *discours* nicht nur an den Rezipienten übermittelt, sondern auch vermittelt wird. Es stellt sich damit die Frage, wie die Erzählung dazu über die genannten Mittel, wie direkte und indirekte Rede und Gedankenrede, hinaus gestaltet sein muss.

Im Folgenden gilt es zu zeigen, dass im *Meleranz* weitere erzählerische Verfahren und Techniken angewendet werden, die den verschiedenen Effekten und Funktionen der Erzählerstimme nahestehen und die gleiche Wirkung auf die Erzählung ausüben und so ihren Vollzug ohne den dominanten Einsatz einer Erzählerstimme zu bewirken.

3. Methodisches Vorgehen

Die Stimme des Erzählers hat, wie im voranstehenden Kapitel gezeigt, verschiedene Funktionen für den Vollzug der Narration inne. Diese werden in Form von Evaluierungen der Handlung, Kommentierungen der Diegese, der *discours*-Ebene, der Ebene der Figuren und damit einhergehend der Lenkung des Verständnisses des Rezipienten, Organisation von Wissen und Strukturierung des Erzählens auf syntagmatischer und paradigmatischer Ebene, Stiftung von Kohärenz sowie Erzeugung von Prägnanz anschreibbar. Zu den Effekten der Stimme zählen in erster Linie das Hervortreten des Erzählers sowie die Annäherung von Diegese und Welt des Rezipienten, die vor allem als Effekt einiger Kommentare in Wolframs *Parzival* beobachtbar war.

Vor diesem Hintergrund liegt die Frage nahe, ob der programmatische Verzicht auf die vermittelnde Erzählerstimme im *Meleranz* auch bedeutet, dass ihre Funktionen nicht erfüllt werden oder ob nicht narrative Strategien diese übernehmen.

Die dieser Arbeit zugrunde liegende Arbeitshypothese ist, dass im Text verschiedene erzählerische Mittel genutzt werden, die ähnliche Funktionen erfüllen wie die Stimme des Erzählers. Durch den Einsatz dieser Mittel kann auf seine Stimme als Vermittler der *materie* weitestgehend verzichtet werden.

Erzählen im Artusroman ist sujethaftes Erzählen.²⁶⁹ Die Diegese ist in verschiedene Segmente unterteilt, die „durch semantische Merkmale deutlich voneinander unterschieden sind.“²⁷⁰ Die Grenzen zwischen den einzelnen Segmenten werden durch das Zusammenfallen semantischer und topographischer Räume beschrieben, denn „die räumliche Organisation der Welt ist zugleich mit axiologischer Bedeutung besetzt und wird somit eine topologische: im Artusroman läßt sich die Welt grob in ein höfisches ‚Innen‘ und in nicht-, außer und vorhöfisches ‚Außen‘ unterscheiden.“²⁷¹ Jede Überschreitung dieser Grenze ist ein narratives ‚Ereignis‘. Das Sujet stellt somit die „höchste Abstraktionsebene der Handlungsorganisation dar.“²⁷² Eine Analyse, die beim Sujet ansetzt, kann, so Schulz, schrittweise auf hierarchisch niedrigere Ebenen übergreifen und das zentrale Ereignis des Sujets in weitere Ereignisse aufschlüsseln.²⁷³

²⁶⁹ Vgl. zum Sujet vor allem Juri Lotmann: Die Struktur literarischer Texte, übers. u. hrsg. v. Rolf-Dietrich Keil, München 1989, 3. Aufl.

²⁷⁰ Armin Schulz: Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive. Studienausgabe, hrsg. v. Manuel Braun, Alexandra Dunkel, Jan-Dirk Müller, Berlin/München/Boston 2015, 2. Aufl., S. 176.

²⁷¹ Schulz: Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive, S. 177.

²⁷² Schulz: Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive, S. 178.

²⁷³ Schulz: Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive, S. 178.

Da es sich im *Meleranz* ebenso um Erzählen im Sujet handelt, liegt es nahe, den Text in diese einzelnen Segmente bzw. hier Handlungsräume zu unterteilen und diese einem *close reading* zu unterziehen, um die der Arbeit zugrundeliegende These zu belegen.

Die semantische Bedeutung von Räumen wurde für den höfischen Roman schon vielfach diskutiert.²⁷⁴ Auch mit Blick auf die Struktur der Erzählung nimmt der Raum eine wichtige Funktion ein: Es wurde bereits angedeutet, dass die Forschung den *Meleranz* schon früh als hybriden Text eingeordnet hat, der sich aus Elementen sowohl des Artusromans als auch des Minneromans zusammensetzt. Gerade für diese beiden Formen des Erzählens hat der Wechsel von Räumen eine besondere Bedeutung. Für beide Arten von Roman lässt sich jeweils ein normativer Raum bestimmen. Im Artusroman ist es der Artushof, im Minneroman die Heimat der (heimlichen) Geliebten. Die Erzählung und das Erzählen definiert sich auf Ebene der *histoire* jeweils durch das Verlassen des zentralen Raums, die Durchwanderung der Fremde oder des fremdgewordenen Raums und die Rückkehr des Protagonisten in den zentralen Raum.²⁷⁵ Da der Raumwechsel in beiden dem *Meleranz* zugeschriebenen Romanarten so zentral ist, erscheint es sinnvoll, eine episodische Gliederung des *Meleranz* über Raumwechsel zu bestimmen. Eine solche Gliederung des Textes wird auch durch die Arbeiten der letzten Jahre intendiert. Vor allem Wandhoff, Morsch und Wedell beziehen sich in ihren Analysen immer wieder auf Räume, die gewechselt werden oder auf die sich zurückbezogen wird.

Der Vorteil, ein *close reading* auf diese Basis zu stellen, ergibt sich daraus, dass die einzelnen Episoden als Einheit in den Mittelpunkt rücken und der Blick für die

²⁷⁴ Vgl. dazu vor allem die Darstellung von Uta Störmer-Caysa: Grundstrukturen mittelalterlicher Erzählungen. Raum und Zeit im höfischen Roman (De Gruyter Studienbuch), Berlin 2007; Romeo Romaric Kolegbe: Raumbeschreibung und emotionale Kommunikation in höfischen Romanen, Kassel 2020; Silvan Wagner: Erzählen im Raum. Die Erzeugung virtueller Räume im Erzählakt höfischer Epik, Berlin/Boston 2015 sowie Einzelstudien unter anderem von Dominik Streit: Von Soltane nach Munsalvaesche. Raum und Zeit im *Parzival* Wolframs von Eschenbach, in: Eva von Contzen u. Florian Kragl (Hrsg.), Narratologie und mittelalterliches Erzählen. Autor, Erzähler, Perspektive, Zeit und Raum (Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung. Beiheft, Bd. 7), Berlin/Boston 2018, S. 233–266; Mireille Schnyder: Der Wald in der höfischen Literatur. Raum des Mythos und des Erzählens, in: Elisabeth Vavra (Hrsg.), Der Wald im Mittelalter. Funktion – Nutzung – Deutung. Das Mittelalter 13:2 (2008), S. 122–135; Claudia Brinker-von der Heyde: Zwischenräume. Zur Konstruktion und Funktion des handlungslosen Raums, in: Elisabeth Vavra (Hrsg.), Virtuelle Räume. Raumwahrnehmung und Raumvorstellung im Mittelalter. Akten des 10. Symposiums des Mediävistenverbandes. Krems 24.–26. März 2003, Berlin 2005, S. 203–214.

²⁷⁵ Vgl. unter anderem Armin Schulz: Poetik des Hybriden. Schema, Variation und intertextuelle Kombinatorik in der Minne- und Äventiureepik; *Willehalm von Orlens – Partonopier und Meliur – Willehalm von Österreich – Die schöne Magelone* (Philologische Studien und Quellen, Bd. 161), Berlin 2000, S. 45 u. 46.

verschiedenen erzählerischen Mittel offenbleibt.²⁷⁶ So zeigen sich besondere Merkmale wie das Framing von Erzählpassagen, Wiederholungen von Motiven und Gegenständen und die Verschiebung medialer Instanzen, die zum Vollzug und zur Gestaltung der Erzählung beitragen.

Unter Framing versteht man grundsätzlich einen Informationsprozess, bei dem Ereignisse in Schemata oder Frames eingeordnet werden. Bei dieser ursprünglich aus der Kognitionspsychologie stammenden Theorie geht man davon aus, dass Menschen durch verschiedene Informationen und Ereignisse Frames oder auch Schemata anlegen. Für die die Mediävistik haben vor allem Müller und Simone Schultz-Balluff die produktive Anwendbarkeit der Frame-Theorie demonstriert. Neue unbekannte Informationen und Ereignisse werden zunächst in solche konstruierten Frames eingebettet, um so Sinn zu konstituieren. Durch Framing bestimmter Informationen wird vor allem die Wahrnehmung des Rezipienten der neuen Informationen gelenkt.²⁷⁷

Dass vormodernes Erzählen wiederholendes Erzählen ist, machen schon erzähltheoretische Ansätze wie die von Franz Joseph Worstbrock zum Wiedererzählen deutlich. Worstbrocks Theorie bezieht sich dabei nicht ausschließlich auf das *niuwen* oder das Adaptieren einer bereits vorhandenen *materia*, sondern gleichermaßen auch auf Binnenstrukturen, die als Äquivalente ständig wiederholt werden.²⁷⁸ Solche Formen der Wiederholung einzelner Elemente und Strukturen im Erzählen beschreibt Warning als Erzählen im Paradigma.²⁷⁹ Diese Binnenwiederholungen tragen entschieden zur Kontingenz des Erzählens bei und erzeugen darüber hinaus Momente der Prägnanz. Wird im Erzählen die mediale Instanz verschoben, bedeutet dies, dass auf Ebene des *discours* ein anderes Medium genutzt wird, über das die Diegese oder einzelne Ereignisse erzählt werden. Die sujethafte Struktur des *Meleranz* wird somit dazu

²⁷⁶ Vgl. zum *close reading* als Methode der Texterschließung vgl. unter anderem Peter Wenzel: New Criticism, in: Ansgar Nünning (Hrsg.), Grundbegriffe der Literaturtheorie, Stuttgart/Weimar 2004, S. 191–195, hier S. 193.

²⁷⁷ Die Analyse hierzu wird sich vor allem auf die Theorie Sir Frederic Charles Bartletts beziehen, der als Begründer der Frame-Theorie in der Kognitionspsychologie gilt. Trotz verschiedener kritischer Stimmen zu seinem Ansatz bildet er heute noch immer die Grundlage bzw. den Ausgangspunkt für die Forschung zur Frame- bzw. Schematheorie: Frederic Charles Bartlett: Remembering. A Study in Experimental and Social Psychology, Cambridge 1997, Reprint der Ausg. v. 1932. Zur Frametheorie aus literaturwissenschaftlicher Perspektive vgl. unter anderem Gale McLachlan u. Ian Reid: Framing and Interpretation, Melbourne 1994; Aus Perspektive der (historischen) Sprachwissenschaften vgl. besonders Simone Schultz-Balluff: Synergetisierung von Frame-Semantik und mediävistischer Literaturwissenschaft, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 136:3 (2014), S. 374–414; Klaus Müller: Rahmenanalyse des Dialogs. Aspekte des Sprachverstehens in Alltagssituationen (Tübinger Beiträge zur Linguistik), Tübingen 1985.

²⁷⁸ Worstbrock: Wiedererzählen und Übersetzen, S. 194f.

²⁷⁹ Rainer Warning: Erzählen im Paradigma. Kontingenz Bewältigung und Kontingenzexposition, in: Romanistisches Jahrbuch 52 (2001), S. 176–209.

verwendet, um über die beschriebenen erzählerischen Mittel bestimmte Funktionen der Erzählerstimme zu ersetzen. Dementsprechend können diese Substituenten gerade mit dem Blick auf das Erzählen in den semantischen Räumen anschreibbar gemacht werden. Die Erarbeitung der erzählerischen Mittel und die Analyse hinsichtlich ihrer Funktion auf das Erzählen soll Aufgabe der folgenden Einzelstudien sein. Diese herausgestellten Funktionen ergeben dabei eine weitere Typologie, die die Substituenten der Erzählerstimme beschreibt. Dadurch kann offengelegt werden, wie trotz des programmatisch sparsamen Einsatzes der vermittelnden Erzählerstimme im *Meleranz* das Erzählen dennoch gelingt.

Die Abfolge der Einzelstudien ist so organisiert, dass die Funktion der erzählerischen Mittel auf die Gesamtkonzeption des Textes sowie ihre Wirkung auf den Rezipienten deutlich werden.

Der Roman beginnt mit einer Rahmenhandlung, die den Protagonisten einführt und ihn auf seine Reise schickt. Die eigentliche Erzählung wird besonders auffällig durch einen antiken Bildeingang eingeleitet. Dieser bildet einen Frame für die gesamte Geschichte, der sowohl die Figur Meleranz als auch dem Rezipienten schon zu Beginn des Textes ein Deutungsangebot offeriert: Nachdem sich Meleranz auf den Weg zum Artushof gemacht hat, verirrt er sich im Wald und gelangt in das Reich der Königin Tydomie. Das erste Zusammentreffen der beiden findet auf dem Anger der Königin statt. Die Beschreibung des Angers ist besonders durch verschiedene Kunstgegenstände geprägt, die der Rezipient als antike Ekphrasen liest.²⁸⁰ Dem Ansatz Wandhoffs folgend soll die Wiese samt des dort vorhandenen Arrangements als antiker Bildeingang in die Erzählung gelesen werden.²⁸¹ Darüber hinaus wird gezeigt, wie das Ensemble der Gegenstände nicht nur als in die Handlung einführendes Portal²⁸² funktioniert, sondern dass hier zugleich ein Frame vorliegt. Dieser Rahmen, der durch die Figur Tydomie vorgegeben wird, nimmt maßgeblichen Einfluss auf das Verständnis der Erzählung und hat so eine ähnliche Wirkung auf den Text, wie Kommentierungen und Deutungen durch die Stimme des Erzählers.

Teile der Gegenstände, die zum Raumarrangement des antiken Bildeingangs gehören, werden im weiteren Verlauf der Erzählung zu Liebesgaben gemacht. Diese schickt

²⁸⁰ Zur Theorie der Ekphrasis in mediävistischer Perspektive vgl. besonders Wandhoff: Ekphrasis.

²⁸¹ Vgl. Wandhoff: Ekphrasis, S. 238–244.

²⁸² Vgl. Wandhoff: Ekphrasis, S. 230.

Tydomie Jahre später zu Meleranz an den Artushof, um ihn zu seiner Schwertleite zu beschenken. Hier ist es vor allem die Wiederholung der zuvor schon semantisch aufgeladenen Dinge, die kohärenzstiftend auf das Erzählen einwirken, indem sie die Organisation von Wissen und die Strukturierung des Erzählens auf syntagmatischer und parataktischer Ebene vollziehen.

Zu diesen Liebesgaben gehört ein Brief, in dem Tydomie die Bedeutung der Gaben erklärt und Meleranz ihre Liebe gesteht. Mit Meleranz' Antwortschreiben entwickelt sich eine Briefkommunikation, über die der Herzenstausch der Liebenden erzählt wird. Hier wird der Anschluss des *Meleranz* auf schon bestehende Erzählmuster im *Iwein* angenommen. Eine Abhängigkeit des Pleierschen Textes soll indes nicht behauptet werden, sondern Hartmanns Herzenstausch dient lediglich als Folie, vor der die entsprechenden Stellen im *Meleranz* analysiert werden.

Eine grundlegende Funktion der Erzählerstimme ist es, über die verschiedenen beschriebenen Einschübe wie Quellenberufungen, Kommentare aber auch Prolog und Epilog die Ebene der *histoire* und des *discours* zu vermitteln und so die Erzählung zu gestalten. Der Herzenstausch im *Meleranz* zeigt hingegen, wie durch den Wechsel von Briefen der gleiche Einfluss auf die Ebenen von *histoire* und *discours* genommen werden kann, ohne wie im *Iwein* eine exponierte Erzählerstimme zu nutzen, indem Briefe als Möglichkeit der Vermittlung genutzt werden. Die mediale Instanz wird so vom Minne-Hartmann-Dialog hin zum Schriftverkehr verschoben.

Als zentrales Motiv des Artusromans²⁸³ wird die *Âventiure* nicht nur in jedem Artusroman erzählt, sondern sie wird auch innerhalb der einzelnen Romane stetig wiederholt. Bevor im entsprechenden Kapitel näher auf die verschiedenen Bewährungsproben des jungen Ritters Meleranz eingegangen und die Verbindung des *Âventiure*-Motivs zu verschiedenen Funktionen der Erzählerstimme gezogen wird, werden zunächst die die Erzählung organisierenden und strukturierenden Funktionen des Motivs insgesamt beschrieben. Dieser theoretische Überbau des Kapitels scheint gerade mit Blick auf die wenig theoretisierenden Untersuchungen der (arthurischen) *Âventiure* nötig zu sein.

²⁸³ Peter Strohschneider: *Âventiure*-Erzählen und *Âventiure* -Handeln. Eine Modellskizze, in: Gerd Dicks, Manfred Eikelmann u. Burkhard Hasebrink (Hrsg.), *Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter* (Trends in Medieval Philology, Bd. 10), Berlin/New York 2006, S. 377–383.

In den *Âventiuren* zwischen Meleranz und jeweils Lybials am Anfang der Fahrt sowie Libers an ihrem Ende lassen sich eine Reflexion und Einordnung des Wertes ‚Minne‘ als anzustrebendes Ziel der arthurischen Bewährungsproben im Allgemeinen beschreiben, die Ähnlichkeiten zur perspektivierenden Funktion von Erzählerkommentaren aufweisen. Im *Meleranz* kann diese kritische Auseinandersetzung nicht zuletzt dadurch zustande kommen, dass gleichgesinnte Ritter in ausgewiesenen Minneâventiuren gegeneinander antreten.

Die Kämpfe gegen Godonas und Verangoz hingegen zeigen wieder, wie im Text die mediale Instanz verschoben wird. Peter Strohschneider verweist auf das zyklische Verhältnis von *Âventiure*-Handlung und Erzählung, in dem jede feindliche Begegnung und jede Tjost am Artushof berichtet wird.²⁸⁴ Die so entstehenden Geschichten potenzieren wiederum neue *Âventiuren*, auf die die Ritter ausziehen. Im *Meleranz* entfallen jedoch die Geschichten am arthurischen Hof. Ihre typische mediale Instanz wird stattdessen an den Ort, an dem die *Âventiure* stattgefunden hat, verschoben und durch die Figuren, die dem Ereignis beigewohnt haben, rezipiert. Auf das Ereignis folgt damit direkt seine Rezeption. Die Distanz zwischen Sujet und Rezipienten, die sonst zwischen der *Âventiure* und ihrer medialen Instanz herrscht, wird so durch die besondere Form der Rezeption der beiden Bewährungsproben aufgehoben.

Iterationen wie Figuren, die gemeinsame Essen zu sich nehmen, das Erröten und Erbleichen von Meleranz, wenn er an Tydomie denkt bzw. ihren Namen hört und das Einnehmen eines Schlummertrunks vor dem Schlafengehen des Protagonisten ziehen sich durch den gesamten Text und werden aus diesem Grund gegen die Chronologie der Erzählung an das Ende der Arbeit gestellt. Die Definition des Begriffs folgt hier den philosophischen Ausführungen Jaques Derridas.²⁸⁵ Im Anschluss an seine Theorie öffnen die Wiederholungen im *Meleranz* den Blick auf die Veränderungen der Inhalte und deren Einfluss auf den Kontext, in dem sie stehen. Im Rahmen der Frage nach erzählerischen Umformungen der Erzählerstimme im *Meleranz* fallen besonders die vielen verschiedenen Abendessen auf, die als prägnante Zusammenfassungen der unmittelbar vorangegangenen Handlung gedeutet werden können.²⁸⁶ Die verschiedenen

²⁸⁴ Strohschneider: *Âventiure-Erzählen und Âventiure-Handeln*, S. 380.

²⁸⁵ Jaques Derrida: *Signatur, Ereignis, Kontext*, in: Peter Engelmann (Hrsg.), *Jacques Derrida. Rundgänge der Philosophie*, Wien 1988, 2. Aufl., S. 325–351.

²⁸⁶ Die Diskussion zur Prägnanz richtet sich nach dem Ansatz von Ernst Cassirer, der im Rahmen seiner Ausarbeitung zur symbolischen Form die symbolische Prägnanz definiert hat: Ders.: *Philosophie der symbolischen Form. Dritter Teil: Phänomenologie der Erkenntnis*, hrsg. von Birgit Recki, Hamburg 2010; Mit Blick auf die aktuelle mediävistische Forschung werden vor allem die Beiträge aus dem

Treffen bei Tisch funktionieren damit wie direkt an die Handlung anschließende Rückblicke auf diese, in denen der Erzähler verschiedene Details aufgreift, wiederholt und die Handlung so deutlich perspektiviert.

ERZÄHLERISCHE MITTEL UND IHRE FUNKTIONEN UND EFFEKTE

1. Framing – Der (antike) Bildeingang

Der *Meleranz* beginnt im Anschluss an den Prolog und die Exposition zu Artus und seinen Schwestern damit, dass Meleranz, der Sohn des französischen Königs und Neffe von Artus, am elterlichen Hof durch die Geschichten um die Tugenden seines Onkels erzogen wird. Aufgrund dieser Erzählungen beschließt der Junge, Artus sowie den gesamten Hof auf seine wahren Tugenden zu testen. Eines Tages entscheidet sich Meleranz deshalb, heimlich den französischen Hof zu verlassen – die Reise wurde ihm von seinem Vater untersagt –, um an den Artushof zu reisen. Dort angekommen, möchte er seine wahre Identität verschweigen, um zu testen, ob der Hof auch Fremde freundlich empfängt (v. 186–204).

Auf seinem Weg verlässt er mit Absicht den richtigen Pfad, um nicht von seinem Vater gefunden und nach Hause gebracht zu werden. Diesem falschen Weg folgend verläuft sich der Prinz und gelangt in das Land von Königin Tydomie. Auf ihrem Anger angekommen, sieht er zunächst mehrere Frauen, die von einer Linde flüchten. So auf den Baum aufmerksam gemacht, begibt sich Meleranz zu ihm, in der Hoffnung, dort auf weitere Menschen zu treffen. Unter der Linde findet er eine Fülle verschiedener Gegenstände vor: Um ein prächtig gefertigtes Bett herum hängen vier Wandteppiche, die die Geschichte Trojas zeigen. An dem Baum hängt zudem ein Umhang, an dem zwei Tasseln befestigt sind. Diese zeigen, aus verschiedenen Edelsteinen gefertigt, Venus mit ihrer Fackel und Amor mit seinem Speer und einer goldenen Büchse. Ebenso befindet sich dort ein Gürtel, der reich verziert ist und die Inschrift *mannes manger mangel ist des herzen angel* und *dulcis labor* auf seinen Borten trägt (v. 689f. u. 692).

Solche aufwendigen und auffälligen Beschreibungen zu Beginn von Texten sind in der vormodernen Literatur nicht selten. Wandhoff beschreibt beispielsweise die Eingangsminiatur der *Très Riches Heures*. Im 15. Jahrhundert entstanden, enthält dieses Stundenbuch des Herzogs von Berry zahlreiche verzierte Illustrationen. An der Januar-Miniatur zeigt Wandhoff, wie diese als Eingangsbild in das Buch gelesen werden kann. So ist das Bild nicht nur größer als die übrigen elf Illustrationen, sondern es enthält darüber hinaus verschiedene Informationen, „die für das Verständnis des gesamten

Bilderzyklus wichtig sind.“ So sei es in der Literatur nicht selten, dass mehr oder weniger komplexe Bild- oder Bauwerke an den Anfang einer Erzählung gestellt würden, um in ähnlicher Weise wie die Januar-Miniatur der *Très Riches Heures* der gesamten nachfolgenden Handlung ein verständnisleitendes Fundament zu verleihen, auf dem diese sich aufbauen könne und von dem her sie zu deuten sei.²⁸⁷

Im Rahmen des gleichen Ansatzes beschreibt Wandhoff auch den oben skizzierten Anker im *Meleranz*. Die Ekphrasen der (Kunst)Gegenstände, die unter der Linde arrangiert sind, liest er als antiken Bildeingang in die Erzählung des Pleiers.²⁸⁸ Im Folgenden soll – im Anschluss an Wandhoffs Deutung – untersucht werden, inwiefern im *Meleranz* dieses Portal in die Geschichte als Frame gelesen werden kann und wie dieser die Wahrnehmung und Interpretation des Rezipienten lenkt.

Das Lexikon für Literatur- und Kulturtheorie führt unter dem Lemma ‚Schema und Schematheorie‘ folgende Definition:

Schema und Schematheorie [...], ein vorwiegend in der Kognitionstheorie und psychologisch verwendeter Begriff, der einen hypothetisch angenommenen Baustein der Kognition bezeichnet. Schemata sind fundamentale Elemente, auf denen alle Informationsprozesse beruhen. Sie repräsentieren als ganzheitliche Strukturen Wissen auf allen Stufen der Abstraktion, z.B. Sineseeindrücke, Szenerien, Gestalttypen, institutionelle Strukturen, Emotionen, Interaktionen usw. In bezug [sic!] auf Sprachproduktions- und Verstehensprozesse wird dafür in der Linguistik und Künstlichen-Intelligenz (KI)-Forschung der Begriff Frame verwendet.²⁸⁹

Als Schema- bzw. Frame-Theorie werden unterschiedliche Konzepte der Wissensrepräsentation, Informationsverbreitung, Erkenntnisse und Argumentationsprozesse verstanden.²⁹⁰ Die meist synonym verwendeten Bezeichnungen wie Schema, Frame, Skript usw. beziehen sich in der Regel auf die oben genannten kognitionstheoretischen Konzepte:

Terminology may vary, but cognitive scientists generally agree that knowledge of stereotypical situations like restaurant-going, rather than being scattered as separate items of information throughout the memory, is organized in directly accessible units.²⁹¹

²⁸⁷ Wandhoff: Ekphrasis, S. 229.

²⁸⁸ Wandhoff: Ekphrasis, S. 238.

²⁸⁹ Claudia Riehl: Schema und Schematheorie, in: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, hrsg. v. Ansgar Nünning, Stuttgart 2008, 4. Aufl., S. 644–645, hier S. 644.

²⁹⁰ Vgl. Dieter Metzger: Preface, in: Ders. (Hrsg.), *Frame Conceptions and Text Understanding*, Berlin/New York 1980, S. VII–XI, hier S. VII.

²⁹¹ McLachlan u. Reid: *Framing and Interpretation*, S. 2.

In den Sprach- und Literaturwissenschaften hat sich der Begriff Frame etabliert, weshalb dieser im Folgenden genutzt wird.

Für die germanistische Mediävistik haben vor allem Simone Schultz-Balluff und Müller den Frame-Begriff kritisch diskutiert und seine Vorteile sowohl für die historische Semantik als auch für die literaturwissenschaftliche Arbeit erläutert.²⁹² Als Frames bezeichnen sie Wissens- bzw. Bedeutungsrahmen, die entstehen, wenn aus vielschichtigen Sachverhalten, Erlebnissen, Alltagssituationen aber auch Erzählmustern ihre als grundlegend für eine Erfahrung erachteten Elemente herausgefiltert und ausgestellt werden.²⁹³ Frames dienen dazu, komplexe Zusammenhänge auf das Wesentliche verkürzt darzustellen. Sie entstehen jedoch nicht automatisch durch das Sammeln und Kürzen von Erfahrungswissen o.ä., sondern aus dem Ziel heraus, Ordnung zu schaffen, d.h. durch „die Organisation von Wissen und damit die kognitive (Um)Sortierung.“²⁹⁴ Muss eine bekannte Erfahrung erneut bewältigt oder gar eine unbekannte Situation gemeistert werden, kann der entsprechende Frame zur Lösung des Ereignisses abgerufen werden. Vor allem in letzterem Fall interagieren sie damit auch mit neu zu erlernendem Wissen, indem sie es beeinflussen, wenn sie es wie oben beschrieben in ihre Bedeutungs- und Wissenszusammenhänge einbetten: „Das Wissen ist also organisiert und interagiert als Ganzes mit der aktuellen Situation.“²⁹⁵ Das bedeutet, dass Vorwissen die Wahrnehmung neuer Situationen bestimmen und im Schema organisiert. Frames sind demnach Mittel der Verarbeitung und Lenkung der Wahrnehmung von (neuen) Ereignissen und Situationen, wodurch die genannten wechselseitigen Bezüge ersichtlich werden.

Dies soll an einem kurzen Beispiel dargestellt werden: In der Forschung zur Schematheorie²⁹⁶ wird häufig auf Restaurant-Besuch-Beispiele verwiesen, um die Speicherung und Organisation von Wissen in Frames und die Interpretation durch diese zu illustrieren. Das folgende Beispiel nutzen unter anderem Gale McLachlan und Ian Reid: „Duval went into the restaurant. He ordered pasta and a glass of red wine. He asked the waitress for the bill and left.“²⁹⁷ Dieses simple und kurze Narrativ kann durch

²⁹² Vgl.: Simone Schultz-Balluff: Synergetisierung von Frame-Semantik und mediävistischer Literaturwissenschaft, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 136:3 (2014), S. 374–414; Müller, Jan-Dirk: Höfische Kompromisse. Acht Kapitel zur höfischen Epik, Tübingen 2007.

²⁹³ Vgl. Müller: Höfische Kompromisse, S. 17 und Schultz-Balluff: Synergetisierung, S. 383.

²⁹⁴ Schultz-Balluff: Synergetisierung, S. 382.

²⁹⁵ Michael R. Waldmann: Schema und Gedächtnis. Das Zusammenwirken von Raum- und Ereignisschemata beim Gedächtnis für Alltagssituationen, Heidelberg 1990, S. 4.

²⁹⁶ Einen ausführlichen Forschungsstand bieten unter anderem: Waldmann: Schema und Gedächtnis, S. 6–26; Mühlenfeld: Konzepte der exotischen Tierwelt, S. 71–81.

²⁹⁷ McLachlan u. Reid: Framing and Interpretation S. 1.

verschiedene Frames geprägt sein, die die Leser der drei Sätze anlegen können. Durch Erfahrungswissen, wie ein Besuch in einem Restaurant abläuft, kann die Geschichte automatisch ergänzt werden, um so Sinn in das Geschehen zu bringen: Duval kommt in das Restaurant, setzt sich an einen Tisch und bekommt die Speisekarte. Die Bestellung wird aufgenommen und nach einiger Zeit gebracht. Duval verzehrt Wein und Pasta, fragt nach der Rechnung, bezahlt und verlässt dann das Restaurant. Vieles von dem, was gerade erzählt wurde – beispielsweise, dass Duval nicht nur nach der Rechnung fragt, sondern diese auch begleicht – wird in den oben zitierten drei Sätzen nicht erzählt. Indem der Frame eines typischen Besuchs in einem Restaurant angelegt wurde, ist die Interpretation der drei Sätze in eine bestimmte Richtung gelenkt worden. Durch anderes Erfahrungswissen o. ä. könnten die Sätze anders interpretiert werden. McLachlan und Reid merken dazu an, dass das Narrativ als Beginn eines Detektivromans wahrscheinlich eine andere Interpretation ausgelöst hätte, da man durch das Wissen um das Genre, in das die Sätze eingebettet gewesen wären, andere Frames angelegt hätte. Das heißt, nicht nur das Schema lenkt, wie man Situationen bzw. hier Narrative wahrnimmt, sondern die neue Situation veranlasst den Rezipienten, diese mit seinem Wissen abzugleichen und entsprechende Strukturen anzulegen. Frames können damit wörtlich als Rahmen verstanden werden, die Rezipienten um Erzählungen legen.

Der methodische Nutzen der Frame-Theorie für die Literaturwissenschaft ergibt sich besonders daraus, dass, wie Müller es formuliert, Literatur nicht im luftleeren Raum entstehe, „sondern im Zusammenhang einer historischen Kultur, die ihnen bestimmte Themen und Motive, bestimmte Ordnungen des Wissens und bestimmte Diskurstypen, bestimmte Probleme und Lösungen vorgibt.“²⁹⁸ Sie lehnt sich demnach an „alltagsweltlich wirksame, narrativ organisierte Erfahrungsmuster“²⁹⁹, also Frames, an. Müller geht entsprechend davon aus, dass bei der Produktion und Rezeption von Literatur immer Weltwissen vorauszusetzen ist. Dieses verknüpfe die Elemente von Erfahrungen zur Geschichte und interpretiere sie. Der den Frames damit inhärent seiende Effekt, den Rezipienten und seine Interpretation von Texten zu lenken, ist vergleichbar mit der Wirkung des Erzählerkommentars. Diese sind integrativer Bestandteil der Texte. Sie können sich sowohl auf den *discours* beziehen und den Prozess des Erzählens reflektieren als auch die *histoire* der Erzählung, das heißt Geschehnisse, Handlungen, Figuren etc., kommentieren. Sie haben damit den Effekt, einzelne

²⁹⁸ Müller: Höfische Kompromisse, S. 6.

²⁹⁹ Müller: Höfische Kompromisse, S. 18.

Textpassagen nach einem bestimmten Muster, das im Kommentar vorgegeben wird, zu interpretieren. Im Gegensatz zu Frames handelt es sich bei Erzählerkommentaren nicht notwendigerweise um kognitive, soziale oder affektive Wissensbestände. Doch gerade bei den schon zuvor besprochenen Sentenzen wird deutlich, dass in Erzählerkommentaren durchaus auch auf allgemeingültiges Wissen referiert wird, welches sich auf kognitive, soziale oder affektive Wissensbestände des Rezipienten bezieht.

Nachfolgend wird entsprechend zu zeigen sein, dass der Rezipient im *Meleranz* durch den antiken Bildeingang einen Frame vorgegeben bekommt, der die Wahrnehmung und Interpretation der Erzählung lenkt. Im Framing liegt somit eine Möglichkeit, die gleichen obengenannten Funktionen wie die des Erzählerkommentars auf einzelne Textpassagen bzw. den gesamten Text zu erzeugen, ohne jedoch die Erzählerstimme zu nutzen.

Der (antike) Bildeingang des *Meleranz* beginnt mit der Beschreibung des Bettes und des Wandteppichs, auf dem die Troja-Geschichte abgebildet ist, und der den Schlafplatz umschließt. Im Fokus dieser Nacherzählung steht das extradiegetische historische Liebespaar Helena und Paris, das eine Seite des Teppichs ziert. Die Passagen, die den Streit der Göttinnen, das Urteil des Paris sowie die Entführung Helenas, die zum Untergang Trojas führt, erzählen, sind ausgelassen, können für das Mittelalter aber im Großen und Ganzen als bekannt vorausgesetzt werden. Schon die altfranzösische Fassung von Vergils *Aeneis* sowie die mittelhochdeutsche Übertragung des *Eneasromans* und nicht zuletzt verschiedene Verweise in der mittelhochdeutschen höfischen Literatur zeigen eine entsprechende Kenntnis und Interesse an dem Stoff, sodass davon auszugehen ist, dass sowohl die Rezipienten als auch die Figuren im *Meleranz* wissen können, was dort gezeigt wird.³⁰⁰

Der Wandteppich sowie die auf ihm befindliche, auf einzelne Details reduzierte und fokussierte Troja-Geschichte weist alle wesentlichen Merkmale eines Frames auf: Das Besondere ist hierbei, dass es sich offensichtlich um Tydomies Frame in Form der Stickereien auf dem Teppich handelt, den sie an die gerade entstehende Situation am Anger anlegt. Denn sie weiß von ihrer Meisterin, dass Meleranz auf den Anger kommen wird. Dort erwartet sie ihn, um zu testen, ob die Prophezeiung, Meleranz sei der tugendhafteste Mann, wirklich wahr ist. Kragl beschreibt das Raumarrangement unter der Linde deshalb als Versuchsaufbau, der von Tydomie für ihren Zweck „inszeniert“

³⁰⁰ Vgl. Haiko Wandhoff: Gemalte Erinnerung. Vergils *Aeneis* und die Troja-Bilddenkmäler in der deutschen Artusepik, in: *Poetica* 28 (1996), S. 66–96, hier S. 69 u. 71.

wurde.³⁰¹ Tydomie deutet die Begegnung mit Meleranz im Rahmen des antiken Liebeskosmos, der – gerade mit Blick auf Helena und Paris – eine schicksalhafte Liebe beschreibt.

Als Frame unterliegt die Geschichte insofern einem aktiven Prozess, als das Tydomie entscheidet, was auf dem Teppich zu sehen ist: *genät woll mit gold / alß die kungin woldt. / Wye Paris und Elena ain annder minnten [...]* (Mz. v. 587–590). M. Kern hält dies sowie den Umstand, dass die Eneas-Geschichte lediglich mit *ouch stund da* beinahe abgetan wird, für keinen Zufall.³⁰² Dem möchte ich zustimmen: Die vielschichtige Geschichte wird auf Helena und Paris beschränkt, um ihre Liebe zu perspektivieren. Die komplexen Zusammenhänge dieser Liebe, wie der Streit der Göttinnen, das anschließende Paris-Urteil, die daraus resultierende Entführung Helenas sowie die Zerstörung Trojas, bei der sich die Göttinnen Hera und Athene gegen Paris wenden und auf Seiten der Griechen kämpfen, werden durch Tydomies Auseinandersetzung mit der Erzählung verkürzt auf dem Teppich dargestellt.

Eine vergleichbare Reduzierung und Fokussierung von Wissen gilt für die Edelsteintasseln, die Meleranz im Anschluss sieht. Aus Smaragden und Saphiren gefertigt, zeigen sie Venus, die eine Fackel, und Amor, der einen scharfen Speer sowie eine Büchse hält. Die Tasseln folgen damit dem traditionellen Bildprogramm, in dem Venus und Amor vornehmlich dargestellt werden.³⁰³ Die Beschreibung werden durch eine Erläuterung der Attribute der Figuren ergänzt:

*Daz ain was gestallt allsus
nauch der göttine Venus,
die hett ain vackel in der hannd,
als sy prunn, da by bekannt
was, swen sy da mit an zun,
das der ze aller stund
von hertzen müst mynnen
unnd nauch hertzen lieb prinnen.
An dem anndern tassel man vannd
Amor, der hett inn siner hannd*

³⁰¹ Kragl: Entzauberung, S. 89.

³⁰² Ich folge hier der Lesart von M. Kern, der den Text noch in der Edition nach Karl Bartsch liest. Bartsch liest den Vers „*ouch stuont da, / wie Troie sit gewan [...]*“ als Hauptsatz. Markus Steffen hingegen setzt kein Komma und liest „*wye Paris unnd Elena / ain annder minnten och stund da, [...]*“ bei ihm entsteht so der Eindruck, Paris und Helena ständen mitten in einer Beschreibung, wobei diese jedoch erst mit ihnen beginnt.

³⁰³ Vgl. Kern: Edle Tropfen vom Helikon, S. 398–457: Kern beschäftigt sich hier ausführlich mit der Venus-Rezeption Minnesang und der Epik. So geht er neben den verschiedenen Verwendungen der Personifikationen von Minne und Venus im Minnesang auch genauer auf Venus- und Amor-Bildzitate ein.

Von gold ain scharpffen ger.
 Wenn er da mit machet ser,
 des hertzen müsst wund von mynne sin.
 ain büchssen guldin
 er in der anndern hennd truog.
 So in des chumers dawcht genuog,
 so straiich er der minne selben dar.
 So was sin nott verennndet gar
 unnd ward von der wunden hail
 unnd ouch von hertzen liebe gail.
 (Mz. v. 661–680)

Worauf es mir besonders ankommt, ist der Vers [...] *da by bekannt / was [...]* (v. 664f.). Die Erzählerstimme verweist hiermit deutlich auf Wissen, das in den Attributen der bildlich dargestellten Götter komprimiert, zum besseren Verständnis für den Rezipienten jedoch im Exkurs ausgeführt wird. Durch die Präteritum-Form wird damit implizit auf Wissen angespielt, das zur Zeit der stattfindenden Ereignisse bekannt war und hier wieder als Frame an die Situation angelegt wird. Ähnlich wie Quellenverweise der Erzählerstimme referieren die Tasseln so eine spezifische Darstellungs- und Wissenstradition. Neben dem Umhang hängt auch ein Gürtel, auf dessen Borten – wieder mit Edelsteinen – die schon oben genannten Sentenzen *mannes manger mangel / daß ist des herzen angel* und *dulcis labor* geschrieben sind (v. 689 f. u. 692). Der Gürtel referiert mit der letzten Aufschrift auf eine Ovid-Sentenz, wodurch auch er in den Kosmos der antiken Liebe eingebunden wird.³⁰⁴

Die Anordnung von Dingen ist keine Komposition einzelner addierter Elemente, sondern repräsentiert als Frame die komplexe Struktur des antiken Liebeskosmos: Die Fokussierung auf die Liebesgeschichte von Paris und Helena, Venus und Amor am Umhang der jungen Königin sowie die Liebessentenz Ovids, die auf dem Gürtel zitiert wird, führen in diesen Kosmos ein, der so einen „inventarisierenden Schauraum der mittelalterlichen, auf antiken Quellen beruhenden Standard-Liebeslehre“ bildet.³⁰⁵ Durch die Kunstobjekte mit antiken Themen wird Tydomies Frame so für sie und Meleranz sichtbar und durch die Ekphrasen für den Rezipienten imaginierbar.

³⁰⁴ In der *Amores* heißt es ‚*VIVE' deus ,posito' si quis mihi dicat ,amore!*, / *deprecer: usque adeo dulce puella malum est.* – Publius Ovidius Naso: *Amores, Medicamina faciei femineae, Ars amatoria, Remedia amoris*, hrsg. v. Edward J. Kenney, Oxford 1984, 2. Aufl., S. 25f. IXb (X). Vgl. dazu auch Eikermann u. Tomasek: *Handbuch der Sentenzen und Sprichwörter*, S. 84 u. 85; Auch Wandhoff versteht den Gürtel durch das Ovid-Zitat in das „historische Universum der Liebe“ einbezogen. – Wandhoff: *Ekphrasis*, S. 241.

³⁰⁵ Wandhoff: *Ekphrasis*, S. 241.

Diese Standard-Liebeslehre, die durch die Gegenstände im Raum erzeugt wird, kann somit sowohl an das erste Treffen zwischen Tydomie und Meleranz auf dem Anger als auch an die gesamte sich nach der Begegnung der beiden entfaltenden Erzählung angelegt werden.

Der Frame, der durch Tydomie auf der Figuren-Ebene an die neue Situation anlegt, wird mittels der Gegenstände für den Protagonisten verfügbar gemacht. So wird Meleranz' Wahrnehmung im Verlauf der Narration immer wieder an ihn zurückgebunden. Ähnliche Effekte lassen sich auch für die Ebene des Rezipienten durch das Framing feststellen. Aufgrund der exponierten Stellung des Frames als Eingang in die Erzählung können die Leser bzw. Hörer der Geschichte den Rahmen annehmen (oder er wird eventuell auch unbewusst durch den markanten Eingang in die Erzählung beeinflusst) und ihn an die sich gerade entfaltende Erzählung anlegen. Jede weitere Interpretation des Textes durch den Rezipienten ist damit tendenziell durch Tydomies Blickwinkel beeinflusst. Kommentare des Erzählers werden entsprechend nicht mehr zwingend benötigt, um die Wahrnehmung des Publikums zu lenken.

Der „Blick des Textnutzers“ ist „eng an den Blick der textinternen Assistenzfigur angelehnt“.³⁰⁶ Es ist Meleranz' Wahrnehmung des Raumes und der darin versammelten Dinge, die erzählt wird, und der der Rezipient folgt: „Die inventarisierende Beschreibung des Lustortes gleicht einer Kamerafahrt, wobei es die Augen des Protagonisten sind, durch die die Leser den Ort wahrnehmen.“³⁰⁷ Vorherrschend sind Phrasen wie *des nam der knab war* (Mz. v. 447), *er daucht* (Mz. v. 486), *da vannd* (Mz. v. 507), *nun sach* (Mz. v. 568) usw. Dementsprechend wird auch die näher zu betrachtende Stelle mit *nun sach der lobebär* (Mz. v. s. o.) eingeleitet. Nachdem Meleranz kurz ein verdecktes Bad sieht, das zwar genannt, aber nicht weiter beschrieben wird, da er es nicht direkt einsehen kann, betrachtet er als Nächstes das oben genannte Raumarrangement, das ausführlich erzählt wird: Dieses besteht aus dem verhangenen Bett, welches aus Elfenbein und Gold mit Edelsteinen gefertigt ist. Über diesem befindet sich ein *zendal*-Dach. Umschlossen ist es von dem *riche[m] umbhang*, der mit Gold bestickt die Liebesgeschichte von Paris und Helena sowie Eneas' Flucht aus Troja und dessen Zerstörung zeigt.

An einem Lindenast findet Meleranz den seidenen Mantel, dessen Tasseln aus einem Saphir und einem Smaragd gefertigt sind. Einer der Steine ist nach dem Bild der Göttin

³⁰⁶ Wandhoff: Ekphrasis, S. 241.

³⁰⁷ Wandhoff: Ekphrasis, S. 238.

Venus gestaltet, die eine Fackel in der Hand hält. Die andere Tassel ist nach dem Bild Amors gestaltet, der in der einen Hand einen scharfen Speer und in der anderen eine goldene Büchse hält. Bei dem Umhang mit den Edelstein-Tasseln hängt der Gürtel auf dessen Borten – wieder mit Edelsteinen – die aus den schon oben genannten Sentenzen *mannes manger mangel ist des herzen angel* und *dulcis labor* gebildet sind (Mz. v. 689f. u. 693).

Nachdem zusätzlich noch Tydomies verzierte Frauenschuhe neben einer Bank am Bett beschrieben wurden, sieht Meleranz, ebenfalls am Bett, eine Badewanne stehen. Damit endet die Fokalisierung über ihn und die Erzählperspektive löst sich von seiner Wahrnehmung. Zusammen mit der Figur nimmt auch der Rezipient durch deren Augen den Raum und die sich darin befindlichen Gegenstände nacheinander in der gerade beschriebenen Reihenfolge wahr und wird durch das antike Portal in die Handlung eingeführt, die mit dem Ende von Meleranz' Wahrnehmung des Raumes einsetzt. Die „Unmittelbarkeit der Mitsicht auf die Szenerie“ hebt sich damit, so beobachtet schon Recker, deutlich von der vorherigen Beschreibung des Raumes ab, in der vor allem die Perspektive des Erzählers dominiert hat.³⁰⁸ Dem Erzählerbericht stehen, so Recker weiter, die unmaskierten Emotionen des Protagonisten gegenüber,³⁰⁹ denn mit jedem einzelnen Gegenstand nähert sich Meleranz' Wahrnehmung (genau wie die des Rezipienten) der badenden Tydomie, die er, so wird durch seine Gedankenrede deutlich, nicht bedrängen will. Während die Stimme des Erzählers offensichtliches oder nebensächliches beschreibt (beispielsweise, wenn sie abliest und übersetzt, was auf dem Gürtel geschrieben steht [Mz. v. 693f.] oder Vermutungen über den Wert des Hemdes von Tydomie anstellt [Mz. v. 638f.]), wird die Szene durch die interne Fokalisierung präzisiert und „artuskonform“ gemacht, da durch den jungen Prinzen besonders höfisches Verhalten demonstriert wird.³¹⁰

Auffällig ist, dass der Protagonist, angekommen unter der Linde, zuerst das verdeckte Bad sieht, jedoch erst den Blick über die antiken Gegenstände schweifen lässt, um dann tatsächlich die Wanne und Tydomie wahrzunehmen. Der Blick auf die Frau bleibt ihm damit zunächst versagt und öffnet sich erst, nachdem Figur und Rezipient den gesamten Frame resp. die Liebeslehre wahrgenommen haben, um als letztes bei der Figur

³⁰⁸ Recker: Fokalisierung im Meleranz, S. 201.

³⁰⁹ Vgl. Recker: Fokalisierung im Meleranz, S. 201.

³¹⁰ Vgl. Recker: Zudrell: Historische Narratologie, S. 98 und Recker: Fokalisierung im Meleranz, S. 201.

anzukommen, die später zur Geliebten und Ehefrau des Prinzen wird. Es ergibt sich so eine Leserichtung, die von außen über die antiken Bilder nach innen in die Geschichte führt.³¹¹ Der Frame wird so nicht nur zum Portal in die Erzählung, sondern ebenso zu Tydomie. Noch deutlicher wird er als Zugang zu ihr funktionalisiert, wenn sie die Badewanne verlässt und sich einkleidet. Da – wie sie sagt – Meleranz ihre Zofen vertrieben habe, müsse er ihr nun dienen. Entsprechend bringt er ihr auf ihren Befehl hin ihren Umhang, der am Baum hängt. An diesem befinden sich, wie aus der Deskription bekannt ist, die Venus- und Amor-Tasseln. Venus- und Amor-Bilder, die häufig auf Broschen, Spangen etc. von Romanfiguren zu finden sind, erfahren so „eine besondere Sinnggebung [...], die auf konkrete Minnetheoretische Zwecke abzielt“³¹² und die Situation, in der sich die Figuren befinden, auslegt. Mit Blick auf die trojanischen Ekphrasen in Heinrichs *Crône* arbeitet Justin Vollmann einen mythischen Subtext für die Erzählung heraus.³¹³ Diesem Ansatz folgend ergibt sich für den *Meleranz* ebenfalls ein Subtext, der sich über den gesamten *Meleranz* erstreckt und dem Text ein weiteres Sinnangebot verleiht. Ähnlich versteht auch Morsch den Raum und die Troja-Bilder des *Meleranz*. In Anlehnung an Wandhoff beschreibt er den Anger als virtuellen Trainingsraum, in dem Meleranz auf die folgende Handlung vorbereitet wird. Da die Handlung (durch die geschenkten Gegenstände) wieder an den Raum rückgekoppelt wird, funktionieren diese als eine Art „Navigationshilfe“ durch den Text.³¹⁴ Die Gestaltung des Platzes eröffnet so nicht nur für die unmittelbar an- bzw. eingeschlossene Liebesgeschichte, sondern für die gesamte Erzählung eine neue Sinndimension.

Das gesamte durch die Wahrnehmung des Protagonisten beschriebene Raumarrangement versteht Wandhoff als Kompositionsbild, in dem schon zu Beginn der Narration „die funktionale Verschränkung von Eingangsbild und nachfolgender Erzählung“ deutlich gestaltet ist.³¹⁵ Zuvor noch in Form von Edelsteinen dargestellt, lösen sich Venus und Amor aus ihrer Bildlichkeit und agieren als allegorische Figuren: Nachdem Meleranz die unter der Linde badende Tydomie entdeckt hat, befiehlt sie ihm, an ihrem Bett Wache zu halten und Fliegen von ihr zu vertreiben, während sie schläft. Zwischenzeitlich verliebt sich Meleranz bei ihrem Anblick in sie. Er wird durch Venus' Fackel

³¹¹ Wandhoff: Ekphrasis, S. 241.

³¹² M. Kern: Edle Tropfen vom Helikon, S. 449.

³¹³ Vgl. Justin Vollmann: Die doppelte Präsenz des Mythos am Artushof. Zum trojanisch-arthurischen Subtext der *Krone* Heinrichs von dem Türlin, *Poetica* 41 (2009) S. 75–96.

³¹⁴ Vgl. Morsch: Blickwendungen, S. 260.

³¹⁵ Wandhoff: Ekphrasis, S. 240.

entzündet, sodass *er stünd in ainer gluot* (v. 848), und von Amors Speer ins Herz getroffen, wodurch er Liebesschmerz erleidet.

Ähnliche Verschränkungen von antikem Eingangsbild und nachfolgender Erzählung lassen sich im gesamten Roman beobachten, sodass das Raumarrangement unter der Linde zu einer „Landkarte“ der Erzählung wird, die die folgenden Ereignisse organisiert.³¹⁶ Entsprechend werden im Laufe der Erzählung verschiedene Ereignisse immer wieder an den Anger und damit an den Frame zurückgebunden. Wie an anderer Stelle noch genauer auszuführen sein wird, schickt Tydomie Meleranz zur Schwertleite verschiedene Dinge.³¹⁷ Darunter befindet sich auch der Gürtel, der die Ovid-Sentenz trägt. In einem beigefügten Brief erklärt Tydomie Meleranz, dass es derselbe Gürtel sein, den sie unter der Linde getragen habe (Mz. v. 2910f.). Wie zuvor bei der Betrachtung des Arrangements unter der Linde wird zusammen mit Meleranz' Erinnerung die des Rezipienten zurück an den Anger und damit an den Frame gebunden, wodurch deutlich auf die dort dargestellte Liebeslehre verwiesen wird. Der Raum diffundiert damit „geradezu in die nachfolgenden Ereignisse“³¹⁸ und beeinflusst die Wahrnehmung der Schwertleite-Episode.

Zusätzlich zur Erinnerung der Figur und des Rezipienten wird ebenso die Handlung des Textes in den einzelnen Episoden immer wieder zum Anger und zur Liebeslehre zurückgeführt, die so deutlich als Zentrum der Erzählung markiert werden: Während seiner Zeit am Artushof denkt Meleranz regelmäßig an Tydomie und leidet unter den Qualen seiner Liebe zu ihr. Nach seiner Schwertleite ist sein erstes Ansinnen, zum Anger und damit zur Geliebten zurückzukehren. Alle weiteren Ereignisse der Erzählung sind damit implizit darauf ausgerichtet, an die Wiese und damit den Minneort zurückzukehren.³¹⁹

Spätestens am Hof von Dulceflor wird der Protagonist deutlich mit dem Frame in Verbindung gebracht: Zweimal wird Tydomie erwähnt und beide Male errötet und erbleicht Meleranz (v. 7349–7352 u. 7762f.). Hier wird die Verbindung zur Venus- und Amor-Allegorie deutlich, auch wenn sie an dieser Stelle im Text nicht formuliert wird: Durch das Entzünden mit Venus' Fackel errötet er, erbleicht jedoch gleichzeitig wie ein Kranker durch die Minnewunde, die ihm Amors Speer zugefügt hat. Die Allegorie diffundiert in die Situation an Dulceflors Hof, indem die Handlungen von Venus und

³¹⁶ Wandhoff: Ekphrasis, S. 244.

³¹⁷ S. in dieser Arbeit Kapitel 2. Kohärenzstiftende erzählerische Mittel – Die Liebesgaben.

³¹⁸ Wandhoff: Ekphrasis, S. 242.

³¹⁹ Vgl. in dieser Arbeit Kapitel 4. Organisieren und Strukturieren – Die Äventiuren.

Amor an Meleranz dort aktualisiert werden. Gleichzeitig erinnert die Farbe seines Gesichts an den Frame zurück. Frame und Situation interagieren so miteinander und bilden eine ganzheitliche Struktur, die in einer wechselseitigen Beziehung zueinander steht.³²⁰

Auf ähnliche Weise wie die Wahrnehmung der Figuren kann auch die Textinterpretation des Rezipienten gelenkt werden. Die Ausarbeitungen von Wandhoff und M. Kern zum Troja-Teppich zu Beginn der *Crône* können hier als Beispiele dienen, die zeigen, wie auf Rezipienten-Seite die Wahrnehmung des Textes durch den Frame beeinflusst wird. Ähnlich wie im *Meleranz* wird in der *Crône* der Eingang in die Narration durch eine Troja-Erzählung bestimmt, die durch die Unterstützung von Erzählerkommentaren ähnlich wie schon zuvor für den *Meleranz* beschrieben, ‚artuskonform‘ gemacht wird: In Heinrichs Erzählung erhält König Artus von seiner Schwägerin einen Wandteppich als Geschenk. Dieser umschließt den gesamten Festsaal, in dem die erste Episode der *Crône* stattfinden wird. Auf dem Teppich wird die Troja-Geschichte samt der Entführung Helenas durch Paris dargestellt. Wieder steht zu Beginn der Erzählung damit ein antiker Bildeingang. Der erste Erzählabschnitt der *Crône* wird so durch die Troja-Handlung eingerahmt. Zu Recht vermuten M. Kern und Wandhoff hier eine Vorausdeutung auf die später folgende Entführung Ginothers durch den Ritter Gasoein, bei der Ginover die Rolle der Helena, Gasoein die des Paris und Artus die Rolle des Menelaos übernehme.³²¹ Unter einer solchen Deutung würde Artus‘ Idealität jedoch massiv leiden. Entsprechend setzen die Erzählerkommentare alles daran, den König regelmäßig als höfisch und weise darzustellen, und das auffälliger Weise trotz seines teils höchst problematischen Verhaltens: So überlegt er bspw. seine Frau für den vermeintlichen Verrat an ihm (vor der Ehe mit Artus war Ginover Gasoein versprochen) töten zu lassen (v. 5092–5104). Zudem verzeiht er Gasoein die versuchte Vergewaltigung seiner Frau und macht ihn zum Teil des Artushofes (v. 12584–12600). Svenja Fahr beschreibt den Erzähler in der *Crône* entsprechend als unzuverlässig, da Artus‘ Verhalten gegen seine gepriesene Idealität spricht.³²² Durch den vermeintlichen Versuch, Artus‘ Tugend zu retten, markiert der Erzählerkommentar deutlich seine Fehler

³²⁰ Vgl. Waldmann: Schema und Gedächtnis, S. 4.

³²¹ Vgl. M. Kern: Edle Tropfen vom Helikon, S. 306; Wandhoff: Ekphrasis, S. 280.

³²² Svenja Fahr: Die Dekonstruktion eines Heldenbilds? Ein unzuverlässiger Erzähler und ein changierender Held. Der unglaubliche Gasoein, in: Florian Nieser (Hrsg.): Die Dechiffrierung von Helden, Aspekte einer Semiotik des Heroischen vom Mittelalter zur Gegenwart, Bielefeld 2020, S. 105–122, hier S. 110.

und setzt den als Ideal gefeierten König mit dem vor Eifersucht rasenden Menelaos gleich, wodurch der kritische Unterton der *Crône* deutlich zu tragen kommt. Durch die exponierte Stellung zu Beginn des Textes (und nicht zuletzt durch ihre tatsächlich als Wandteppich den Raum rahmende Funktion) nimmt die Geschichte so den Effekt eines Frames ein, indem sie – wie die Interpretationen Wandhoffs und M. Kerns zeigen – lenkt, wie die Rezipienten die weiteren Ereignisse in der *Crône* wahrnehmen.

Im *Meleranz* lässt das gesamte Raumarrangement hingegen die vorbestimmte Verbindung zwischen Meleranz und Tydomie erahnen. Wie Helena durch Aphrodite für Paris auserwählt wurde, so prophezeien die Sterne die Begegnung zwischen Meleranz und Tydomie sowie ihr glückliches Ende:

*Die alt wyß frow
nam ir ain schow
an dem hymel überall.
Si laß an der sternem zal
von dem jungen Melerantz,
daz er beiaget der eren krantz
mit sinder tegenhayt
unnd daz er die schönen maid
von grosem kumber lost
unnd ir kum ze trost
unnd sy von gewallt schied.
An den sternem sy geriett,
daz Melerantz dem jungen
sin hertz was betzungen
von der maide minn
unnd das er sin sinn mit lieb an sy kert.
Alß inn die minn lert.
(Mz. v. 1795–1812)*

So gerät schon zu Beginn der Erzählung Meleranz' Wunsch, den Artushof zu testen, aus dem Fokus des Rezipienten. Seine Wahrnehmung wird hingegen vollkommen auf das Liebespaar gelenkt. Der Artushof wird zum Nebenschauplatz, obwohl er eine zentrale Position im Text einnimmt und auch im Verlauf der Erzählung mehrfach auf Artus und seinen Hof verwiesen wird.

Eine der anderen Seiten des Teppichs erzählt beinahe beiläufig, wie Eneas Troja verlässt. Gleiches lässt sich für Meleranz' Aufbruch vom Anger feststellen. Zwar werden das Verlassen des Raumes, die Ankunft am Artushof, die Rückkehr zum Anger, die durch die Einkehr an verschiedene andere Orte herausgezögert wird sowie die

Trennung der Liebenden immer wieder betont und im Gegensatz zu Eneas' Flucht auf dem Teppich nicht nebenbei erzählt. Jedoch wird die Trennung von Meleranz und Tydomie trotz ihrer Betonung im Erzählen vom Rezipienten ähnlich beiläufig wahrgenommen: Durch die verschiedenen oben genannten Rückbindungen an den Anger wird die Distanz zwar betont, jedoch gleichzeitig in der Wahrnehmung des Rezipienten durch die ständige Erinnerung und die Aufforderungen, Tydomie, die den Gürtel trägt, zu imaginieren, überbrückt und damit beinahe nebensächlich. Wieder wird vielmehr das Liebespaar als solches in der Wahrnehmung des Rezipienten akzentuiert und damit besonders hervorgehoben.

Ähnlich wie Troja wird auch Tydomies Anger zerstört. Während es in der antiken Vorlage die Griechen unter der Führung von Menelaos sind, der seine Frau von Paris zurückholen möchte, ist es im *Meleranz* König Libers, dem Tydomie versprochen wird, obwohl sie Meleranz liebt. Die Verbindung zwischen der Zerstörung Trojas und der des Angers, Helena und Tydomie, Meleranz und Paris sowie Libers und Menelaos sind bei weitem nicht so deutlich wie die in der *Crône*. Dennoch lassen sich auch hier Parallelen erkennen: Anders als der katastrophale Ausgang der Liebe zwischen Helena und Paris, wird – wie auf dem Teppich – die Geschichte zugunsten des Liebespaares fokussiert und entschieden: Meleranz besteht gegen den Widersacher und gewinnt so Tydomies Hand.

Durch Libers wird der Minneraum von Meleranz und Tydomie verwüstet, um ihn zum einen zum Lager von Libers und seinem Gefolge zu machen und im Zuge dessen zum Schauplatz von Kämpfen zum Tydomies Hand. Während diese Demolierung vor dem Aufeinandertreffen von Libers und Meleranz noch deutlich durch die Figuren der Erzählung als problematisch thematisiert wird,³²³ kommt es im weiteren Verlauf des Textes zu keiner weiteren Erwähnung, obwohl der Anger als Raum der *Âventiure* genutzt wird. Während des Kampfes und besonders nach Meleranz' Sieg steht seine Verbindung zu Tydomie im Vordergrund. Die Vernichtung des anfänglichen Minneraums gerät somit für den Rezipienten nahezu in Vergessenheit. Auch für die Figuren scheint diese nach Meleranz' Sieg nicht weiter problematisch zu sein. Nachdem Tydomie von Meleranz' Sieg erfahren hat, reiten sie und ihr Gefolge zum Anger, schlagen dort ihre Zelte auf. Auch hier wird die Zerstörung nicht thematisiert. Zwar wird der (verwüstete) Raum im Rahmen von Meleranz' *Âventiure* funktionalisiert, jedoch steht am Ende das

³²³ Vgl. hierzu vor allem Kap. 4.2.2 Einklammern und Markieren des Sinns der Erzählung – Die *Âventiures* gegen Lybials und Libers.

Liebespaar im Mittelpunkt der Erzählung und damit auch in der Wahrnehmung des Rezipienten.

Während im antiken Stoff und seinen Bearbeitungen die Entführung Helenas die Wahrnehmung des Rezipienten und die Erzählung selbst auf den Untergang Trojas ausrichtet ist, wird im *Meleranz* die Perspektive auf das Liebespaar verschoben und durch die Venus- und Amor-Tasseln sowie durch die Ovid-Sentenz deutlich fokussiert. Die gesamte Erzählung wird somit nicht im Rahmen eines katastrophalen Ausgangs wahrgenommen, sondern auf das Liebespaar ausgerichtet.

Ähnlich wie durch den Kommentar des Erzählers werden durch den Frame einzelne Situationen und letztlich die gesamte Erzählung auf einen Aspekt hin perspektiviert. Im Erzählerkommentar wird die Stimme des Erzählers exponiert herausgestellt. Er wird dadurch stark als erzählende Instanz konturiert, die als deutende Instanz des Erzählens vom Rezipienten wahrgenommen werden kann. Bei dem Frame im *Meleranz* ist es nicht der Erzähler, der als eine solche Instanz profiliert wird, sondern Tydomie. Der antike Bildeingang ist – so konnte gezeigt werden – ihr Frame, den sie an das Ereignis (das Treffen mit Meleranz) anlegt und für den Prinzen in Form der Kunstobjekte zur Verfügung stellt, während er durch die antiken Ekphrasen für den Rezipienten imaginierbar wird. Es ist somit Tydomie, die die Wahrnehmung der einzelnen Situationen und der Erzählung insgesamt lenkt. Verglichen mit der Figur des Erzählers arthurscher Romane wird damit die Figur der jungen Königin zur entscheidenden Instanz für das Erzählen.

Am nächsten Tag verlässt Meleranz Tydomies Anger und macht sich auf den Weg zum Artushof. Der Anger und Artushof werden auf *histoire*- und *discours*-Ebene miteinander verbunden. Dazu tragen vor allem verschiedene Liebesgaben bei, die Tydomie Meleranz zur Schwertleite an den Hof schickt. Unter diesen Gaben befindet sich unter anderem der Gürtel, der zuvor Teil des Arrangements war, welches den Frame darstellt.

2. Kohärenzstiftende erzählerische Mittel – Die Liebesgaben

Im Gegensatz zu den Objekten, die uns überall umgeben und durch uns genutzt werden, uns beeinflussen oder mit uns interagieren,³²⁴ können Dinge in Texten sinnliche Wahrnehmung nicht unmittelbar erfahrbar machen, denn anders als tatsächlich sichtbaren und spürbaren Dingen fehlt diesen in Texten, so formuliert Dorothee Kimmich treffend, „das Entscheidende: ihre Dinghaftigkeit, ihre Materialität.“³²⁵ Anstatt sie zu erfahren, müssen sie vielmehr imaginiert werden. Dies hat zur Folge, dass gerade die Materialität, die durch sie erzeugte Sinnlichkeit und die Unmittelbarkeit „zu einem zentralen Motiv der literarischen Dingrepräsentation werden.“³²⁶

Arbeitet mit Blick auf vormoderne Texte vor allem Friedrich Ohly in den 1950er-Jahren eine Hermeneutik christlicher Dinge heraus,³²⁷ öffnet sich das Forschungsfeld besonders mit Joachim Bumke hin zur Erforschung von Dingen und Dingkulturen in der höfischen Literatur.³²⁸ So erlebt ihre Erforschung in vormodernen Texten besonders in den letzten Jahren ihre Renaissance.³²⁹

Schon mit Blick auf das Framing des *Meleranz* durch den antiken Bildeingang wurden die verschiedenen Dinge, die Meleranz auf dem Anger sieht und die in der Erzählung ausgiebig beschrieben werden, thematisiert: Unter der Linde, an der Badestelle, sieht

³²⁴ Vgl. in diesem Zusammenhang die viel zitierte Akteur-Netzwerk-Theorie Bruno Latours': Ders.: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie. Aus dem Englischen v. Gustav Roßler, Frankfurt a. M. 2014, 3. Aufl.

³²⁵ Dorothee Kimmich: Dinge in Texten, in: Susanne Scholz u. Ulrike Vedder (Hrsg.), Handbuch Literatur und materielle Kultur (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie, Bd. 6), Berlin/Boston 2018, S. 21–28, hier S. 21.

³²⁶ Kimmich: Dinge in Texten, S. 21.

³²⁷ Friedrich Ohly: Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter, in: ZfdA 89 (1958), S. 1–23.

³²⁸ Joachim Bumke: Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter (dtv, Bd. 4442), 2 Bde, München 1986.

³²⁹ Vgl. Christoph Schanze: Dinge erzählen im Mittelalter. Zur narratologischen Analyse von Objekten in der höfischen Epik, in: KulturPoetik 16:2 (2016), S. 153–172, hier S. 155.

Zur Ding-Forschung aus Sicht der germanistischen Mediävistik vgl. unter anderem: Mühlherr, Anna: Einleitung, in: Dies., Heike Sahm, Monika Schausten u. a. (Hrsg.), Dingkulturen. Objekte in Literatur, Kunst und Gesellschaft der Vormoderne (Literatur – Theorie – Geschichte, Bd. 9), Berlin/Boston 2016, S. 1–20; die Beiträge bei Peter Glasner, Sebastian Winkelsträter, Birgit Zacke (Hrsg.): Abecedarium. Erzählte Dinge im Mittelalter, Berlin 2019 sowie die Beiträge bei Margreth Egidi, Ludger Lieb, Mireille Schnyder u. a. (Hrsg.), Liebesgaben. Kommunikative, performative und poetologische Dimensionen in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit (Philologische Studien und Quellen, Bd. 240), Berlin 2012 und des Weiteren verschiedene Einzelanalysen unter anderem bei: Sophie Marschall: Fundsache *Gregorius*. Paradigmatisches Erzählen bei Hartmann, in: Anna Mühlherr, Heike Sahm, Monika Schausten u. a. (Hrsg.), Dingkulturen. Objekte in Literatur, Kunst und Gesellschaft der Vormoderne (Literatur – Theorie – Geschichte, Bd. 9), Berlin/Boston 2016, S. 308–333; Justin Vollmann: Vom erzählten Ding zur verdinglichten Erzählung. Heinrich von dem Türlin, Luhmann und die Ästhetik, in: Anna Mühlherr, Heike Sahm, Monika Schausten u.a. (Hrsg.), Dingkulturen. Objekte in Literatur, Kunst und Gesellschaft der Vormoderne (Literatur – Theorie – Geschichte 9), Berlin/Boston 2016, S. 443–459.

Meleranz – noch bevor er die badende Tydomie erblickt – unter anderem einen Mantel, der durch die Venus- und Amor-Tasseln zusammengehalten wird sowie einen Gürtel, der an der Linde hängt und die Aufschriften „*Manneß lannger mangel / daß ist des hertzen angel*“ und „*dulcis labor*“ trägt, was der Erzähler mit „*Minne ist süsse arbeit*“ übersetzt (vgl. v. 654–4698). Wenn später der – wortwörtlich – in Liebe zu Tydomie entbrannte und an der Minnekrankheit leidende Ritter seine Weiterreise an den Artushof antritt, schenkt ihm die junge Königin einen Ring.

Nach einigen Jahren am Artushof wird von diesen Dingen noch einmal erzählt: Tydomie schickt Meleranz zur Schwertleite den Gürtel, einen Fürspann sowie ein zuvor nicht erzähltes Schappel. In einem Brief, der zusammen mit den Kleinodien überreicht wird, erklärt sie den symbolischen und allegorischen Charakter der Gegenstände. Ebenso gibt sie dem schon überreichten Ring eine neue Bedeutung. Im weiteren Verlauf der Erzählung wird Meleranz den Gürtel anlegen, auf den Brief antworten und so um den Tausch ihrer Herzen bitten. Der Ring wird zum Schluss der Erzählung noch einmal explizit erwähnt und mit einer weiteren, nun dritten Bedeutung versehen: Nach seinem Sieg über König Libers schickt Meleranz einen Boten zur Königin. Um die Identität seines Herren vor Tydomie beweisen zu können, nimmt er den Ring mit. Dieser gelangt damit Jahre später gemeinsam mit Meleranz zu seiner Besitzerin zurück. Von diesem spezifischen Schmuck wird damit an für die Erzählung entscheidenden Stellen erzählt.³³⁰ An diesen nimmt er unterschiedliche Bedeutungen und Funktionen ein: Dient er zunächst als Liebesbeweis, soll er Meleranz am Artushof an Tydomies Liebe erinnern und nochmals später als Ausweis seiner Identität fungieren. Die Bedeutungen des Schmuckstücks wechseln dabei nicht, sondern sie werden aktualisiert oder neu hinzugefügt. Dies geschieht vor allem durch die Einbindung des Gegenstandes in die Situation (Abschied, Trennung, Wiedersehen) sowie des Raumes, in dem er sich befindet.

Auf die grundsätzliche Verbindung von Figur, Raum und Ding macht schon Valentin Christ aufmerksam.³³¹ Da Dinge der Figur und dem Raum zugeordnet und auf diese Weise in die Handlung involviert würden, nimmt Christ zunächst eine theoretische Verortung von Dingen im Erzählraum vor, da von ihnen eine „Aura“ ausgehen kann,

³³⁰ Vgl. zum Ring in vormodernen Texten unter anderem Frank Fürbeth: *rinc* und *vingerlîn* in der deutschen Literatur des Mittelalters: unter besonderer Berücksichtigung des *Guldein vingerlein* des Mönchs von Salzburg und Heinrich Wittenwilers *Ring*, in: Anna Mühlherr, Heike Sahn, Monika Schausten u.a. (Hrsg.), *Dingkulturen. Objekte in Literatur, Kunst und Gesellschaft der Vormoderne* (Literatur – Theorie – Geschichte, Bd. 9), Berlin/Boston 2016, S. 406–442.

³³¹ Valentin Christ: Bausteine zu einer Narratologie der Dinge. Der *Eneasroman* Heinrichs von Veldeke, der *Roman d'Eneas* und Vergils *Aeneis* im Vergleich (Hermaea, Bd. 137), Berlin/Boston 2015.

die dem Raum seine „spezifische Prägung verleih[t]“:³³² Im Anschluss an Hoffmann beschreibt er Dinge im gestimmten Raum als „Ausdrucksträger, die eine geschlossene Ausdruckseinheit bilden.“³³³ Raum und Figur können gemeinsam auf die „psychische Disposition der Figur verweisen“ und diese beeinflussen.³³⁴ Im gestimmten Raum lässt sich somit ein symbolischer Wert für Dinge ausmachen.³³⁵ Im Aktionsraum hingegen lässt sich ein zweckorientierter Wert beschreiben: Sie sind von „funktionaler Bedeutung für die Figurenhandlung“. Dinge sind in dieser Art des Erzählraumes als greif- und nutzbar imaginiert und ermöglichen die Handlung.³³⁶

Ebenso verweist Pia Selmayr auf die Verbindung zwischen Raum, Figur und Ding. Im Artusroman würden Ritter spezielle Gegenstände benötigen, die ihnen das Überleben und die Macht in anderen Welten und das Bestehen sowie die Anerkennung am Artushof sichern.³³⁷ Entsprechend stellt sie an verschiedenen Analysen zum *Wigalois* und *Lanzelet* heraus, dass die Ausformung räumlicher Strukturen und Übertritte der Figuren in andere Räume an verschiedene besondere Dinge gebunden sind. Dabei wirft sie unter anderem die Frage auf, inwiefern der Umgang der Figuren mit Dingen die „Darstellung der Räume außerhalb des gewohnten Bereichs des Hofes prägen“ kann.³³⁸

Ähnliche Verbindungen wie solche, die Christ und Selmayr beschreiben, lassen sich im *Meleranz* auch am Gürtel, den Tasseln und den zwei Briefen, die sich Tydomie und Meleranz schicken, nachvollziehen. Dabei wird besonders an der Briefkommunikation zwischen den beiden Liebenden deutlich, wie das Erzählen und der Brief enggeführt werden.

Die erste Nachricht im *Meleranz* schickt Tydomie dem jungen Ritter zusammen mit den Liebesgaben zu seiner Schwertleite. Wie noch ausführlich im Kapitel zum Herzenstausch zu zeigen sein wird, funktioniert diese als schrifttragendes Medium, das die Liebesgaben erklärt sowie als körperliches Substitut der jungen Königin fungiert: Durch die Kommunikation über den Brief wird in erster Linie ihre Abwesenheit verdeutlicht.³³⁹ Gleichzeitig ist sie jedoch durch ihn anwesend. An- und Abwesenheit

³³² Christ: Bausteine zu einer Narratologie, S. 30.

³³³ Christ: Bausteine zu einer Narratologie, S. 30 u. Gerhard Hoffmann: Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman, Stuttgart 1978, S. 55.

³³⁴ Christ: Bausteine zu einer Narratologie, S. 30.

³³⁵ Vgl. Christ: Bausteine zu einer Narratologie, S. 31.

³³⁶ Christ: Bausteine zu einer Narratologie, S. 30.

³³⁷ Pia Selmayr: Der Lauf der Dinge. Wechselverhältnisse zwischen Raum, Ding und Figur bei der narrativen Konstitution von Anderwelten im *Wigalois* und *Lanzelet* (Mikrokosmos, Bd. 82), Frankfurt a. M. 2017, S. 15.

³³⁸ Selmayr: Der Lauf der Dinge, S. 15.

³³⁹ Vergleich hierzu ausführlich Kap. II. 2.1. Die Figuren als Erzählinstanz – Der Herzenstausch.

überlagern sich somit: Der Brief wird zum materiellen Träger von Tydomies Worten und den Spuren ihrer Bewegungen, die sich in der Schrift zeigen.³⁴⁰ Darüber hinaus vereint er die verschiedenen Teile Tydomies in sich. Er selbst wird zu ihrer Stimme und Bewegung. Zusätzlich trägt er ihre Umarmung in Form des Gürtels, ihre Treue in Form des Fürspans, denn sie will nie mehr einen anderen Mann ansehen (Mz. v. 2915–2921), und ihre Würde, die durch die Krone symbolisiert wird (Mz. v. 2926–2932).³⁴¹ Der Brief wird so nicht nur zum schrifttragenden Medium, sondern auch zum Träger ihrer einzelnen Bestandteile und kann dementsprechend als körperliches Substitut Tydomies verstanden werden. Unterstrichen wird diese Vermutung dadurch, dass Meleranz am Ende das Papier an ihrer statt küsst.³⁴² Die Nachricht macht die abwesende Tydomie für Meleranz erst verfügbar, indem die räumliche und körperliche Distanz zwischen den Figuren durch sie überbrückt wird.

Gleiches gilt für die Antwort von Meleranz. Diese schreibt er nach seiner ersten bestrittenen Tjost gegen den Ritter Lybials. Ihren Inhalt erfahren die Rezipienten jedoch erst gemeinsam mit Tydomie:

Nun höret, wie der brieff sprach:

*Der was also gedicht,
mit rymen wol bericht.*

Die kungin den laß.

Der brieff also geschriben waz:

(Mz. v. 3988–3992)

In der sprechenden, aber gleichzeitig geschriebenen Antwort überlagern sich im Spannungsfeld zwischen mündlicher und schriftlicher Kommunikation An- und Abwesenheit des Schreibenden.³⁴³ Wie auch Tydomies Brief wird Meleranz' Antwort so zur Brücke, die nun wiederum Meleranz trotz seiner Abwesenheit für Tydomie verfügbar macht. Seinem Schreiben legt er einen Ring bei und erklärt, wie auch Tydomie zuvor, mit dem Schmuckstück unterstelle er sich ihrem Gebot. Wieder liegt „die Kontrolle über die Bedeutung der Gaben allein bei den Liebenden.“³⁴⁴ Die Kommunikation zwischen Tydomie und Meleranz über die beiden Botschaften führt so zu einer Engführung zwischen dem Ding und dem Erzählen, indem das schrifttragende Medium zur erzählenden Instanz des Textes wird, die trotz der Distanz zwischen dem Artushof und

³⁴⁰ Moritz Wedell: Gaben aus der Wildnis, S. 263.

³⁴¹ Vgl. Wedell: Gaben aus der Wildnis, S. 268.

³⁴² Wedell: Gaben aus der Wildnis, S. 263.

³⁴³ Vgl. Wedell: Gaben aus der Wildnis, S. 269.

³⁴⁴ Wedell: Gaben aus der Wildnis, S. 270f.

dem Reich Tydomies sowie den Figuren eine Verbindung schafft. Durch diese Engführung wird das Schreiben auf Ebene der *histoire* und der Figuren als Schnittstelle³⁴⁵ anschreibbar, die als Informationsbrücke zwischen zwei Räumen und Figuren dient. Auf Ebene des *discours* hat er hingegen den Effekt einer Gelenkstelle, durch die zwei zunächst unabhängig voneinander erzählte Handlungsstränge verbunden werden. Er dient damit als Mittel, um sowohl textstrukturelle als auch inhaltliche Kohärenz im Erzählen zu erzeugen.

Dinge mit solchen Funktionen als Schnittstelle und/oder Gelenkstellen beschreibt Selmayr als Semiophoren.³⁴⁶ Der Begriff wurde erstmals vom Historiker Krzysztof Pomian für die Museumskunde eingeführt.³⁴⁷ Dort dient er zur Beschreibung von Exponaten. Als Semiophoren bezeichnet Pomian solche Ausstellungsstücke, die neben ihrer primären, praktischen Bedeutung ebenso eine sekundäre Bedeutung haben,³⁴⁸ die das unsichtbare sichtbar werden lässt. Mit dem Unsichtbaren verbindet er beispielsweise Marienbilder, die nicht allein Maria bildlich darstellen, sondern außerdem auch Wunder bewirken können.³⁴⁹ Darüber hinaus nennt er unter anderem Opfergaben, die in ihrer Funktion als Opfergabe zur Schnittstelle zwischen Sphären werden und so als Vermittler zwischen den Menschen und den Göttern dienen. Sowohl an den Marienbildern als auch an den Opfergaben verdeutlicht Pomian, dass Semiophoren unsichtbares sichtbar werden lassen.

Im Anschluss an seine Ausführungen macht Selmayr den Begriff für die Analyse erzählter Dinge im vormodernen Erzählen fruchtbar. Ähnlich wie bei Exponaten verdanken Semiophoren in literarischen Texten ihre Funktion einem Raum- und/oder Figurenwechsel sowie gegebenenfalls einer Anpassung an die neue Situation, in deren

³⁴⁵ Ludger Lieb und Michael R. Ott: Schnittstellen. Mensch-Artefakt-Interaktion in deutschsprachigen Texten des 13. Jahrhunderts, in: Friedrich-Emanuel Focken u. Michael R. Ott (Hrsg.), *Metatexte. Erzählungen von schrifttragenden Artefakten in der alttestamentlichen und mittelalterlichen Literatur* (Materiale Textkulturen, Bd. 15), Berlin/Boston 2015, S. 265–280, hier S. 265 u. 266: Schnittstellen beschreiben sie als Punkte des Zusammentreffens bzw. Berührungspunkte, die als Verbindungsstücke zur Übertragung von Informationen dienen. In ihren Ausführungen plädieren die Autoren unter anderem für eine Historisierung des Begriffs, dessen Definition sie von technischen Geräten wie bspw. PCs ableiten.

³⁴⁶ Selmayr: *Der Lauf der Dinge*, S. 46.

³⁴⁷ Krzysztof Pomian: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, Berlin 1998, 2. Aufl.

³⁴⁸ Karl-Heinz Kohl: *Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte*, München 2003, S. 156 u. Selmayr: *Der Lauf der Dinge*, S. 43.

³⁴⁹ Pomian: *Der Ursprung des Museums*, S. 41; Vgl. zu Pomians Theorie beispielsweise das Marienmirakel ‚Maria rettet einen Maler (Der Maler und der Teufel)‘, in: ‚Passional‘. Buch I: Marienleben, hrsg. v. Annegret Haase, Martin Schubert u. Jürgen Wolf, Berlin 2013, V. 13351–13483 (Deutsche Texte des Mittelalters, Bd. 91), in dem Maria ihre zunächst bildliche Darstellung verlässt und aus dem Bild herausgreift, um den Maler vor dem Bild des Teufels zu retten.

Kontext sie eingebunden werden. Anders als Gegenstände, Objekte, Dinge usw.³⁵⁰ können diese Semiophoren ebenso als Schnittstellen auf *histoire*-Ebene zwischen verschiedenen Räumen und Sphären sowie Figuren fungieren und die Erzählung paradigmatisch organisieren. Die syntagmatische Organisation der Erzählung liegt hingegen in ihrer Funktion als Gelenkstellen der *discours*-Ebene.³⁵¹ Erzählte Semiophoren sind damit bedeutungstragend und gleichzeitig bedeutungskonzipierend.³⁵²

Die Besonderheit im *Meleranz* besteht darin, dass die Semiophoren hier als Liebesgaben zwischen Meleranz und Tydomie zirkulieren und zu Materialisierungen ihres Begehrens werden. Entsprechend müssen sie vor dem Hintergrund literarischer Gabenentwürfe gelesen werden, denn gerade diese lassen zusätzliche poetologische Lektüreperspektiven zu, die nicht außer Acht gelassen werden sollten:³⁵³ Die Übergabe der Dinge kann dazu beitragen, den Handlungsverlauf zu strukturieren. Darüber hinaus können so unter anderem soziale Hierarchien im Erzählen verdeutlicht werden.³⁵⁴ Zwar weist Gisela Ecker darauf hin, dass Gaben-Theorien den Fokus seltener auf die Gaben selbst legen als vielmehr „auf die Beziehungen zwischen Geber und Empfänger, die durch den Akt des Gebens konstituiert oder gefestigt werden.“³⁵⁵ Da die Gaben zwischen den Figuren hin und her gereicht werden, werden dabei jedoch der Prozess des Gebens und ganz besonders die Gaben selbst akzentuiert, denn

über den Einfluss der Gabe auf die Beziehung zwischen Geber und Empfänger erhält das Ding, wenn es nicht dem unmittelbaren Konsum dient, eine Sonderstellung in Form einer als auratisch verstandenen emotionalen Aufladung, die das gegebene Ding idealerweise im Besitz des Empfängers feststellt.³⁵⁶

³⁵⁰ Zur Unterscheidung von Ding, Gegenstand, Artefakt etc. siehe Selmayr: *Der Lauf der Dinge*, S. 36–41 u. Christ: *Bausteine zu einer Narratologie*, S. 13–18.

³⁵¹ Vgl. zur Funktion der Semiophoren als Schnitt- und Gelenkstellen Selmayr: *Der Lauf der Dinge*, S. 46.

³⁵² Selmayr: *Der Lauf der Dinge*, S. 47.

³⁵³ Vgl. Margreth Egidi u. Moritz Wedell: *Perspektiven einer Poetik der Liebesgabe*. Einleitung, in: Margreth Egidi, Ludger Lieb, Mireille Schnyder u. a. (Hrsg.), *Liebesgaben. Kommunikative, performative und poetologische Dimensionen in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit* (Philologische Studien und Quellen, Bd. 240), Berlin 2012, S. 9–31, hier S. 10.

³⁵⁴ Selmayr: *Der Lauf der Dinge*, S. 34. Vgl. hierzu auch Marion Oswald: *Gabe und Gewalt*. Studien zur Logik und Poetik der Gabe in der frühhöfischen Erzählliteratur, Göttingen 2004, S. 142.

³⁵⁵ Gisela Ecker: *Gabe*, in: Susanne Scholz u. Ulrike Vedder (Hrsg.), *Handbuch Literatur und materielle Kultur* (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie, Bd. 6), Berlin/Boston 2018, S. 403–405, hier S. 403.

³⁵⁶ Ecker: *Gabe*, S. 403.

Der Prozess des Gebens und somit die Gaben selbst werden demnach zu Gelenkstellen im Handlungsgefüge, indem sie Handlungszusammenhänge organisieren, womit sich die Arbeit mit dem Begriff des Semiophoren im *Meleranz* zusätzlich anbietet.³⁵⁷

Als Ausgangspunkt für die folgenden Überlegungen dient der Beitrag von Wedell zu den Liebesgaben im *Meleranz*. Wedell geht davon aus, diese seien Gegenstand einer semantischen Ambiguität, die die Umdeutung des arthurischen Erzählschemas zum Minneroman bedingen: „Sie überschreiten die Schaltstellen zwischen Artushandlung und Märchenhandlung mit dem Deutungsmuster der Legalisierung einer illegitimen Liebe und deuten somit die eingebrachten Erzählschemata zum Minne- und Âventurerroman um.“³⁵⁸ Methodisch orientiert er sich dabei an einer Poetik des Gabentausches. Der Akt des Tausches, die Semantisierung der Objekte und ihre pragmatischen Funktionen werden dabei nach kommunikativen Ebenen differenziert und analysiert. Dadurch ergibt sich eine Verteilung auf erstens kommunikative Instrumente, die auf *histoire*-Ebene die Verbindung zwischen *Meleranz* und *Tydomie* stützen, zweitens Reflexionsinstrumente und drittens gattungspoetische Instrumente, die Bruchstellen zwischen Artus- und Märchenhandlung organisieren „und die heterogenen Handlungsmuster mit dem narratologisch beweglicheren Schema des Minne- und Âventurerromans [...] überschreiben.“³⁵⁹

Anders als bei Wedell soll im Folgenden nicht der Akt des Tausches als kommunikatives Ereignis in den Blick genommen, sondern die einzelnen Gegenstände nach ihrer Funktion als Semiophoren auf Ebene der *histoire* sowie des *discours* befragt und so auf ihr narratives Potenzial hin untersucht werden. Begonnen wird mit dem Ring, den *Tydomie Meleranz* bei seiner Abreise schenkt und der immer wieder im Verlauf der Erzählung erwähnt wird.

Nachdem *Meleranz* und *Tydomie* gemeinsam gegessen haben, möchte der junge Prinz seine Weiterreise an den Artushof antreten. Er steht auf und verabschiedet sich von der Königin:

„*Frow tugentrich,*
ir habet völleklich
üwer er an mier gethon.
Die würd ich nit verdienen kann,
die ir mier habt angelait.

³⁵⁷ Vgl. Egidi u. Wedell: Perspektiven einer Poetik der Liebesgabe, S. 20.

³⁵⁸ Wedell: Gaben aus der Wildnis, S. 258.

³⁵⁹ Wedell: Gaben aus der Wildnis, S. 259.

*Ich muoß üwer würdekayt
mit truwen one wegken
unnd üwer tugent gedengken,
die will ich mich leben lon.“
(Mz. v. 1541–1549)*

Während sich Meleranz damit sprachlich und habituell im zeremoniellen Rahmen³⁶⁰ bewegt und sich bei seiner Verabschiedung Vokabeln wie *er*, *würd*, *truwe* und *tugent* bedient, die zum Ehre-Diskurs der Ritterromane gehören, verschiebt Tydomie ihre Verabschiedung in den Liebes-Diskurs:

*Si sprach: „Frünt, het ich dich
behandelt wol, des wär ich frow.
Mit hertz, min muot stät also,
daz ich dier alles gutes gan.
Het ich dier liebs iht gethon,
daz wär mier lieb, geloub das.
Ich bin dir hold on allen hasß.
Du sollt mit minem chusse varn.
Gott der muoß dich wol bewarn.“
(Mz. v. 1552–1560)*

Ihre Leitvokabeln sind entsprechend *hertz*, *liebe*, *muot* und *chuss*.³⁶¹ Während ihres Abschieds küsst sie Meleranz und übergibt ihm den Ring mit den Worten, dass sie ihn mit diesem Gott überantworte:

*Si sprach: „Gesell, vor aller not
müß dich gott vil wol bewaren
unnd lauß dich sälliklich gevarn.“
Si gab im ain vingerlin.
Si sprach: „Triutgeselle min,
diß vingerlin behalt durch mich,
da mit will ich empfehlen dich
dem süssen gott vom himelrich.“
(Mz. v. 1564–1571)*

Wedell ordnet diese Passage deutlich der göttlichen Vorsehung, Meleranz sei der tugendhafteste Ritter und werde Tydomie zur Frau nehmen, zu. Für die Königin wird der

³⁶⁰ Wedell: Gaben aus der Wildnis, S. 260.

³⁶¹ Wedell: Gaben aus der Wildnis, S. 260.

Ring so nicht nur zum Minnezeichen, sondern auch zum Erinnerungsstück,³⁶² indem er das Wissen um die Prophezeiung transportiert und damit zum materiellen Vermittler der Zukunft wird. Die Verbindung zwischen Meleranz und Tydomie, ihre heimliche Liebe (die im weiteren Verlauf der Erzählung auch heimlich bleibt) sowie die Prophezeiung werden am Ring als Schnittstelle für die beiden Figuren sichtbar und gerade während der Trennung berührbar gemacht. Gleichzeitig ist er eine wichtige Gelenkstelle für die Organisation der Erzählung, da er als erste Liebesgabe den Beginn der Erzählung am Anger mit ihrem Ende am gleichen Ort verbindet. Während Meleranz' Zeit am Artushof dient er entsprechend sowohl auf Ebene der *histoire* als auch der des *discours* als Vermittler bzw. Bindeglied zwischen Vergangenheit und Zukunft. Schon zu Beginn der Erzählung wird damit seine Funktion, narrative und strukturelle Kohärenz zu schaffen, angedeutet.

Seine Bedeutung wird einige Jahre später am Artushof aktualisiert: Kurz vor der Schwertleite erhält Meleranz den besagten Brief von Tydomie. Diesem sind der schon oben erwähnte Gürtel, der Fürspann und das Schappel beigelegt. Mit der Nachricht erklärt Tydomie unter anderem die Bedeutung dieser Kleinodien sowie des Ringes, den sie ihm bei seiner Abreise aus ihrem Land überreichte. An der Beschreibung des Schmucks ist zunächst auffällig, dass die Betonung des Gebens deutlich auf der persönlichen Überreichung durch Tydomie liegt: [...] *Ich gab dir selb ain vingerlin, / do du schied hie von mir* [...] (Mz. v. 2922 f.). Bei den restlichen Gaben hingegen heißt es, sie seien mit dem Boten gesandt worden. Die Situation der Übergabe am Anger wird so deutlich aufgerufen, indem der Ring an die Erinnerung der vergangenen Überreichung zurückgebunden wird. Seine Bedeutung wird indes verändert: *Damit bevahl ich mich dir / uff din gnaud, degen snell.* (Mz. v. 2924 f.) Stand er zuvor noch für die Überantwortung von Meleranz in Gottes Hände, stellt sich Tydomie nun in Meleranz' Gnade. Die Vorsehung wird so deutlich mit dem Schicksal der jungen Königin in Verbindung gebracht, welches nun von Meleranz abhängt. Der Sinn des Ringes wird entsprechend aktualisiert und im Zuge dessen spezifiziert. Bedenkt man, dass Meleranz kurz nach seiner Schwertleite abreist, um zu Tydomie zu gelangen, erhält seine Bedeutung zusätzlich die Perspektive einer Bitte, die Prophezeiung zu erfüllen und zu Tydomie zurückzukehren. Als Schnittstelle vermittelt der der Schmuck damit die Informationen an Meleranz, die er schon zu Beginn bei seiner Abreise von Tydomie zugesprochen bekommen hat.

³⁶² Wedell: Gaben aus der Wildnis, S. 264; Zum *vingerlin* als Minnezeichen und -pfand vgl. Fürbeth: *rinc* und *vingerlin*, S. 425.

Durch die Bezugnahme auf ihn im Brief wird er zusätzlich als Gelenkstelle zwischen dem Anger als Minneraum der beiden und dem Artushof aktualisiert: Zwar erzählt der Text vor Meleranz' Schwertleite an verschiedenen Stellen, dass er an Tydomie denken muss und sie vermisst, der Ring hingegen findet dabei keine Erwähnung. Meleranz scheint in diesen Erzählabschnitten von Tydomie und dem Anger abgegrenzt zu sein. Diese Abgrenzung der Räume sowie der Figuren wird besonders darin deutlich, dass der junge Prinz unter anderem vor Gawein seine Gefühle für Tydomie verheimlicht und den Wunsch nach seiner Schwertleite und Âventiure für seine Stimmung verantwortlich macht. Artushof und Anger werden demnach entschieden voneinander getrennt. Erst nachdem Meleranz den Brief erhalten hat, kommt es durch das Tragen der Kleinodien zur Durchdringung des Artushofes. Die Erwähnung unter anderem des Rings schafft somit eine Brücke zwischen den Räumen sowie zwischen Tydomie und Meleranz. Als Gelenkstelle verbindet er damit während Meleranz' Zeit am Artushof vergangene Ereignisse und fordert gleichzeitig zukünftige Handlungen am Anger ein. Einer Bedeutungserweiterung unterliegt der Ring nach Meleranz' Sieg über Libers. Folgt man Wedells Lesart der Ereignisse am Anger und versteht das Schmuckstück als Liebespfand, so wird dieser am Ende der Erzählung eingelöst: Musste ein Kampf als Beweis von Meleranz' Tugenden zu Beginn der Erzählung zunächst offen bleiben, wird dieser nun mit dem Sieg über Libers zum Ende der Erzählung hin eingelöst und durch die Rückgabe des Ringes an Tydomie besiegelt.³⁶³ Seine Bedeutung als Pfand wird somit von ihm genommen. Seine Funktion als Liebes- und Erinnerungszeichen verliert er hingegen nicht.

Um Tydomie die Nachricht seines Sieges zu überbringen, schickt Meleranz seinen Page zu ihr. Damit sie ihn nicht mit einem Boten von Libers verwechselt, gibt Meleranz dem Boten den Ring mit:

„[...]
*Nim hin diß vingerlin,
daz erkennt wol die frowe min.
also sy daß vingerlin an siht,
so wayst sy wol, daz du sy niht
mit der pottschaft haust betrogen.*
[...]“
(Mz. v. 10479–10483)

³⁶³ Wedell: Gaben aus der Wildnis, S. 264.

Noch deutlicher als zuvor wird hier, dass dieser seine Funktion erweitert: Er soll als ein Erkennungsmerkmal für Meleranz dienen. Indem er nun zusätzlich zu den gesammelten Erinnerungen am Anger als Identitätszeichen für Meleranz fungiert, wird er nahezu zu einem Metonym des Ritters.³⁶⁴ Der Ring fungiert damit als Schnittstelle auf *histoire*-Ebene, indem er die Information über Meleranz' Identität an Tydomie überträgt und gleichzeitig seinen Sieg über Libers bedeutet. Auch wird er wieder zur Gelenkstelle, die den Text syntagmatisch organisiert, indem er das Ende der Geschichte erzählt und damit die Wiederbegegnung mit Tydomie an ihre erste Begegnung am Anger zurückbindet und so einen Rahmen um die gesamte Erzählung bildet.

Insgesamt wird deutlich, dass sich die Funktion des Ringes aus Perspektive der Figuren mit jeder Übergabe an die Situation und den Raum anpasst. Seine Funktion als Schnittstelle und Gelenkstelle bleibt indes stabil. Er zieht sich so wie ein roter Faden durch die Erzählung und bindet einzelne Erzählstränge immer wieder an die Geschehnisse auf dem Anger zurück. Er trägt damit ähnlich wie ein Erzähler entschieden zur Ökonomie des Erzählens bei, indem er „Verknüpfungen [erstellt], die Rückblenden und Vorschauen organisieren.“³⁶⁵ Dass es sich bei dem Ring um eine Liebesgabe handelt, die unter Meleranz und Tydomie hin und her gereicht wird, unterstützt zusätzlich seine narrative Funktion, denn mit dem Ende des Tauschzyklus wird gleichzeitig die Erzählung zu einem Ende geführt.³⁶⁶ Der Gegenstand trägt damit durch seine Funktion als Semiophor entschieden zur strukturellen und inhaltlichen Kohärenz des *Meleranz bei*.

Vergleichbares lässt sich am Gürtel als weitere Liebesgabe an Meleranz feststellen. Wie schon einleitend gesagt wurde, sieht Meleranz bei seiner Ankunft unter der Linde zusätzlich zur Badewanne, dem reich ausgestatteten Bett, einem Hut mit Pfauenfedern und der Bank mit den Frauenschuhen an der Linde einen Gürtel hängen, der die Inschriften *Manneß lannger mangel / daß ist des hertzen angel* und *dulcis labor* trägt. Am Anger ist dieser nur ein Teil eines Ensembles von Dingen, das Meleranz sieht, bevor er Tydomie in der Badewanne entdeckt. Er wird als Semiophor erst deutlich, nachdem er zusammen mit dem Brief an Meleranz übergeben wird. In diesem heißt es:

Minen gürttel hon ich dir gesannt.

Da by thuon ich dir bekannt,

³⁶⁴ Zum Ring als Identitätsmerkmal im Mittelalter vgl. Fürbeth: *rinc* und *vingerlîn*, S. 425.

³⁶⁵ Egidi u. Wedell: Perspektiven einer Poetik der Liebesgabe, S. 20 beziehen sich hier auf das allgemeine narrative Potential von zirkulierenden Liebesgaben.

³⁶⁶ Egidi u. Wedell: Perspektiven einer Poetik der Liebesgabe, S. 20.

*du sähest wol, der umbvie mich,
der lebet nyenndert on dich,
den ich umvahan wöll.*
(Mz. v. 2909–2913)

Der Gürtel, der am Anger im Zusammenspiel mit Tydomies sonstiger abgelegter Kleider eine erotische Spannung evozierte – immerhin deutet die abgelegte Kleidung auf die unbedeckte Frau hin – transportiert diese Spannung nun trotz der Abwesenheit Tydomies und der Distanz, die zwischen den beiden erzählten Räumen liegt, an den Artushof.³⁶⁷ Zusätzliche, implizite Bedeutung bekommt er durch die Inschriften, die seine Borten tragen und die gerade im Kontext der Trennung der Liebenden ihren Sinn entfalten. Während er als Kleidungsstück an Tydomie und ihre Berührung erinnert bzw. sie ersetzt, verweisen die Inschriften auf die Dichotomie der Liebe in der Unterscheidung zwischen Schmerz und süßer Arbeit. Die Sentenzen³⁶⁸ haben demnach nicht nur eine wörtliche Bedeutung, sondern machen beim Tragen am Körper als Schnittstelle Meleranz' heimliches Minneleiden sichtbar, indem das Medium ‚Gürtel‘ es ihm auf den Leib schreibt:³⁶⁹ Der Mann, den der Spruch *Manneß lannger mangel / daß ist des hertzen angel* beschreibt, ist demnach Meleranz. Eine weitere Bedeutung ergibt sich, wenn Tydomie den Gürtel trägt: Der Genitiv kann dann als *genitivus obiectivus* gelesen werden. Die Königin wäre also diejenige, die ihres Mannes ermangelt. Das Kleidungsstück macht damit je nach seinem Träger andere Informationen zugänglich. Denkt Meleranz nun an Tydomie, die es trägt, – das entsprechende Bild ruft Tydomie im Brief selbst auf: [...] *du sähest wol, der umbvie mich* [...] (Mz. v. 2909) – wird so das Wissen um Tydomies Minnequal an ihn weitergeleitet.³⁷⁰ Der Gürtel erzeugt bei ihm ein Bild, das für den Rest des Artushofes jedoch unsichtbar bleibt.³⁷¹ Die Inschrift macht somit besonders deutlich, wie stark die Bedeutung, die der Semiophor trägt, von den mit ihm interagierenden Figuren abhängt.

Gleichzeitig wird auch der Rezipient des *Meleranz* an den Anger und Tydomie erinnert. Während Tydomies Leid für Meleranz nur zu erraten ist, liest der Rezipient von Tydomies Trennungsschmerz, der nun aktualisiert wird.³⁷² Als Gelenkstelle erinnert

³⁶⁷ Vgl. Wandhoff: Ekphrasis, S. 239.

³⁶⁸ Siehe hierzu Eikermann u. Tomasek: Handbuch der Sentenzen und Sprichwörter, S. 84 u. 85.

³⁶⁹ Vergleichbares beschreiben Lieb und Ott für die Hundeleine im *Titirel*, die als Schnittstelle tatsächliche Schnitte an Sigunes Händen hinterlässt – Lieb u. Ott: Schnittstellen, S. 275.

³⁷⁰ Wedell: Gaben aus der Wildnis, S. 274.

³⁷¹ Wedell: Gaben aus der Wildnis, S. 275.

³⁷² Vgl. Wandhoff: Ekphrasis, S. 242.

der Gürtel so an zuvor gelieferte Informationen, ohne sie explizit wiederholen zu müssen und trägt demnach wieder zur Ökonomie des Erzählens bei. Wie der Ring schafft er so Kohärenz im Text, indem er ihn sowohl syntagmatisch und als auch paradigmatisch organisiert.

Wedell zufolge markieren die Liebesgaben auf der Erzählebene unter anderem die Schaltstellen zwischen den Mustern des arthurischen Erzählens und denen des Minne- und Abenteuerromans, indem die „Gattungsdominanten“ des Letzteren besonders betont werden. Im Gegensatz zum in diesem Kapitel genutzten Begriff der Schnittstelle als Phänomen, das auf Ebene der *histoire* des *Meleranz* beobachtbar ist, meint Wedells Schaltstelle Momente im Erzählen, an denen die Interferenzen und Transgressionen zwischen den Mustern des Artusromans und denen des Minneromans im *Meleranz* anschreibbar werden. Eine solche Betonung der oben genannten Gattungsdominanten des Minneromans sieht Wedell in der Übergabe des Rings, der so als Schaltstelle fungiert: Die Übergabe des Schmuckstücks als Abschiedsgeschenk markiert die illegitime Liebe sowie die Trennung, die Rückgabe des Ringes hingegen die Wiederbegegnung mit gleichzeitiger Legitimierung der Liebe.³⁷³ Eine wichtige Komponente spielt dabei der Raum. In der Überschreitung von Räumen sieht Schulz das Sujet des Minneromans.³⁷⁴

Schon bei Wandhoff wird deutlich, welcher besondere Stellenwert dem Raum – hier besonders dem Anger – zukommt. Er beschreibt, wie schon im Kapitel zum Framing ausgeführt wurde, den Anger als einerseits ‚Inventarraum‘, andererseits als ‚Inventionsraum‘. Als inventarischen Raum analysiert er den Raum als solchen, der antike bzw. mittelalterliche Liebeslehren in sich versammelt. Gleichzeitig wird er zum Ort der Memoria, da sich das weitere Geschehen teilweise auf die „bildlich repräsentierte[n] Narrative“³⁷⁵ des Angers zurückführen lässt.³⁷⁶ Im Anschluss an die Überlegungen von Wedell und Wandhoff können die Gaben ebenso als Gelenkstellen verstanden werden, die den Erzählstrang am Artushof deutlich mit der Minne-Thematik des *Meleranz* verbinden: Anders als die Venus- und Amor-Tasseln, die an Tydomies Mantel befestigt sind, der neben dem Gürtel an der Linde hängt, wird letzterer trotz seiner ausführlichen Beschreibung nicht weiter für die Textpassage genutzt. Wesentlich auffälliger ist

³⁷³ Wedell: Gaben aus der Wildnis, S. 276.

³⁷⁴ Schulz: Poetik des Hybriden, S. 45.

³⁷⁵ Wedell: Gaben aus der Wildnis, S. 277.

³⁷⁶ Wandhoff: Ekphrasis, besonders S. 241 u. 242.

die Komposition von Dingen, die hier beschrieben wird und die die funktionale Verschränkung von Eingangsbild und nachfolgender Erzählung verdeutlicht:³⁷⁷ Am Anger wird, kurz vor dem ersten Zusammentreffen von Meleranz und Tydomie, durch die Fokussierung auf verschiedene Dinge und ihrer Verortung und Relationierung zueinander im Raum ein Ensemble erzählt, das ein Bild entstehen lässt, welches in Meleranz' Zelt in gewisser Weise wiederholt wird.³⁷⁸ Das auf der Wiese Erlebte schwingt in der Situation der Übergabe des Briefes am Artushof so nicht zuletzt aufgrund der Liebesgaben und Schriftstücks selbst mit. Besonders deutlich wird dies in der Imitation der Situation am Hof. Bei seiner Ankunft empfängt Meleranz den Boten in seinem Zelt. Ähnlich wie Tydomie, die ihre Zofen wegschickt, um allein mit Meleranz zu sein, bittet nun der Bote ihn um ein privates Gespräch. Der Ritter gewährt ihm die Bitte und setzt sich auf sein Bett. Im Mittelpunkt der Komposition, die am Anger durch die verschiedenen Gegenstände erzeugt wird, steht das Bett mit dem Troja-Vorhang, auf das sich Tydomie später legen wird. Dieses wird so ausdrücklich erzählt, dass bei der Nennung von Meleranz' Bett im Zelt beim Rezipienten unweigerlich die Erinnerung an das Bett unter der Linde geweckt wird. Durch die Substitution von Tydomie durch die Gaben wird nun auch sie zum gespiegelten Raum ergänzt. Die prägnanten Bestandteile der Anger-Komposition diffundieren so vom Minneraum in den Raum des Artushofes,³⁷⁹ indem sich die Liebe zwischen Meleranz und Tydomie nicht nur im Minneraum einstellt und in den dort beschriebenen Dingen spiegelt,³⁸⁰ sondern diese Spiegelung am Artushof aktualisiert wird. Der einzelne Raum, der sich durch die Semiophoren bestimmt, wird so zur Schnittstelle auf Ebene der Figuren, zur Gelenkstelle für den Rezipienten sowie zur Schaltstelle zwischen den Erzählmustern des Minneromans und des arthurischen Erzählens.

An den Gegenständen des Textes wird deutlich, dass sie im Rahmen der Semiophoren-Theorie eine dreifache Funktion übernehmen: Als Schnittstellen verbinden sie auf Ebene der *histoire* und der Figuren das Liebespaar Meleranz und Tydomie, indem sie verschiedenen Aspekte ihrer Beziehung markieren, die Distanz zwischen ihnen überbrücken und als Erinnerungs- sowie Identifikationsmittel genutzt werden. Auf Ebene des *discours* organisieren sie die Erzählung, indem sie als Gelenkstellen dazu genutzt

³⁷⁷ Vgl. Wandhoff: Ekphrasis, S. 240.

³⁷⁸ Vgl. Wandhoff: Ekphrasis, S. 242.

³⁷⁹ Vgl. Wandhoff: Ekphrasis, S. 242.

³⁸⁰ Wandhoff: Ekphrasis, S. 240.

werden, die Erinnerung des Rezipienten zu aktivieren und so Handlungsstränge miteinander zu verknüpfen. Zusätzlich haben die Gaben den Effekt, dass durch verschiedene Aktionen der Figuren der Minneraum in den Raum der Âventiure diffundiert. Die Gaben werden damit auch als Schaltstellen zwischen den Mustern des Minnerromans und denen des Artusromans anschreibbar. Die Liebesgaben sind somit als erzählerische Mittel zu verstehen, die sowohl strukturelle als auch inhaltliche Kohärenz im Meleranz schaffen. Sie stehen in engem Zusammenhang mit den Wirkungen, die die Stimme des Erzählers auf das arthurische Erzählen hat.

Eine besondere Stellung nehmen die Briefe ein, die sich Tydomie und Meleranz schicken. Diese sind nicht nur als kohärenzstiftende Mittel zu verstehen. Vielmehr dienen sie dazu, das Motiv des Herzenstausches zu erzählen.

3. Die Figuren als Erzählinstanzen – Der Herzenstausch

Das Motiv des Herzenstausches ist besonders in vormodernen Texten verbreitet.³⁸¹ In der Regel dient der Tausch als Chiffre der Zusammengehörigkeit zweier Liebender, die eine physische Trennung erleiden.³⁸² Als solche Chiffre gelangt das Motiv über die arabishe und lateinische Tradition vor allem in die Minnellyrik, die deutschsprachige Novellistik des Mittelalters, den Antikenroman und natürlich auch in den mittelhochdeutschen Artusroman. Neben dem *Meleranz* wird das Motiv in Hartmanns *Erec* und *Iwein* und Wirnts *Wigalois* verhandelt. Zwar finden sich ebenso Herzmetaphern in Wolframs *Parzival*, da diese jedoch keinen expliziten Herzenstausch beschreiben, sollen sie hier keine weitere Erwähnung finden.

Im *Wigalois* (Wig. v. 8811–8814) und im *Erec* wird deutlich, wie das Motiv als Chiffre der Trennung funktioniert. In Letzterem heißt es beispielsweise:

*und als er wolde rîten
und von vrouwe Êniten
dô begunde scheiden,
von den gesellen beiden,
ein getriuwiu wandelunge ergie,
unde sage iu rehte wie:
der vil getriuwe man,
ir herze vuorte er mit im dan,
daz sîn beleip dem wîbe
versigelt in ir lîbe.
(Er. v. 2358–2367)*

Über die Markierung der Trennung von Erec und Enite hinaus wird das Motiv sowohl im *Erec* als auch im *Wigalois* (hier beschreibt Larie die Trennung von Wigalois) nicht weiter genutzt und dementsprechend auch nicht ausgeführt.

³⁸¹ Vgl. dazu unter anderem Julia Bohnengel: Das gegessene Herz. Eine europäische Kulturgeschichte vom Mittelalter bis zum 19. Jahrhundert. *Herzmäre – Le cœur mangé – Il cuore mangiato – The eaten heart* (Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- Kulturwissenschaft, Bd. 74), Würzburg 2016; Philipowski, Katharina-Silke: Bild und Begriff. *sêle* und *herz*, in geistlichen und höfischen Dialoggedichten des Mittelalters, in: Dies. U. Anne Prior (Hrsg.), *Anima und sêle. Darstellungen und Systematisierungen von Seele im Mittelalter*, Berlin 2006, S. 299–319; Bruno Quast: Literarischer Physiologismus. Zum Status symbolischer Ordnung in mittelalterlichen Erzählungen von gegessenen und getauschten Herzen, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 129 (2000), S. 303–320.

³⁸² Otfried Ehrismann: *Ehre und Mut, Âventiure und Minne. Höfische Wortgeschichten aus dem Mittelalter*, München 1995, S. 91.

Im *Iwein* hingegen berichtet Hartmann³⁸³ zwar vom Abschied zwischen Iwein und Laudine, der Herzenstausch wird hier aber nicht ausschließlich als Chiffre genutzt: Der Erzähler wird, kurz nachdem er von der Trennung der beiden berichtet hat, von Frau Minne verbessert. Diese erklärt ihm – bekanntermaßen – den Herzenstausch. In dem daraus resultierenden Dialog zwischen Minne und Erzähler wird die literarische Chiffre sowie die Unmöglichkeit, das Herz wörtlich zu tauschen, verhandelt.

Mit dem *Meleranz* bietet sich eine weitere Verarbeitung des Motivs, die – ähnlich wie im *Iwein* – über eine reine Chiffrierung hinausgeht. Entsprechend soll im Folgenden vor dem Hintergrund des Minne-Erzähler-Dialogs im *Iwein* verdeutlicht werden, wie der Pleier Bezug auf bestehende und die Stimme des Erzählers nutzende Erzählverfahren nimmt, diese Stimme jedoch gleichzeitig reduziert.³⁸⁴

Katharina Philipowski zufolge handelt es sich bei dem Herzenstauschdialog im *Iwein* um ein „inszeniertes Missverständnis und spielerisch[es] aneinander Vorbeireden.“³⁸⁵ Denn während sich Frau Minne hier auf die unter anderem aus der Minnelyrik, Novellistik und aus lateinischer und arabischer Tradition bekannte Metapher des Herzenstausches bezieht, geht Hartmann von einem physischen Tausch aus, der unmöglich ist. Philipowski vermutet an dieser Stelle zu Recht, dass der Dialog geführt wird, um den Status und den Geltungsanspruch von Reden zu problematisieren:

Denn die Minne und der Erzähler reden ja gerade deshalb aneinander vorbei, weil sie einen anderen Sprachgebrauch pflegt als er: Sie bewegt sich mit ihren Aussagen im Diskurssystem der fiktionalen Literatur, dem er sich mit seinem Beharren auf dem Faktischen entzieht.³⁸⁶

Linden hingegen attestiert dem Erzähler hier Begriffsstutzigkeit und Naivität. So übernehme die Minne eine strenge und maßregelnde Rolle gegenüber dem zuvor noch souveränen Erzähler:³⁸⁷

[...] genau wie Frau Minne auf der Handlungsebene als radikale und vom Menschen nicht zu beeinflussende Macht agiert, hat sie auch im Gespräch in kampfeslustiger Manier ihre Position gegen den Erzähler durchgesetzt, der die Wunderkraft der Minne zwar nicht versteht, aber

³⁸³ Die unter anderem in den Arbeiten von Linden (Exkurse) und Greulich (Stimme und Ort) angeschnittene Diskussion darüber, ob der ‚Hartmann‘ des Dialogs auf den Erzähler oder Verfasser verweist, wird hier ausgespart. Im Folgenden lese ich ‚Hartmann‘ als den Erzähler des Romans.

³⁸⁴ Hartmanns *Iwein*-Herzenstausch wird hier nur zur Heuristik genutzt. Es soll keine Genealogie oder anderweitige Abhängigkeit zwischen den beiden Texten behauptet werden.

³⁸⁵ Katharina Philipowski: Die Gestalt des Unsichtbaren. Narrative Konzeption des Inneren in der höfischen Erzählliteratur (Hermaea. Neue Folge, Bd. 131), Berlin/Boston 2013, S. 143.

³⁸⁶ Philipowski: Die Gestalt des Unsichtbaren, S. 144.

³⁸⁷ Linden: Exkurse, S. 145.

dennoch anerkennen muss *daz wunder daz gesach ich nie: / doch ergienc ez nâch ir rede hier* (V. 3023f.).³⁸⁸

Der Dialog führt so entsprechend auf der Ebene der *histoire* das Motiv und die Metapher des Herzenstausches vor und betont gleichzeitig auf Ebene des *discours* besonders den Akt des Erzählens, da die Stimme des Erzählers akzentuiert wird. Seine Position als zuverlässiger Gewährsmann wird zusätzlich betont, indem er vorgibt, hoch bemüht um die richtige bzw. wahre Erzählung zu sein und sich auch belehren zu lassen, somit also seine Verfügung über die Erzählung mit Frau Minne teilt.

Linden geht indes einen Schritt weiter und spielt auf die Möglichkeit an, dass es sich bei Frau Minne um eine Korrektive handeln könnte, die den Verfasser im Schreibprozess auf seinen Fehler aufmerksam gemacht hat.³⁸⁹ Es stellt sich dabei jedoch die Frage, wieso der Fehler und seine Korrektur Teil der Erzählung sind und nicht ausgebessert wurden. Daran schließt auch die Frage an, wieso die Korrektur im laufenden Schreibprozess letztlich im Präteritum verfasst wurde und nicht im Präsens, wenn nicht deshalb, um das Erzählen hier zu exponieren. An dieser Stelle wird meines Erachtens die besondere Funktion und Bedeutung der Erzählerstimme für die *histoire* und den *discours* hervorgehoben. Der Dialog verhandelt nicht nur den Status und Geltungsanspruch von Reden, wie schon ausgeführt wurde, sondern er akzentuiert gleichzeitig den Prozess des Erzählens.

Im *Meleranz* ist zu beobachten, wie ebenfalls das Motiv des Herzenstausches auf inhaltlicher Ebene dargestellt wird. Zusätzlich wird auf Ebene des *discours* der Prozess des Erzählens herausgestellt, wobei die Stimme des Erzählers im Vergleich zum *Iwein* zurückhaltender gestaltet ist. Wird im *Iwein* der Herzenstausch durch den Dialog zwischen Frau Minne und dem Erzähler beschrieben, verschicken im *Meleranz* die Liebenden Briefe, in denen der Tausch vereinbart wird.³⁹⁰

Auffällig am Herzenstausch des *Meleranz* ist zunächst der zeitliche Abstand zwischen Trennung und dem Erzählen des Tausches der Herzen. Nachdem Meleranz durch Venus' Fackel in Liebe für Tydomie entbrannt ist und wenig später bei einem gemeinsamen Abendessen auch auf die beginnende Liebe Tydomies für Meleranz verwiesen wird, zieht Meleranz zum Artushof aus und verweilt dort etwa zwei Jahre. Auf

³⁸⁸ Linden: Exkurse, S. 148.

³⁸⁹ Linden: Exkurse, S. 146.

³⁹⁰ Vgl. grundlegend zum Liebesbrief unter anderem Helmut Brackert: *da stuont daz minne wol gezam*. Minnebriefe im spätmittelalterlichen Roman, in: *ZfdPh* 93 (1974), S. 1–18.

Textebene beträgt die Spanne ca. 1300 Verse, wodurch zusätzlich zur erzählten Zeit auch Erzählzeit vergeht. Diese Zeit bzw. Zeiten sind jedoch nicht willkürlich erzählt, sondern werden jeweils genutzt, um die Figuren den Herzenstausch einleiten zu lassen. Setzt im *Iwein* also mit der Trennung von Iwein und Laudine der Tausch der Herzen und damit der Dialog zwischen Hartmann und Frau Minne ein, so beginnt mit der Trennung von Tydomie und Meleranz erst der Weg zum eigentlichen Tausch.

Nach der Trennung von der Königin lebt der junge Prinz zunächst am Artushof. Dort ist er, wie der Erzähler beschreibt, an seinen Kummer gebunden. Dieser wird im Folgenden zum Ausgangspunkt für den Herzenstausch. Insgesamt wird Meleranz als glücklich beschrieben, auch wenn ihn ab und an sein Leid überkommt. Zu den sehr allgemein gehaltenen Informationen über den Protagonisten setzt die Erzählerstimme ebenso allgemeine Floskeln wie: *nie küng ward so rich, / der sich möchte gefristen / vor der minne listen [...]* (Mz. v. 2544–2546).

Beschreibt sie in dieser Episode Meleranz' Minneleid und verallgemeinert seinen Zustand durch eben solche Formulierungen, spezifiziert Meleranz seinen persönlichen Zustand und sagt sich selbst eine negative Zukunft voraus. Durch einen inneren Monolog gibt er zu erkennen, dass er ohne Tydomies Liebe sterben wird, er aufgrund der räumlichen Trennung jedoch nicht weiß, wie er zu ihr gelangen soll:

*soll sie niht werden
mir so muoß ich verderben.
Wie sol ich sy erwerben?
Sy ist dortt, so bin ich hie.
(Mz. v. 2554–2557)*

Der Fokus liegt dabei besonders auf dem Verb *erwerben*. Damit ist nicht gemeint, dass er um Tydomie werben möchte, sondern in Verbindung mit der einen Vers später eröffneten Distanz zwischen ihm und ihr wird der Begriff spezifiziert. Hier steht im wörtlichen Sinne der Erwerb der Geliebten, die weit entfernt ist, im Vordergrund. Distanz und Nähe werden so zu einem pragmatischen Hindernis für die Liebe. Das Mittelhochdeutsche Handwörterbuch gibt darüber hinaus als mögliche Übersetzung *thätiges handeln zu ende bringen* an.³⁹¹ Mit Blick auf die Minne der beiden verdeutlicht Meleranz' Gedanke so, dass die Distanz die Liebe der beiden unterbindet.

³⁹¹ Vgl. Matthias Lexer: Lemma *erwerben*, in: Ders. (Hrsg.), Mittelhochdeutsches Handwörterbuch, 38. Aufl., Stuttgart 1992, Bd. 1 Sp. 700.

Die Beschreibung bestätigt im Anschluss seine Befürchtung zu verkümmern, wenn sein Zustand als sich zuspitzend beschrieben wird:

[...]
daß er all sin frund lie.
Sin sitt verkerten sich gar.
Er nam des lutzel war,
was man kurtzwil pflag.
Aller fröden er sich bewag.
Sin beste fröd was das:
wenn er allaine sasß
[...]
(Mz. v. 2584–2591)

Der Erzähler nutzt hier nicht die Rede bzw. den inneren Monolog der Figur als Bestätigung dessen, was *er* zuvor erzählt hat. Im Fokus steht vielmehr die Figur Meleranz, die ihre eigene Geschichte durch den Monolog erzählt. Die anschließende Zusammenfassung untermauert nur die Aussage der Figur. Schon damit wird entsprechend deutlich, dass der Protagonist der Erzählung wesentlichen Anteil am Vorgang des Erzählens hat und der Stimme des Erzählers konkurrierend gegenübergestellt wird.

Wesentlich auffälliger tritt Meleranz als Erzähler wenige Verse später in einem mit Gawan geführten Dialog hervor, in dem er eine doppelte Besetzung seines Herzes erzählt: Nachdem er im inneren Monolog sein Minneleid beschrieben hat, wird Gawan auf ihn aufmerksam und bietet ihm seine Hilfe in Minnefragen an. Meleranz, der zuvor noch beklagt, keinen Ratgeber zu haben, schlägt Gawans Hilfe jedoch aus, denn er möchte oder kann nicht über sein Leid und Tydomie sprechen. Stattdessen liefert er eine Alternativ-Geschichte:

„So will ich [...] haim zuo lannde riten
unnd will in kurtzen zitten
ritter werden.
[...]
zehannnd will ich her wyder komen
zuo dem lieben öhaim min
[...]
ze der tafelrund, ob ich des werd.“
(Mz. v. 2650–2661)

Wie Meleranz Gawan berichtet, strebt er die Ritterschaft an, da nichts Ehrenhaftes an einem sanften Leben sei. Damit verschreibt er sich dem Artushof und besonders

seinem Wertesystem, nach dem er sein Herz ausrichtet: *der selben statt min hertz gert* (Mz. v. 2662f.). Mit Hilfe dieser Geschichte schafft er es, am Hof weiter zu verheimlichen, dass sein Herz Tydomie begehrt und er aufgrund der Trennung von ihr leidet. Indem er nun den bisherigen Verzicht auf ein Leben als Ritter für sein Herzleiden vorschreibt, erzählt er Gawan und damit implizit auch dem Artushof einen anderen Verlust seines Herzens. Vergleichbar mit dem Schmerz, der aufgrund der Abwesenheit von Tydomie verursacht wird, ist Meleranz ohne Schwertleite von der Ritterschaft getrennt, nach der (in der Alternativ-Geschichte) sein Herz verlangt, wie der schon oben zitierte Vers (*der selben statt min hertz gert* [Mz. v. 2662 f.]) zeigt. Die doppelte Besetzung seines Herzens – und das daraus resultierende Leid – wird somit durch den künftigen Ritter selbst berichtet. Als intradiegetischer Erzähler entwirft der Protagonist diese zweifache Besetzung, indem er vom Streben ihres Herzens zum Rittertum erzählt und gleichzeitig sein Verlangen nach der jungen Königin verschweigt.

Einige Zeit später empfängt Meleranz seine Schwertleite am Artushof. Kurz vor dem Ereignis trifft ein Bote von Tydomie bei ihm ein. Dieser überreicht Meleranz einen Brief seiner Herrin, zusammen mit diversen Kleinodien.³⁹² In dem Brief gesteht Tydomie ihre Liebe zu Meleranz und erklärt ihm den allegorischen Charakter der mitgesendeten Dinge. Weiter führt sie aus, Meleranz herrsche in ihrem Herzen. Im weiteren Verlauf der Botschaft wird er darüber hinaus zum *spiegelglas* ihres Herzens stilisiert (Mz. v. 2937). Die Spiegelmetapher ist in dieser Episode insgesamt sehr stark vertreten, denn auch Tydomies Gaben ‚spiegeln‘ sie in gewisser Weise in der Allegorien wieder. Ebenso wird über die Spiegelglas-Metapher Nähe imaginiert. Zu Beginn des Liebesbriefs beschreibt Tydomie ihre Liebe zu Meleranz näher:

*Din zuht, din kintlicher pryß
unnd die große tugent din
haut gehuset in daz hertze min.*
(Mz. v. 2884–2886)

Was Meleranz als Figur ausmacht, ist in ihr Herz eingezogen und sie mag ihm nicht länger verheimlichen, dass sie ihr Herz und ihre Gedanken nicht von ihm abwenden kann; Er ist der Herr ihres Herzens und Gleiches möchte sie für ihn sein:

Gedengk an die tugent din,

³⁹² Zum Szenenmuster der Briefübergabe durch einen Boten und zur narrativen Funktion der Kleinodien vgl. Wedell: Gaben aus der Wildnis, S. 255–280; Vgl. des Weiter zu den Liebesgaben in dieser Arbeit Kapitel 2. Kohärenzstiftende erzählerische Mittel – Die Liebesgaben.

*lauß mich in dinem hertzen sin
frow, wann du bist herre gar
in minem hertzen, daß ist war.
(Mz. v. 2905–2908)*

Geht man von der Argumentation Tydomies aus, dann wird hier ein enormes Inkorporationsphantasma erzählt. In ihrem Herz lebt das, was Meleranz auszeichnet. Er ist der Mann, der in ihrem Herz als Spiegelung sichtbar wird und dementsprechend über ihr Herz herrscht. Gleiches erbittet sie nun im Brief für sich. Sie möchte die Dame und damit die Herrin in Meleranz' Herz sein. Die Distanz zwischen den Liebenden wird so zunächst relativiert, da sich Meleranz in Tydomies Herzen spiegelt und ihr so nahe ist. An Meleranz wird hingegen deutlich, wie sich andersrum Tydomies Herz in ihm spiegelt. Während seiner Zeit am Artushof kann er – wie auch sie – seine Gedanken und sein Herz nicht von ihr abwenden und leidet seit ihrem ersten Treffen Qualen. Die Spiegelung des Herzens im anderen macht die beiden auf emotionaler Ebene identisch. Meleranz' Antwort an Tydomie zeigt darüber hinaus, wie sich auch ihr Handeln in ihm spiegelt: Er erbittet, genauso wie sie zuvor seine Liebe erbeten hat, ihre Zuneigung. Seine Bitte *Üwer hertz laut min hertze sin, / min hertz ist üwer hertz gar* (Mz. v. 4028 f.) kann entsprechend parallel zu ihrer oben zitierten Bitte, die Herrin seines Herzens werden zu dürfen, denn er sei vollends der Herr über ihres, gelesen werden. Über die Distanz hinweg wird Tydomie so trotz ihrer Abwesenheit in Meleranz' Emotionen und seinem Verhalten gespiegelt und damit anwesend. Noch deutlicher wird diese Spiegelung, wenn er später die Kleinodien aus ihrem Besitz genauso anlegt, wie sie es zuvor am Brunnen tat – ein Umstand, an den auch ihr Brief erinnert (Mz. v. 2910 f.).

In der Spiegelglas-Metapher liegt zwar kein Herzenstausch vor, die Idee des Tausches, das eigene Herz bei dem Geliebten zu wissen, ist jedoch besonders mit Blick auf den von Frau Minne im *Iwein* beschriebenen metaphorischen Herzenstausch mit der Spiegelung des Herzens vergleichbar, denn das eigene Herz wird so ebenfalls im Geliebten erkennbar. Anders als im *Iwein* wird die Metapher jedoch auf sprachlicher Ebene nicht zwischen den Figuren diskutiert und reflektiert.

Litt Meleranz noch zuvor an Minnequalen, kommt er nun durch den Brief zu neuer Kraft. Auffällig ist dabei jedoch, dass er erst in dem Moment zu Kräften kommt, in dem sich ihm, wenn auch nur symbolisch, Tydomie nähert. Denn erst durch ihre allegorisch vermittelte Nähe wird Meleranz wieder frohen Mutes und nimmt durch die Kraft der

Minne wieder die rote und weiße Farbe an, die er schon bei der ersten Begegnung mit Tydomie angenommen hat, denn „der Brief avanciert vom symbolischen zum körperlichen Substitut seiner Geliebten.“³⁹³ Im Text selbst heißt es dazu:

*Melerantz ward frödenrich.
Den brieff kust er lieplich
und ward von liebe blaich und rot,
als im der minn krafft gebott.*
(Mz. v. 2939–2942)

Der zuvor beschriebene Prozess von Meleranz' Verkümmern durch die Minne wird damit zunächst unterbrochen. Erst nachdem er seine Schwertleite empfangen und seine erste Bewährungsprobe in der Tjost gegen den Ritter Lybials bestanden hat, verfasst er eine Antwort an Tydomie und schickt den Boten damit zu ihr, womit der eigentliche Akt des Herzenstausches beginnt.

Den Gewinn neuer Lebensenergie beschreibt auch Frau Minne im *Iwein*. Durch sie verlieren sowohl Männer als auch Frauen häufig ihr Herz, dennoch haben sie mehr Kraft als zuvor:

*sî sprach „tuo zuo dînen munt:
Dir ist diu beste vuore unkunt.
Dich geruorte nie mîn meisterschaft:
ich bin ez minne und gibe die kraft
daz ofte man und wîp
habent herzelösen lîp
und hânt ir kraft doch deste baz.“*
(Iw. v. 3013–3019)

Im Dialog wird die Minne so als aktiv handelnde Figur imaginiert. Der Ablauf des Herzenstausches wird durch sie als dritte Instanz, die das Wirken der irdischen Liebe verkörpert und somit ohne das Zutun der vom Tausch betroffenen Figuren, vollzogen. Im Vergleich dazu ist es im *Meleranz* die Göttin Venus, die als dritte Instanz zwar die Liebe zwischen den Protagonisten mithilfe ihrer Fackel entflammt, der Tausch der Herzen geschieht jedoch nicht einfach, sondern der Prozess wird vielmehr durch die Figuren – insbesondere durch Meleranz – initiiert. Dieser macht den Tausch zu einer Art (Rechts)Akt, denn auf Ebene des *discours* folgt seine Antwort an Tydomies den Anforderungen an einen offiziellen Brief bzw. eine Rechtsurkunde: Auf die *Intitulatio*,

³⁹³ Wedell: Gaben aus der Wildnis, S. 263 – Ähnliche Verhaltensweisen zeigen unter anderem Erec, der durch die Anwesenheit Enites neue Kraft für seine Kämpfe erhält und besonders Eneas, der ähnlich wie Meleranz auf die Nachricht von Lavinia reagiert und Kraft gespendet bekommt.

Inscriptio und *Narratio*, in der er berichtet, Tydomie habe ihm bei ihrer ersten Begegnung die Sinne geraubt und sein Herz genommen, folgt eine Art *Dispositio*, in der erklärt wird, dass er im Austausch ihr Herz haben möchte, die Bitte, ihn nicht ohne Herz leben zu lassen und Versprechungen, die mit dem Tausch einhergehen: *ir habt min hertz mier benomen, / [...] / davon söllt ir mier üwer hertz geben.* (Mz. v. 4023–4025). Besonders paradox erscheint in diesem Zusammenhang die mündliche Zusammenfassung und Erweiterung des Briefs durch Tydomie im Beisein ihrer Meisterin. Darin bestätigt sie noch einmal ihre Liebe zu Meleranz und gibt an, *daz min gab ich im / do ich inn aller erste sach* (Mz. v. 4052f.). Wenige Verse später fragt sich Tydomie, wie sie ihm nur ihr Herz versagen könne, wo er ihr doch seins überlasse und nimmt den erbetenen Tauschhandel an, indem sie sein Herz behält und ihm die Verfügung über ihr schon verschenktes Herz überlässt: *Sin hertz will ich behalten. / Deß minen soll er wallten* (Mz. v. 4063–464). Auch hieraus geht deutlich hervor, dass der Herzenstausch ein den Figuren zugeschriebener Akt ist, dem Tydomie zustimmen oder auch ablehnen kann. Besonders betont wird der *aktive* Herzenstausch, da sie Meleranz schon bei ihrer ersten Begegnung ihr Herz schenkte, nun aber noch einmal die Einwilligung zum tatsächlichen Tausch erteilt. Sie hat nicht nur im übertragenen Sinne ihr Herz an ihn verloren, sondern sie stimmt zu, dass der junge Ritter ihr Herz besitzen und es pflegen darf – beide Lesarten ermöglicht das Verb *walten*. Entsprechend erzählen hier die Figuren den Austausch ihrer Herzen, wobei die Stimme des Erzählers – anders als im *Iwein* – kaum benötigt wird. Der zeitliche Abstand zwischen Trennung und Herzenstausch, auf den zuvor schon kurz eingegangen wurde, wird damit zu einer Notwendigkeit, um den Protagonisten Zeit und Raum zum Einleiten des Prozesses zu bieten. Der Herzenstausch wird hier entsprechend nicht als Chiffre der Trennung genutzt, sondern über ihn wird trotz der Distanz (ähnlich wie über die Kleinodien) Nähe zwischen den beiden Liebenden vermittelt, indem sie das Herz des jeweils anderen pflegen. Zudem wird der im Brief verhandelte Tausch zu einem Liebesgeständnis zwischen Tydomie und Meleranz.

Mit Blick auf die Funktion des Minne-Erzähler-Dialogs stellen Stephan Müller, Astrid Lembke und Lena Zudrell heraus, dass im *Iwein* „die Ebene des *discours*, also der Akt des Erzählten, betont wird [...]“.³⁹⁴ Weiter führen sie aus, dass der Pleier hingegen „den

³⁹⁴ Astrid Lembke, Stefan Müller u. Lena Zudrell: Trojanisches Erzählen. Narrationseffekte an den Grenzen der Diegese und einige Überlegungen zu den Regeln der Erzählkultur des Mittelalters, in:

Inhalt des Dialogs aus dem *Iwein* [instrumentalisiert], um das Erzählte selbst, also die Ebene der *histoire*, zu akzentuieren.“³⁹⁵ Dem möchte ich nur unter Vorbehalt zustimmen. Zwar hat die Analyse gezeigt, dass der Pleier tatsächlich im weitesten Sinne Inhalte aus dem *Iwein*-Dialog verwendet und diese zum Teil erweitert, jedoch nutzt er den Herzenstausch auf ähnliche Weise wie Hartmann auch auf der Ebene des *discours*, die dadurch besonders markiert wird.

Das Medium des Briefs rekurriert im *Meleranz* nachgerade auf seinen Inhalt: Chiffriert der erbetene Herzenstausch auf *histoire*-Ebene die Zusammengehörigkeit sowie die räumliche Trennung der Liebenden, so betont die schriftliche Botschaft als Kommunikationsmedium noch einmal mehr die Verständigung über die Distanz hinweg. Zusätzlich weist Philipowski unter anderem am Motiv des Herzenstausches nach, dass das Herz besonders dazu geeignet ist, die Grenzen der Abgeschlossenheit und Selbstständigkeit des Körpers zu überschreiten.³⁹⁶ Gleiches lässt sich für die Kommunikation durch Briefe feststellen. So haben diese das Ziel, die Grenzen der mündlichen Kommunikation zu verlassen. Ist der mündliche Dialog an die körperliche Anwesenheit der Kommunikationspartner gebunden und durch sie begrenzt, überschreitet der Brief diese Grenze und macht den Dialog zwischen den – in diesem Fall – getrennten Liebenden möglich. Damit verhält sich die Kommunikation über ihn wie der Herzenstausch: Beide dienen dazu, die Liebe wie auch die Kommunikation zwischen den Getrennten aufrecht zu erhalten. In beiden Fällen wird so die Distanz akzentuiert, aber gleichzeitig auch relativiert. Der Brief als ‚mobiles‘ schrifttragendes Medium bietet sich so perfekt zur Vermittlung des aktiven Herzenstausches zwischen den Figuren an. Der metaphorische Herzenstausch breitet sich so durch den Briefwechsel von der Ebene der *histoire* zusätzlich auf die des *discours* aus. Anders als im *Iwein* wird der Dialog hier jedoch nicht fingiert, sondern in der Nachricht vermittelt:

Es ist gerade die Schriftlichkeit des Briefs, die im Gegensatz zum mündlichen, szenischen Botenbericht die direkte Ich-Aussage des Absenders und damit die Gesprächssimulation zwischen den Briefpartnern ermöglicht. Schriftlichkeit und Mündlichkeit bilden im Brief von vornherein keine Opposition, sondern sind in ihm vermittelt. Die Gesprächssituation ist dem Schriftlichen immanent.³⁹⁷

BmE 1 (2008), S. 61–58, hier S. 81, DOI: <https://doi.org/10.25619/BmE201813>; Vgl. auch Greulich: Stimme und Ort, S. 197ff.

³⁹⁵ Lembke, Müller u. Zudrell: Trojanisches Erzählen, S. 81.

³⁹⁶ Philipowski: Die Gestalt des Unsichtbaren, S. 138.

³⁹⁷ Christine Wand-Wittowski: Briefe im Mittelalter. Der deutschsprachige Brief als weltliche und religiöse Literatur, Herne 2000, S. 74. – Wand-Wittowski bezieht sich hier auf die grundsätzliche „Gesprächersatzfunktion“ von Briefen in der Vormoderne.

Erweitert wird dieser Dialog zwischen den Liebenden durch die Meisterin und den Boten. Nachdem Tydomie Meleranz Antwort gelesen hat, spricht sie die Kernaussage – den Herzenstausch – vor ihrem Boten und der Meisterin aus (Mz. v. 4042). Letztere macht Tydomie im Anschluss zu ihrer Kommunikationspartnerin. Denn nach der Zusammenfassung übergibt sie den Brief an sie, mit der Bitte ihn zu lesen. Der Bote wird indes verabschiedet. Zunehmend deutlichere Konturen als Kommunikationspartnerin nimmt die Meisterin nach dem Lesen der Botschaft an, wenn sie die Liebe zwischen Tydomie und Meleranz bestätigt:

*Ir maysterin an dem brieff sach,
daz sy da vor nye me vernam
bottschaft also lobsam
unnd och so recht mineklich.
Sy sprach: „Frouwe sälldenrich,
ir habet mir gesaget war.
Er grüßt uch on allen var.
[...]
daz sullt ir woll bedengken:
Laut inn uß üwerm hertzen niht.“
(Mz. v. 4092–4101)*

Nachdem die Königin den Brief selbst gelesen hat, gibt sie ihre Perspektive auf das Geschriebene preis. Sie liest ihn mit Fokus auf den Herzenstausch, den sie bitte annehmen soll, und ihre eigenen Empfindungen, die sie mündlich preisgibt. Vorherrschend ist in ihren Ausführungen dementsprechend das Personalpronomen ‚ich‘ (vgl. Mz. v. 4043–4066). Die Meisterin hingegen stellt Meleranz’ Position dar, indem sie ihn spiegelt: Im Gegensatz zur vorherigen Verwendung von ‚ich‘ spricht die Meisterin über Meleranz:

*„[...]
er grüßt uch on allen var,
er will an üch niht wengken
[...]
er thuot an üch noch gantze truw schin.“
(Mz. v. 4098–4108)*

Diese Form der Mehrfachrezipierung betont gerade das Sprachbild des Herzenstauschs, indem es von verschiedenen Figuren rezipiert und aus deren Perspektiven vorgetragen wird.

Mit Blick auf die Einbettung von Briefen in den kontinuierlichen Handlungsverlauf spricht Christine Wand-Wittowski von Rahmen, die dazu dienen, in ihren Inhalt einzuführen, das Ende zu markieren und ihn mit der laufenden Handlung zu verknüpfen. In diesem Zusammenhang hebt sie besonders die Bedeutung des Erzählers hervor: „Der Brief bekommt durch die Rahmen einen festen Platz im Erzählverlauf, dominiert stets vom Erzähler und dessen Perspektive. Die Briefrahmen garantieren die Kontinuität des Erzählens unter der Regie des Erzählers.“³⁹⁸ Vergleichbares lässt sich für den *Meleranz* beschreiben. Jedoch verknüpft die Erzählerstimme das Ende des Briefs nicht mit der Handlung, sondern markiert es lediglich mit den Worten *an dem brieff sy nit mer sach.* (Mz. v. 4041). Auch Wand-Wittowski weist auf diese prägnante Form des Rahmens hin, führt sie jedoch nicht weiter aus.³⁹⁹ Ich halte diese Form deshalb für sehr interessant, da, wie gerade erwähnt, nur das Ende markiert wird, der Erzähler jedoch keine Verknüpfung mit der Handlung schafft. Diese Funktion wird auf die Figuren übertragen, durch die der Brief in die aktuelle Handlung und in das vorzeitige Geschehen eingebunden wird. Darüber hinaus eröffnet seine Mehrfachrezipierung durch die Zusammenfassung des Boten, Tydomies und der Meisterin verschiedene Perspektiven auf seinen Inhalt, die durch die Figuren selbst berichtet werden. Der von der Erzählerstimme gegebene Rahmen wird so zu einer rein pragmatischen Anmerkung reduziert. Das Kommentieren und Perspektivieren entfällt, wie auch das Einbinden des Briefes in den kontinuierlichen Handlungsverlauf, auf die Figuren.

In der Herzenstausch-Episode des *Meleranz*, so sollte deutlich geworden sein, wird das Motiv – wie auch im *Iwein*, der der Analyse als Folie diente – auf der Ebene der *histoire* dargestellt und der des *discours* verhandelt.

Die gesamte Verhandlung der *histoire*-Ebene des Motivs gelingt dabei im *Meleranz* ohne eine mit dem *Iwein* vergleichbare Hervorhebung der Erzählerstimme. Der Pleier gestaltet den Herzenstausch im Vergleich zu Hartmann so, dass sie möglichst zurückgenommen gestaltet bleiben kann und sich die Erzählung aus ihren Figuren heraus entwickelt: Indem die Figuren ihren Herzenstausch durch das Medium des Briefs selbst erzählen, sind sie gleichermaßen verantwortlich für das Erzählte und das Erzählen, wodurch sie selbst Qualitäten von Erzählern annehmen.

Während im *Iwein* die sprachliche Reflexion des Tauschaktes im Vordergrund steht und so den Prozess des Erzählens exponiert darstellt, wird der Tausch im *Meleranz*

³⁹⁸ Wand-Wittowski: Briefe im Mittelalter, S. 75.

³⁹⁹ Wand-Wittowski: Briefe im Mittelalter, S. 79.

über zwei Briefe erzählt. In diesen wird kein konkreter Tausch erzählt, sondern er wird als sprachliches Bild entworfen, durch das sich Meleranz und Tydomie dem jeweils anderen gegenüber als Liebender bzw. Liebende offenbaren und ihre Zuneigung gestehen können.

Als intradiegetische Erzähler ihres Herzenstausches akzentuieren die Figuren immer wieder die zwischen ihnen herrschende Distanz und führen gleichzeitig auf *histoire*- (durch den Inhalt ihrer Briefe, innere Monologe und Gespräche mit anderen Figuren) als auch auf *discours*-Ebene (durch den Brief als schrifttragendes Medium des Herzenstausches) vor, wie dieser Abstand überbrückt werden kann.

Die Briefkommunikation zwischen den Protagonisten überbrückt durch den Brief nicht nur die Distanz zwischen den beiden, sondern ihre Verbindung wird so auch für den Rezipienten aktualisiert. Der Herzenstausch funktioniert für ihn wie eine Erinnerung an den Beginn des Textes und wirkt zudem auch als Vorausschau auf die Beziehung der Figuren. Zusätzlich wird das Liebesgeständnis, das dem Herzenstausch im *Meleranz* inhärent ist, auf *histoire*-Ebene zur Motivation für den Ritter, den Artushof zu verlassen.

4. Organisieren, strukturieren, kommentieren

Die *Âventiuren*

Nachdem Meleranz die Schwertleite empfangen hat, beschließt er, den Artushof zu verlassen und zu Tydomie zurückzukehren. Auf dem Weg wird der junge Ritter in verschiedene *Âventiuren* verstrickt, denen sich das folgende Kapitel widmet.

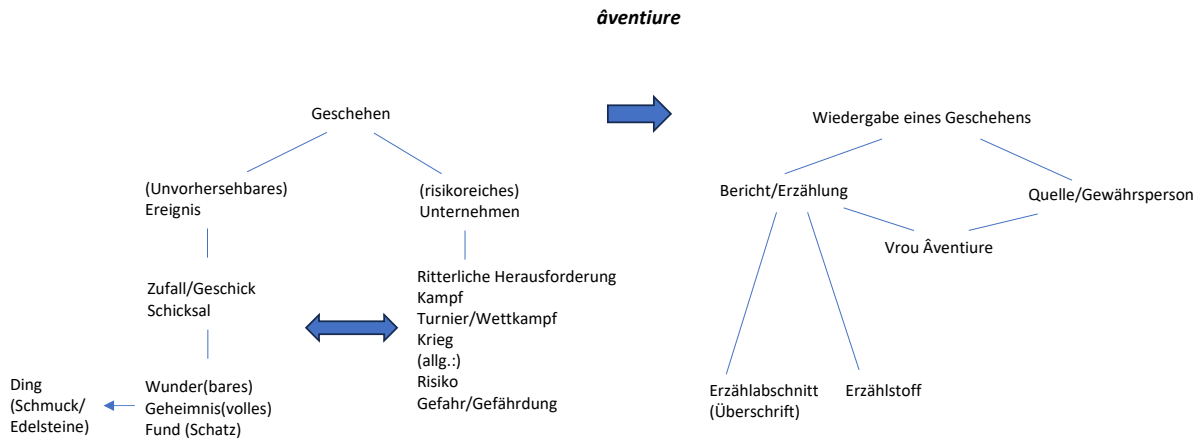
Bevor auf die Bewährungsproben von Meleranz eingegangen wird, soll zunächst ein Überblick über die verschiedenen Theorien zum Motiv der *Âventiure* im Artusroman gegeben werden. Dieser Überblick hat nicht den Anspruch, einen Forschungsbericht abzubilden. Vielmehr sollen die verschiedenen Funktionen und Effekte der *Âventiure* für bzw. auf das Erzählen beschrieben werden, um diese mit den Effekten der Erzählerstimme besser abgleichen zu können.

4.1 Theoretische Vorüberlegungen zur *Âventiure* im arthurischen Erzählen

Im Rahmen ihrer Antrittsvorlesung stellte Mireille Schnyder 2001 die, wie sie sagt, „Kinderfrage, die sich aufdrängt, wenn man mit dem mittelalterlichen Roman zu tun hat [...]“:⁴⁰⁰ *âventiure? waz ist daz?* (Iw. v. 528) Eine sprachhistorische Betrachtung der in dieser Weise gestellten Frage des wilden Mannes aus Hartmanns *Iwein* versucht Klaus-Peter Wegera's Beitrag zur Wort- und Begriffsgeschichte. Die unter anderem auf dem Bochumer Mittelhochdeutsch-Korpus und dem Bonner Korpus mitteldeutscher Texte basierende Arbeit zeigt zunächst, dass der aus dem 12. Jahrhundert aus dem Französischen entlehnte Begriff ‚*Âventiure*‘ polysem verwendet wurde: In der vormodernen Literatur wird sie zum einen allgemein als ein Ereignis, gleichzeitig aber auch als seine Wiedergabe bezeichnet. Aus dieser doppelten Semantik ergeben sich weitere Spezifizierungen des Begriffs, die Wegera im folgenden Schema veranschaulicht hat:⁴⁰¹

⁴⁰⁰ Mireille Schnyder: *Âventiure? waz ist daz?* Zum Begriff des Abenteuers in der deutschen Literatur des Mittelalters, in: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 96 (2002), S. 257–272, hier S. 257.

⁴⁰¹ Vgl. Klaus-Peter Wegera: *mich enhabe diu âventiure betrogen*. Ein Beitrag zur Wort- und Begriffsgeschichte von *âventiure* im Mittelhochdeutschen, in: Vilmos Ágel (Hrsg.), Das Wort. Seine strukturelle und kulturelle Dimension. FS für Oskar Reichmann zum 65. Geburtstag, Tübingen 2002, S. 229–244, hier S. 229f., 233 und 239.



Vgl. Wegera: *mich enhave diu âventiure betrogen*, S. 234.

Die deutlich überwiegende Zahl der Belege für die Verwendung des Terminus findet sich in der Artusliteratur, was Wegera darin begründet sieht, dass die *Âventiure* das grundlegende Konzept und Motiv der Artusromane bildet und damit untrennbar mit ihm verbunden ist.

Mit Blick auf diese doppelte Semantik stellt auch Strohschneider heraus, dass sie besonders zur Dynamik des Motivs beiträgt: weil Erzählakt und -inhalt im höfischen Erzählen nur relativ schwach voneinander abgegrenzt sind, schlägt *Âventiure*-Erzählen immer wieder in *Âventiure*-Handeln um.⁴⁰² Wandhoff macht dieses Kippen vom Erzählen zum Handeln und wieder zum Erzählen an der Spannung zwischen Hören und Sehen fest. An Beispielen aus dem *Iwein* und *Erec* arbeitet er heraus, dass die auditive Wahrnehmung einer *Âventiure* in Form einer Erzählung immer auch den visuellen Reiz fordert:⁴⁰³ Der *Âventiure*-Bericht Kalogrenants bezieht sich fast ausschließlich auf Ereignisse, die der Ritter unter anderem visuell wahrgenommen hat. In „Abwesenheit optischer Daten“⁴⁰⁴ werden diese nun in akustische Informationen übertragen und die Erinnerungen so dem Publikum zugänglich gemacht. Der Ausgang der Geschichte und die erzeugte Spannung durch das ausschließliche Hören von Visuellem wecken in der

⁴⁰² Peter Strohschneider: *Âventiure*-Erzählen und *Âventiure*-Handeln. Eine Modellskizze, in: Gerd Dicks, Manfred Eikermann u. Burkhard Hasebrink (Hrsg.), *Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter* (Trends in Medieval Philology, Bd. 10), Berlin/New York, S. 377–383, hier S. 380.

⁴⁰³ Vgl. Haiko Wandhoff: *Âventiure* als Nachricht für Augen und Ohren. Zu Hartmanns von Aue *Erec* und *Iwein*, in: *ZfdPh* 113/1 (1994), S. 1–22, hier S. 15.

⁴⁰⁴ Wandhoff: *Âventiure* als Nachricht, S. 15.

Artusgesellschaft bzw. den Artusrittern nun den Wunsch, selbst an den Brunnen zu ziehen.⁴⁰⁵ Darüber hinaus ist eine *Âventiure* erst erfolgreich beendet, wenn beide Reize bedient wurden und die Bewährungsprobe sowohl sichtbar als auch hörbar am Artushof wird.⁴⁰⁶ Aus der erlebten *Âventiure* wird Stoff für Erzählungen: Der Körper des Boten – sei es eine Botenfigur oder der Artusritter selbst – wird zur visuellen Nachricht der *Âventiure*, die gleichzeitig durch das Erzählen der *Âventiure*-Handlung den auditiven Reiz bedient.⁴⁰⁷ Der so entstehende Kreislauf erweist sich als Basisstruktur des Artusromans, indem Artus in jedem Roman die Einnahme des Festmahls verweigert, bis ihm eine *Âventiure* berichtet wird, und das heißt gleichzeitig auch, bis eine solche stattfinden kann.⁴⁰⁸ Mit dem Motiv ist so unmittelbar eine variierende Anordnung des Erzählens in *Âventiure*-Erzählen, -Handeln, -Hören und -Sehen verbunden.

Der *Âventiure* ist neben ihrer doppelten Semantik dabei immer eine eigene Ordnung inhärent, die sowohl in der *Âventiure*-Handlung als auch in den Erzählungen darüber sichtbar wird. Diese kann zum einen von einer extradiegetischen Ordnung wie etwa der göttlichen Weltordnung, der *Translatio imperii* als Geschichtsmodell, der höfischen Ethik oder der Bewährung, die als gesellschaftlich Imaginäres vorausgesetzt werden, bestimmt sein.⁴⁰⁹ Neben einer solchen Einbettung in extradiegetische Ordnungen kann sie zum anderen in ein Wertesystem eingebunden sein, das intradiegetisch im Text selbst entworfen wird. Im Falle des Artusromans ist es der Artushof, in dem die höfische Ethik, die Axiologien von gut und böse sowie höfisch und unhöfisch und Ähnliches konstruiert werden. Im frühen wie auch im späten Artusroman stehen die Ideale und die damit verbundene Wertlehre der arthurischen Gesellschaft als sinngebend im Vordergrund. Der Hof wird so zu einem utopischen Fluchtpunkt, in dem die Erzählung aufgeht.⁴¹⁰ Entsprechend wird er zum Ausgangs- und Endpunkt der *Âventiuren*.

⁴⁰⁵ Vgl. Wandhoff: *Âventiure* als Nachricht, S. 15.

⁴⁰⁶ Wandhoff: *Âventiure* als Nachricht, S. 22.

⁴⁰⁷ Vgl. Wandhoff: *Âventiure* als Nachricht, S. 9-11.

⁴⁰⁸ Strohschneider: *Âventiure*-Erzählen und *Âventiure*-Handeln. S. 379 u. 380. Vgl. auch Mireille Schnyder: Sieben Thesen zum Begriff der *Âventiure*, in: Gerd Dicke, Manfred Eikermann u. Burkhard Hasebrink (Hrsg.), *Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter* (Trends in Medieval Philology, Bd. 10), Berlin/New York, S. 369–376, hier S. 369–270.

⁴⁰⁹ Jutta Eming u. Ralf Schlechtweg-Jahn: Einleitung. Das Abenteuer als Narrativ, in: Dies. (Hrsg.), *Âventiure und Eskapade. Narrative des Abenteuerlichen vom Mittelalter zur Moderne* (Transatlantische Studien zu Mittelalter und frühe Neuzeit, Bd. 7), Göttingen 2017, S. 7–34, hier S. 23.

⁴¹⁰ Walter Haug: *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter*, S. 262.

Durch die arthurischen *Âventiuren* wird das Verhältnis vom Einzelnen und der Gesellschaft beschrieben, also die Beziehung zwischen dem Ritter und Gruppe der Artusritter sowie der Artusgesellschaft insgesamt.⁴¹¹ Der Artusritter fungiert in diesem Zusammenhang als eine Metonymie der Artusgesellschaft, indem seine individuellen *Âventiuren* immer dem Artushof dienen. Während der verschiedenen *Âventiure*-Ketten und auch nach ihrem Abschluss werden alle diesbezüglichen Informationen am Artushof gesammelt.⁴¹² Die Artusgesellschaft wird so zur Kommunikationsgemeinschaft, bei der die Taten der einzelnen Ritter zusammenlaufen.⁴¹³ Ihre Siege werden zum Erfolg des gesamten Hofes; gleiches gilt auch für Misserfolge, wie der Kalogrenants: Nachdem seine Niederlage am Artushof bekannt wird, beschließt Artus mit seinem gesamten Hof gegen Ascalon auszuziehen, um so die Schande des einzelnen Ritters, die eine Schande für den Hof bedeutet, wiedergutzumachen (vgl. Iw. v. 898–903).⁴¹⁴ Aufgabe der einzelnen *Âventiuren* und Erzählungen von diesen ist es damit nicht, immer wieder einen neuen Sinn zu entfalten, sondern ihn vielmehr exemplarisch immer wieder neu erfahrbar zu machen.⁴¹⁵

Die Grundstruktur der *Âventiure*-Handlung ist entsprechend auf Ebene der *histoire* konventionalisiert: Auf die Erzählung folgt das Verlassen der eigenen Ordnung und damit in der Regel auch das Verlassen des Artushofs durch den Protagonisten. Auslöser hierfür ist meistens eine Krise des Helden⁴¹⁶ selbst und/oder ein Hilfesuch, eines in eine Krise geratenen Herrschers oder Herrscherin, das von einer Botenfigur am Artushof vorgetragen wird.⁴¹⁷ Hier greift besonders Michail Bachtins Paradigma des Abenteuerchronotopos: Die Abenteuerzeit entsteht, laut Bachtin, an Punkten, an denen die normale, gesetzmäßige Zeitreihe abreißt, also dort, wo beispielsweise die Gesetzmäßigkeit des Artushofs verletzt wird und Ereignisse eine unvorhergesehene Wendung nehmen.⁴¹⁸ Zu Verletzungen dieser Gesetzmäßigkeiten kommt es in der Regel durch Handlungen die entgegengesetzt zum Wertesystem des Artushofes stehen,

⁴¹¹ Wandhoff: *Âventiure* als Nachricht, S. 1.

⁴¹² Vgl. Carolin Struwe-Rohr: *Âventiure* und Kontingenz. Erzählen als Wagnis im *Iwein* Hartmanns von Aue, in: *ZfdA* 148 (2019), S. 9–27, hier S. 19.

⁴¹³ Vgl. Wandhoff: *Âventiure* als Nachricht, S. 2.

⁴¹⁴ Vgl. Haiko Wandhoff: *Künc, vernemt von mir!* Zur Problematik des ehrenhaften Erzählens von der eigenen Person im Artusroman, in: Ludger Lieb u. Stefan Müller (Hrsg.), *Situationen des Erzählens. Aspekte narrativer Praxis im Mittelalter* (Quellen und Forschung zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 20 [254]), Berlin/New York 2002, S. 123–142, hier S. 126.

⁴¹⁵ Vgl. zur Wiederholung als Strukturprinzip besonders Waring: *Erzählen im Paradigma*, S. 176–209.

⁴¹⁶ vgl. hierzu beispielsweise jeweils die Krisen *Iweins* und *Ereces*.

⁴¹⁷ Vgl. dazu unter anderem Botenfiguren wie *Nereja* im *Wigalois* oder auch den Burgherrn in der *Harpin*-Episode des *Iwein*, der vom Riesen bedroht wird und *Iwein* selbst von seiner Bedrängnis berichtet.

⁴¹⁸ Michail Bachtin: *Chronotopos*, übers. v. Michael Dewey mit einem Nachwort von Michael C. Frank und Kirsten Mahlke, Frankfurt a. M. 2008, S. 80.

welche wiederum zur oben genannten Krise des Helden werden. Stört eine solche die biographische Zeit des Helden und damit die Idealität des Artushofes, wird die *Âventiure* zum ordnenden Instrument, welches während der Abenteuerzeit die biographische Zeit instand setzt:⁴¹⁹ Mit Beginn des Auszugs vom Artushof in die Fremde und/oder den fremd gewordenen Raum (beispielsweise die Anderswelt) und während der Bewegung des Ritters durch diesen Raum wird seine biographische Zeit gestoppt, und die Abenteuerzeit setzt ein. Während dieser Zeit kommt es zu einer Anreihung zufälliger *Âventiure*-Erzählungen und -Handlungen. Nach erfolgreichem Bestehen kehrt der Ritter letztlich in seine eigene Ordnung, sprich an den Artushof, zurück.⁴²⁰ Indem die Verletzungen der Gesetzmäßigkeiten durch die Handlungen des Ritters behoben werden, kann die Abenteuerzeit – nach erfolgreichem Abschluss der verschiedenen *Âventiuren* – mit der Einkehr am Artushof enden. Gleichzeitig setzt die gestoppte biographische Zeit wieder ein.⁴²¹

Die *Âventiure* lässt somit Grenzen zwischen divergenten Systemen, Diskursen oder Ordnungen entstehen, indem sie unter anderem das Überschreiten räumlicher, zeitlicher sowie ethischer und moralischer Grenzen beschreibt. Entsprechend steht in der Bewährungsprobe die Ordnung des Eigenen und Fremden zur Disposition.⁴²²

Durch die Konvention, das für den Artusroman zentrale Motiv der *Âventiure*-Handlung und -Erzählung immer wieder in seiner Grundstruktur in den verschiedenen Romanen, aber auch durch die einzelnen *Âventiure*-Ketten innerhalb der einzelnen Erzählungen zu wiederholen, kommt es zur Iteration der narrativen Situation und/oder der stilistischen Vorgehensweise. Die *Âventiure* erscheint dadurch vordergründig immer wieder neu, faktisch ist sie jedoch die Wiederkehr eines konstanten narrativen Schemas.⁴²³ Dabei ist es gerade dieses serielle Erzählen, das Kontingenz besonders bedingt: Das Wiederholen der narrativen Struktur macht die „erwartbare Überraschtheit und Variations-Spannung“ geradezu nötig, um nicht einförmig zu wirken.⁴²⁴ Die Verflechtung von Kontingenz und Schicksal, also die erwartbare Überraschtheit, zeigt schon Wegera in seiner Bestimmung des Begriffs *Âventiure*: als ‚Geschehen‘ unterteilt

⁴¹⁹ Vgl. Eming u. Schlechtweg-Jahn: Einleitung, S. 22.

⁴²⁰ Vgl. Eming u. Schlechtweg-Jahn: Einleitung, S. 24.

⁴²¹ Vgl. dazu auch Zeitbrüche, die in Verbindungen mit Heterotopien stehen: Michel Foucault: Von Anderen Räumen (1967), in: Jörg Dünne u. Stephan Günzel (Hrsg.), Raumtheorie. Grundagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt a. M. 2006, S. 317–330, hier S. 324.

⁴²² Jutta Eming: Sirenenlist, Brunnenguss, Teufelsflug. Zur Historizität des literarischen Abenteuers, in: Nicolai Hanning u. Hiram Kümper (Hrsg.), Abenteuer. Zur Geschichte eines paradoxen Bedürfnisses, Paderborn 2015, S. 53–82, hier S. 77.

⁴²³ Vgl. Umberto Eco: Über Spiegel und andere Phänomene, übers. v. Burkhard Kroeber, München 1991, S. 159ff.

⁴²⁴ Vgl. Eming u. Schlechtweg-Jahn: Einleitung, S. 27.

er sie weiter in ein (risikoreiches) Unternehmen und ein (unvorhergesehenes) Ereignis.⁴²⁵ Was im oben gezeigten Schema wie eine klar abgetrennte Dichotomie von Kontingenz und Schicksal erscheint, zeigt sich im Erzählen jedoch als komplexe Verknüpfung. Der genaue Zusammenhang von Zufall, Kontingenz und Koinzidenz im vormodernen Erzählen ist darüber hinaus kaum eindeutig zu bestimmen.⁴²⁶

Steht der Bereich der Fiktion insgesamt „unter dem Vorzeichen der Kontingenz, denn literarische Erfindung ist völlig in das Belieben des Dichters gestellt“,⁴²⁷ stellen fiktionale Texte dennoch keine tatsächliche Kontingenz dar. Diese Paradoxie der erzählten fiktiven Kontingenz bietet jedoch den Ort, sie narrativ zu reflektieren.⁴²⁸

Das Zufällige der *Âventiure*, dem der Ritter begegnet, sieht Haug in dem, was dem Sinn und damit dem arthurischen Wertesystem gegenübersteht. Kontingenz und Zufall sind so zum einen Inhalt der Bewährungsprobe, gleichzeitig sind sie als Erzählung aber auch Mittel zur Bewältigung, denn erst im Überwinden der „anti-arthurischen Welt“⁴²⁹ kann das arthurische Wertesystem bzw. der Sinn der *Âventiure* und damit das zufällige Ereignis bestätigt und erzeugt werden.

Aus diesem Spannungsverhältnis ergibt sich meines Erachtens auch die Paradoxie von Zufall und Vorbestimmtheit des Artusromans: Die *Âventiure* beschreibt einen Zufall, „der in einer kausalen Welt verankert ist.“⁴³⁰ Das heißt, ihr Auffinden geschieht zufällig, teleologisch betrachtet ist sie jetzt als notwendiges Instrument determiniert.⁴³¹ Diese Determinierung steht, besonders mit Blick auf den glücklichen Romanausgang, jedoch in keiner Weise im Gegensatz zum Zufall. Vielmehr liegt besonders hierin die Bedeutung der *bele conjointure*, die als vermeintliches „poetisches Konzept“, welches Chrétien in seinem *Erec*-Prolog einführt, im Konsens der Forschung als „Sinnganzes“ verstanden wird, das der Dichter bzw. der Erzähler aus den verschiedenen Elementen

⁴²⁵ Vgl. Wegera: *mich enhave diu âventiure betrogen*, S. 234.

⁴²⁶ Vgl. Susanne Reichlin: Kontingenzkonzeptionen in der mittelalterlichen Literatur. Methodische Vorüberlegungen, in: Cornelia Herberichs u. dies. (Hrsg.), *Kein Zufall. Konzeptionen von Kontingenz in der mittelalterlichen Literatur (Historische Semantik, Bd. 13)*, Göttingen 2009, S. 11–49, hier S. 26; Walter Haug versteht unter Kontingenz einen Raum offener Möglichkeiten und damit als Potentialität, wohingegen der Zufall das Ereignis ist, „was sich in diesem Raum unter der Prämisse völliger Willkür [...] ereignet.“, ders.: *Kontingenz als Spiel und das Spiel mit der Kontingenz. Zufall, literarisch, im Mittelalter und der Frühen Neuzeit*, in: Gerhart von Graevenitz (Hrsg.), *Kontingenz (Poetik und Hermeneutik, Bd. 17)*, München 1998, S. 151–172, hier S. 151.

Die „Verschwisterung“ von Koinzidenz und Kontingenz in der Philologie beschreibt Störmer-Caysa: *Grundstrukturen*, S. 150.

⁴²⁷ Haug: *Kontingenz als Spiel*, S. 164.

⁴²⁸ Haug: *Kontingenz als Spiel*, S. 164.

⁴²⁹ Haug: *Kontingenz als Spiel*, S. 164.

⁴³⁰ Störmer-Caysa: *Grundstrukturen*, S. 166.

⁴³¹ Vgl. Störmer-Caysa: *Grundstrukturen*, S. 167.

seiner *materia* konstituiert.⁴³² Damit ist gleichzeitig auch der Bogen zur oben genannten These der seriellen Kontingenz bei Eming und Schlechtweg-Jahn geschlagen.

Eine weitere Ebene der *Âventiure* ist die Begegnung mit dem Wunderbaren, die Wegera an den Zufall knüpft.⁴³³ Diese kann in wunderbaren Figuren, wie dem wilden Mann im *Iwein*, dem wilden Weib Ruel im *Wigalois*, Drachen, Riesen, Zwergen und weiteren Wesen, die der Anderswelt⁴³⁴ zugeordnet werden, angelegt sein. Darüber hinaus dienen immer wieder verschiedene wunderbare Gegenstände als Zugang zum *Âventiure*-Raum. Hierzu zählt beispielsweise das Knäuel, welches Gawein in der *Crône* braucht, um zum Schloss von Frau Sælde zu gelangen, oder die zahlreichen Gegenstände, die Wigalois während seiner *Âventiure* nutzt. Diese Objekte sind sowohl in der höfischen Ordnung als auch in der Ordnung der Anderswelt zu finden.

Am Beispiel des Gürtels aus dem *Wigalois*, durch den unter anderem die Handlung der Erzählung initiiert wird, zeigt Selmayr, wie dieser bei den verschiedenen Figuren wirkt, die ihn im Laufe der Erzählung tragen oder im Falle der Fischerin lediglich in ihrem Besitz haben. Neben seiner praktischen, primären Bedeutung als Kleidungsstück, das um den Körper geschlungen wird, hat er die Fähigkeit, die positiven Eigenschaften und Begabungen seiner Träger zu verstärken. Ginover beherrscht so jede Sprache und jedes Spiel. Die ihn tragenden Ritter hingegen werden unter anderem mutiger und/oder stärker.⁴³⁵ Entsprechend hilft er als Geschenk Jorams Gawein bei der Fahrt in sein Reich. Gawein schafft es so, die hohen Berge, die Jorams Reich umgeben, zu überwinden. Der Gürtel fungiert entsprechend als Gelenkstelle des Geschehens und der Handlung.

Des Weiteren dient er auch dazu, den Eingang in das Reich zu finden und zu enthüllen; eine Funktion, von der Gawein erst erfährt, nachdem er ohne ihn in das Reich zurückkehren möchte. Das heißt, neben seiner Funktion als Gelenkstelle dient er auch als Schnittstelle zwischen zwei Räumen. Basierend auf diesen verschiedenen Funktionen, die durch an oder mit ihm handelnden Figuren und besonders auch dem Raum, in dem er sich befindet, beschrieben werden, versteht Selmayr den Gürtel als Semiophor.⁴³⁶

⁴³² Vgl. Thomas Greiner: Das Erzählen, das Abenteuer und ihre ‚sehr schöne Verbindung‘. Zur Begründung fiktionalen Schreibens in Chrétien de Troyes *Erec*-Prolog, in: *Poetica* 24:3 (1992), S. 300–316, hier S. 302.

⁴³³ Vgl. Wegera: *mich en habe diu âventiure betrogen*, S. 234 u. 236.

⁴³⁴ Einen problemorientierten Einblick in die Verwendung des Begriffs ‚Anderwelt‘ in der mediävistischen Forschung bietet Selmayr: *Der Lauf der Dinge*, S. 16–23.

⁴³⁵ Selmayr: *Der Lauf der Dinge*, S. 118–121.

⁴³⁶ Vgl. zur Diskussion des Semiophor-Begriffs Selmayr: *Der Lauf der Dinge*, S. 41–75.

An den Gegenständen des *Wigalois* arbeitet Cora Dietl zusätzlich heraus, dass sie ihre Bedeutung nicht allein durch ihre Qualität als Wunderbares erhalten, sondern durch ihre reine Zuteilung während der *Âventiure*, durch die letztlich auch die Ordnung des Fremden durchbrochen wird. Sie dienen damit in besonderem Maße als Hilfestellungen für den Ritter:

Nicht die Hilfsmittel selbst also, sind sie auch äußerst selten und kostbar, durchbrechen die Regeln der Welt und zeichnen sich dadurch als Wunderbare aus, sondern die immer rechtzeitige Zuteilung der Hilfsmittel zeugt von einer ordnenden Macht, die immer wieder in das Geschehen eingreift.⁴³⁷

Eine textimmanente Antwort auf die eingangs gestellte Frage, was *Âventiure* ist, gibt bekanntlich der befragte Ritter Kalogrenant selbst:

„[...]
Nûn sich wie ich gewafent bin:
Ich heize ein riter und hân den sin
daz ich suochende rîte
einen man der mit mir strîte,
der gewâfent sî als ich,
daz prîset in, und sleht er mich:
gesige aber ich im an,
sô hât man mich vür einen man,
und wirde werder danne ich sî.
[...]“
(Iw. v. 529–537)

In seiner Erzählung zu Beginn des *Iwein* berichtet der Artusritter von seiner zehn Jahre zurückliegenden *Âventiure*-Handlung, die im späteren Verlauf wiederum die Bewährungsprobe von Iwein auslösen wird. Schon hier wird durch die Erzählung der erste Aspekt der doppelten Semantik sowie der von Strohschneider beschriebene Kreislauf von erzählen und handeln deutlich. Darüber hinaus wird die *Âventiure*-Handlung als ritterliche Bewährungsprobe unter gleich Ausgestatteten beschrieben. Eming weist in diesem Zusammenhang besonders darauf hin, dass die Auseinandersetzung mit gleich Bewaffneten auf den Adel verweist, der aufgrund seines hohen Standes mit den entsprechenden Waffen umzugehen gelernt habe. Neben der eindeutigen Suche nach einem Mann, gegen den man antreten kann, impliziert das Tragen der

⁴³⁷ Cora Dietl: Wunder und *zouber* als Merkmale der *Âventiure* in Wirnts *Wigalois*, in: Friedrich Wolfzettel (Hrsg.), *Das Wunderbare in der arthurischen Literatur. Probleme und Perspektiven* (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft, Bd. 5), Tübingen 2003, S 297–311, hier S. 309.

Waffen eines Ritters eine „Gender-Signatur“:⁴³⁸ Die *Âventiure* ist demnach adligen Männern vorbehalten. Der *Âventiure* suchende Ritter verlangt entsprechend sein Ebenbild zum Kampf, wodurch gleichzeitig Gegner wie Riesen, die primitivere Waffen tragen, Zwerge, Drachen, aber auch „in moralischer Hinsicht zu verurteilende Grafen“ nicht mitbedacht werden.⁴³⁹ Caroline Struwe-Rohr zufolge löst diese Definition der *Âventiure* die Wertesysteme von höfisch und unhöfisch wie auch die von gut und böse,⁴⁴⁰ die doch die Grundstruktur der Probe beschreiben, auf.⁴⁴¹ Die strukturelle Anordnung des Artushofs als Stabilisierung und Idealisierung der höfischen Ordnung wird so relativiert. Dagegen macht Struwe-Rohr auf die strukturierende und gliedernde Funktion von *Âventiuren* aufmerksam:

Statt Idealität und Hierarchisierung sowie die dafür grundlegende Axiologien zu bestätigen (und zwar sowohl durch Affirmation als auch durch Subversion), können in Erzählungen unentscheidbare Konkurrenzen, Gradationen, Dilemmata oder umkämpfte, nicht abgestimmte Geltungsansprüche präsentiert und somit Spannungen zwischen einzelnen Episoden oder gar zu einer rahmenden Handlung erzeugt werden.⁴⁴²

Für die Ascalon-Episode zeigt sie entsprechend, wie sich in der Gegenüberstellung zweier Perspektiven ein neuer Geltungsanspruch gegenüber dem Artushof herauszubilden beginnt: Mit Ascalon wird ein höfischer, gleichwertiger Gegner imaginiert. An dieser Figur lässt sich im Vergleich zu Kalogrenant eine „normative Differenz“ erkennen, die zwei Perspektiven auf den *triuwe*-Begriff eröffnet: Während Kalogrenant durch die Brunnen-*Âventiure* versucht, seine *êre* zu vermehren, gilt er aus der Perspektive seines Gegenübers, dessen Land Kalogrenant durch das Aktivieren des Brunnens verwüstet hat, als *triuwelos* (Iw. v. 712–722).⁴⁴³

Der wilde Mann hingegen wird als unhöfische, wunderbare Figur, die nach Selmayrs Definition ähnliche Funktionen wie die eines Semiophors hat, zur Gelenkstelle der Handlung und Schnittstelle zwischen der höfischen und der unhöfischen Sphäre: Mit ihm wird „eine Figur des Dazwischen“⁴⁴⁴ eingesetzt, die auf einer Rodung des Waldes, also an der Peripherie zum zivilisierten Raum, lebt. Die Episode durchkreuzt, so Struwe-Rohr weiter, die vom Artushof für die *Âventiure* genutzten Differenzen von

⁴³⁸ Jutta Eming: Sirenenlist, Brunnenguss, Teufelsflug, S. 62.

⁴³⁹ Struwe-Rohr: *Âventiure und Kontingenz*, S. 19.

⁴⁴⁰ Struwe-Rohr: *Âventiure und Kontingenz*, S. 19.

⁴⁴¹ Vgl. Eming u. Schlechtweg-Jahn: Einleitung, S. 22.

⁴⁴² Struwe-Rohr: *Âventiure und Kontingenz*, S. 13.

⁴⁴³ Struwe-Rohr: *Âventiure und Kontingenz*, S. 22.

⁴⁴⁴ Struwe-Rohr: *Âventiure und Kontingenz*, S. 19.

Kultur und Natur und die damit verbundene Axiologie von gut und böse sowie höfisch und unhöfisch.⁴⁴⁵

Ähnliches beschreibt auch Bleumer, der Kalogrenants Definition durch Iweins *Âventiure* ebenso als Auflösung sieht: Das semantische Wortfeld, in dem sich der Begriff bewegt, ist geprägt von der Korrelation der Wortbedeutung und des jeweiligen Sinnes, der sich hinter der Bedeutung verbirgt.⁴⁴⁶ Während Kalogrenant die Begriffsbedeutung als ritterlichen Kampf und dessen Sinn⁴⁴⁷ als Ehrgeiz definiert, wird dem rein ritterlichen Kampf ein zeichenhafter Charakter verliehen, in dem es nicht nur um Sieg und Niederlage eines Ritters, sondern um zu verhandelnde Wertesysteme geht.⁴⁴⁸ Iwein, der Ascalon bei seiner Flucht erschlägt und so den Sieg über den Ritter davonträgt, bringt Kalogrenants Definition in ein „semantisches Dilemma“, da Sinn und Bedeutung der *Âventiure* nicht mehr zusammengehen.⁴⁴⁹

Die gleiche beschriebene Korrelation zwischen Bedeutung und Sinn liegt dann auch bei *Âventiure*-Erzählungen vor: den Geschehen, von denen Figuren und der Erzähler berichten, ist zunächst nur ihre Bedeutung als ritterliche Bewährungsprobe inhärent. Erst durch die passende Form der Erzählung wird durch den Erzähler, ob in Form einer intradiegetisch erzählenden Figur oder eines extradiegetischen Erzählers, der Sinngebungsprozess in der Erzählung in Gang gesetzt. Die *Âventiure*-Handlung enthält somit die Bedeutung, die durch narrative Ordnungen und Schemata erst in Sinn verwandelt werden. Aus dieser Perspektive werden der Erzähler und vor allem das Erzählen selbst zur entscheidenden Ordnungs- und Sinngebungsinstanz.⁴⁵⁰ Basierend auf dieser vielfältigen Bestimmungsebene der *Âventiure* plädiert Bleumer dafür, ihre semantische Dynamik anzunehmen und den Begriff zum Ausgangspunkt einer Suche zu machen, „die sich literaturphänomenologisch bestimmt.“⁴⁵¹

Diese semantische Dynamik zwischen *Âventiure*-Handlung und der daraus resultierenden Erzählung trägt entschieden zur narrativen Bewältigung des unhöfischen bzw.

⁴⁴⁵ Struwe-Rohr: *Âventiure* und Kontingenz, S. 19.

⁴⁴⁶ Hartmut Bleumer: Im Feld der *Âventiure*. Zum begrifflichen Wert der Feldmetapher am Beispiel einer poetischen Leitvokabel, in: Gerd Dicke, Manfred Eikermann u. Burkhard Hasebrink (Hrsg.), *Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter* (Trends in Medieval Philology, Bd. 10), Berlin/New York 2006, S. 347–367, hier S. 353.

⁴⁴⁷ Zum Sinn der Artusromans vgl. besonders Haug: *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter*, S. 259–287; Ders.: Über die Schwierigkeiten des Erzählens in „nachklassischer Zeit“, in: Ders. u. Burghart Wachinger (Hrsg.), *Positionen des Romans im späten Mittelalter* (Fortuna Vitrea, Bd. 1), Tübingen 1991, S. 338–365.

⁴⁴⁸ Bleumer: *Im Feld der Âventiure*, S. 356ff.

⁴⁴⁹ Bleumer: *Im Feld der Âventiure*, S. 358.

⁴⁵⁰ Bleumer: *Im Feld der Âventiure*, S. 363.

⁴⁵¹ Bleumer: *Im Feld der Âventiure*, S. 351.

zur Stabilisierung der höfischen Gesellschaft am Artushof bei: Erst durch die Umwandlung der Handlung in eine Erzählung am Artushof wird die dem Artusritter als Einzelem geschene *Âventiure* zu einem Sieg für den Artushof und die dazugehörige höfische Gesellschaft.⁴⁵² Letzere dient hier, wie schon zuvor ausgeführt, als Kommunikationsgemeinschaft und Knotenpunkt, an dem der von Strohschneider beschriebene Kreislauf der *Âventiure* beginnt und endet. Erst im abschließenden Erzählen der Bewährungsprobe wird die *memoria* generiert, „die der Verstetigung und Sicherung des Diskurses über den Herrscher dient.“⁴⁵³

Insgesamt strukturiert die *Âventiure* den Artusroman damit auf verschiedene miteinander verflochtene Ebenen: Die eng an das Motiv gebundene Organisation in Erzählung und Handlung, die konventionalisierte Grundstruktur auf Ebene der *histoire*, das Sichtbarmachen und Verhandeln divergierender Systeme, Diskurse, Ordnung usw., die Kategorisierung in Räume, Figuren und Dinge mit oder ohne Wunderbare Qualitäten sowie die Strukturierung der Erzählung auf Ebene des *discours*, auf die Struwe-Rohr und Bleumer hinweisen.

4.2 Die *Âventiuren* im *Meleranz*

In Pleiers *Meleranz* lassen sich zwei Typen von Proben feststellen, die sich, so zeigt P. Kern, als „Nachahmung vorgegebener Motive und Erzähleinheiten verstehen [lassen]“:⁴⁵⁴ Die erste *Âventiure* gegen den Ritter Lybials sowie die letzte gegen Libers dienen als Minne*âventiuren*, bei denen Meleranz gegen höfische Gegner vorgeht. Das eben beschriebenen Sichtbarmachen und Verhandeln von gegensätzlichen Wertssystemen etc. entfällt entsprechend und schafft so Raum für eine Diskussion des Wertes Minne innerhalb der arthurischen Gesellschaft. Eine Reflexion bzw. ein Angebot dazu erfolgt, so werden die nachfolgenden Ausführungen im Anschluss an Struwe-Rohr zeigen, hier nicht über einen Erzählerkommentar, der perspektivierend eingreift, sondern einzig über die *Âventiuren* zwischen gleichgesinnten Rittern. Der Nutzen des Textes im Sinne des Paradigmas von *prodesse* und *delectare* wird damit von der Handlung der Erzählung bestimmt und nicht vom Erzähler in bestimmte Bahnen gelenkt und zusätzlich akzentuiert.

⁴⁵² Vgl. Struwe-Rohr: *Âventiure* und Kontingenz; Wandhoff: *Âventiure* als Nachricht, S. 21.

⁴⁵³ Struwe-Rohr: *Âventiure* und Kontingenz, S. 10.

⁴⁵⁴ P. Kern: S. 308 und vgl. P.Kern: 288–311.

In den *Âventiuren* gegen Godonas und Verangoz wird hingegen zu zeigen sein, wie die zeitliche und räumliche Distanz zwischen Erzählung und Handlung überbrückt wird und beide Ebenen zusammengeführt werden.

Die einzelnen Bewährungsproben sind über Erzählungen in der Erzählung⁴⁵⁵ miteinander verbunden: Noch während Meleranz zu Gast beim Riesen Pulaz ist, erzählt ihm die ebenfalls anwesende Botin der Königin Dulceflor vom Heiden Verangoz, und wie dieser ihr Land bedrohe. Kommt der Ritter dann im Land der Königin an, erfährt er von ihr, noch bevor der auf den Heiden trifft, von Tydomies Bedrohung durch Libers. Die verschiedenen *Âventiure*-Handlungen und Erzählungen neuer Handlungen werden so ineinander geschoben, dass eine Kette entsteht, bei der die einzelnen Ereignisse – ähnlich wie bei Strohschneider beschrieben – ineinandergreifen.⁴⁵⁶ In der folgenden Analyse habe ich mich aufgrund der besseren Darstellbarkeit entschieden, dieser Anordnung nicht zu folgen und mit den Minne*âventiuren* zu beginnen. Im Anschluss folgen die Kämpfe gegen Godonas und Verangoz.

Zuvor soll jedoch Meleranz' Weg an den Artushof näher betrachtet werden, denn hier zeigt sich ein methodisches Kernproblem bei der Arbeit mit dem Motiv der *Âventiure* im *Meleranz*: Es stellt sich die Frage, was alles Teil einer arthurischen Bewährungsprobe ist und was als eine Umformung gewertet werden kann. Betrachtet man die einzelnen Ausritte von Meleranz genauer, ist eine enorme Vielfalt und Variantenreichtum im Erzählen festzustellen. Der kleinste gemeinsame Nenner aller *Âventiuren* ist dabei die Verbindung zum Artushof. Alles weitere variiert.

4.2.1 Meleranz' erster Auszug

Meleranz' Auszug vom elterlichen Hof erzählt eine besondere Variante einer *Âventiure*: Weder hat er bisher seine Schwertleite empfangen, noch handelt es sich um eine typische Bewährungsprobe für ihn. Dennoch weist dieser erste Auszug prägnante Merkmale einer *Âventiure* auf. Zu Beginn des Textes berichtet die Stimme des Erzählers, dass Meleranz durch die Geschichten, die sich um König Artus ranken, erzogen wird. In Meleranz, der seinem Onkel sehr ähnlich sein soll, wächst der Wunsch, dessen Tugenden zu prüfen. Damit beschließt er, inkognito an den Artushof zu reisen, um zu

⁴⁵⁵ Vgl. allgemein zu Binnenerzählungen Harald Haferland u. Michael Mecklenburg (Hrsg.): *Erzählungen in Erzählungen. Phänomene der Narration in Mittelalter und der Früher Neuzeit* (Forschung zur Geschichte der älteren deutschen Literatur, Bd. 19), München 1996.

⁴⁵⁶ Vgl. Strohschneider: *Âventiure-Erzählen und Âventiure-Handeln*, S. 380.

testen, ob Artus auch an Fremden seine Tugenden sichtbar werden lässt. Der König und sein Hof bilden entsprechend das Zentrum des Auszugs:

*Im ward digk vorgesait
von sins öhams wyrdikayt
[...] Nun gedacht der jungkherre sa:
„Benamen, das will ich besehen
[...]“
(Mz. v. 181–187)*

Ähnlich wie später auch bei Tydomie zu beobachten ist, reizt das Hören wiederholter Erzählungen Meleranz dazu, auch seine visuelle Wahrnehmung zu befriedigen. Die Erzählung schlägt entsprechend in Handlung um.⁴⁵⁷ Anders als in anderen arthurischen Âventiuren zeigt die Handlung hier am Ende jedoch nicht die Qualitäten des ausziehenden Ritters als Teil des Artushofes, sondern sie soll die wahren Eigenschaften von Artus als Herrscher erproben, wodurch in besonderem Maße die Idealität seines Hofes bestätigt oder verneint werden soll.

Auf eine weitere Lesart der entsprechenden Episode verweist Neil Thomas. Dabei geht er vor allem auf die in direktem Anschluss an die oben zitierten Verse stehende Aussage von Meleranz ein:

*,[...]
Mines [willen, Konjektur Bartsch] will ich niemans iehen.
Ich will min rayß heln
unnd will mich haimlich uß versteln
das des yemand werd gewar,
unnd will allain riten dar,
das ich ieman sy bekannt,
wenn ich köm in mines öhams lannd.
Ich will besehen, ob ich kan,
wie man ainen frömden man
in sinem hoff grüsset.
[...]
(Mz. v. 188–197)*

⁴⁵⁷ Vgl. Wandhoff: Âventiure als Nachricht, S. 15: Am Beispiel von Kalogrenants Âventiure -Erzählung zeigt Wandhoff, dass die Spannung zwischen auditiver und visueller Wahrnehmung dadurch wächst, dass sich die Erzählung auf visuelle Daten bezieht, diese aber nur auditiv verfügbar gemacht werden können. Durch diese Spannung wächst das Begehren, die im Auditiven gespeicherten Wahrnehmungen ebenso visuell zu erfahren.

In Meleranz' Beschluss, unerkannt an den Hof zu reisen, liest Neil den Wunsch, seinen eigenen wahren Wert zu erfahren, der nicht an seine Identität, sondern seine Fähigkeiten gebunden ist. Bestätigt sieht er seine Vermutung darin, dass Meleranz den lebenden weißen Hirsch an seinem Geweih packt, vor Artus führt und so seine Stärke präsentiert:

In order to impress his uncle with his strength he performs an extraordinary act of braggadocio – that of carrying a live deer into his court, and is duly rewarded with a place at the Round Table for his efforts.⁴⁵⁸

Mit dieser zweiten Lesart besteht die Möglichkeit, hier auch eine Probe für Meleranz zu sehen.

Der Weg, auf den sich der junge Prinz begibt, führt ihn in die Fremde: Da er fürchtet, dass sein Vater ihn finden und zurück nach Hause bringen wird, verlässt er den ihm bekannten Weg und verläuft sich mit Absicht. Der (vermeintlich) zufällige Weg wird hier gezielt provoziert, sodass sein Weg unzufällig zufällig wird. Jedoch liegt dieser Zufall nicht im Erreichen des Artushofes (denn der weitere Weg an den Hof verläuft vergleichsweise geordnet), sondern im zufälligen, aber vorbestimmten Erreichen von Tydomies Land. Die Bestätigung von Meleranz' wahren Wert, den Neil aus seinem oben zitierten Beschluss und seiner Zeit am Artushof liest, wird nun von der Königin geprüft. Was ihre sternenkundige Meisterin ihr erzählt hat, will sie nun selbst erproben:

*Min maisterin mir daß veriach,
die kan wol an den sternen sehen,
was in der wellt soll geschehen,
die sagt mir, daz ain junger man
sol komen her uff disen plan,
der ist ains richen künigs kind.*

[...]

*Ich will mit guoten witzten
versuochen disen jungen man.*

[...]

(Mz. v. 530–545)

Diese zufällige, aber vorhergesehene Einkehr wird somit zur Bewährungs- und Minneprobe für Meleranz, auf einem Weg, dessen Ziel die Bewährung und Bewahrheitung arthurischer Idealität hätte sein sollen. Der vermeintliche Umweg zu Tydomie wird

⁴⁵⁸ Neil Thomas: The Arthurian Trilogy of Der Pleier. A Reassessment, in: Reading medieval Studies 20 (1994), S. 98–105, hier S. 96.

damit zum Endziel, „demgegenüber der Artushof den Charakter einer Etappe einnimmt.“⁴⁵⁹ Das Beispiel zeigt im Vergleich zu anderen Artusromanen eine Veränderung des *Âventiure*-Motivs. Jedoch wird in der Substitution des ursprünglichen Ausritts, der den Artushof auf die Probe stellen sollte, um dessen Idealität zu bestätigen, durch die dann erfolgende Erprobung des Ausreitenden selbst nicht nur die arthurische Erzählkonvention wiederhergestellt, sondern sie wird gleichsam programmatisch vollzogen.

4.2.2 Reflexion und kritische Einordnung der *Âventiure* als Instrument der Stabilisierung des Artushofes – Die *Âventiuren* gegen Lybials und Libers

Die *Âventiuren* im Sinne einer annoncierten ritterlichen Bewährungsprobe beginnen im *Meleranz* in der erzählten Zeit ca. zehn Jahre nachdem Meleranz an den Artushof gekommen ist. Erst kurz vor Lybials' Ankunft am Hof erhält Meleranz seine Schwertleite. In der Erzählzeit sind damit knapp 4240 Verse, also ca. ein Drittel der Erzählung, vergangen, bis das von der Forschung für den Artusroman als zentral angesehene Motiv einsetzt.

Nach dem Ritterschlag sitzt die Artusgesellschaft gemeinsam mit verschiedenen Gästen an der Tafelrunde. Gegessen wird jedoch nicht, da noch von keiner *Âventiure* berichtet wurde. Erst mit dem Eintreffen eines Knappen kommt es zur auslösenden Erzählung.⁴⁶⁰ Dieser berichtet, sein Herr, der im nahegelegenen Wald warte, fordere den gerade zum Ritter geschlagenen Meleranz zu einer Tjost heraus. Da Artus seinen Nefen als zu jung empfindet, bietet er dem Knappen erfahrenere Ritter zum Kampf an. Dieser lehnt jedoch ab und besteht weiterhin auf Meleranz, der letztlich einem Kampf zustimmt (Mz. v. 3209–3228). Die erste *Âventiure* des Textes ist demnach eine solche, in der Meleranz nicht der suchende Ritter ist, sondern der gefundene Gegner eines anderen suchenden Ritters. Da diese Rolle in der Regel vom Protagonisten des Textes übernommen wird, folgt die Forschung in der Regel seiner Sicht auf den Kampf. Selten kann und wird dabei die des Gegners thematisiert. Im Kampf zwischen Lybials und Meleranz werden jedoch zwei Perspektiven erzählt. Die *Âventiure* kann so, ähnlich wie bei der Begegnung zwischen Kalogrenant und dem wilden Mann, zur Fläche ihrer

⁴⁵⁹ P. Kern: Die Artusromane des Pleiers, S. 289.

⁴⁶⁰ P. Kern weist entsprechend darauf hin, dass diese erste *Aventiure* es dem Pleier ermögliche, gattungstypische Konventionen des Artusromans darzustellen, P. Kern: Die Artusromane des Pleiers, S.292.

eigenen Reflexion werden. Sie übernimmt damit eine entscheidende Funktion der Erzählerstimme, die durch den Erzählerkommentar Ereignisse (kritisch) einordnet und so den Rezipienten lenkt.

Vor, während und nach der Tjost wird die Gleichwertigkeit der beiden Ritter deutlich herausgestellt. Neben Meleranz' reich verzierter Rüstung wird die seines Gegners als äquivalent beschrieben: Qualität und Quantität der Ausrüstung und ihre Deskription sind vergleichbar (Mz. v. 3289–3364 und 3379–3407). Beide bezeichnen den jeweils anderen als würdevollen Gegner, und beide Ritter haben ihre erste Tjost gestoßen (Mz. v. 3454–3461). Der Ausgang der Tjost bleibt, je nach Lesart der entsprechenden Verse, offen: *Den rehte zaghayt ye floch, / Melerantz der lobes rich, / warff umb sin rosß ritterlich.* (Mz. v. 3436–3438). Während P. Kern Meleranz' Sieg als Möglichkeit seiner Etablierung am Artushof versteht,⁴⁶¹ liest Reich die Verse als unentschiedenen Kampf, da dem Possessivpronomen *sîn* ein eindeutiger Bezug fehlt.⁴⁶² Die Ritter seien dementsprechend auch in ihren Fähigkeiten im Kampf gleich. Er kommt daher insgesamt zu dem Schluss, dass Lybials als eine Art Doppelgänger von Meleranz inszeniert ist, wenn seine bisherige Biographie zum Spiegelbild des Helden wird.⁴⁶³ Ähnlich wie Ascalon im *Iwein* wird mit Lybials auf diese Art ein gegnerischer Ritter beschrieben, der dem Protagonisten *gelîch* ist.⁴⁶⁴ In der Übereinstimmung der Ritter hinsichtlich ihrer Fähigkeiten und Gesinnung wird deutlich, dass die *Âventiure* hier nicht genutzt wird, um den Artushof zu idealisieren und zu stabilisieren, denn seine Ordnung trifft auf ihr Ebenbild. Die Bewegung von Lybials durch den Raum verdeutlicht dies zusätzlich: Die Tjost findet auf einem Feld statt, dass er als *Âventiure*-Suchender, der die Fremde durchreist hat, vom Wald her betritt. Der Wald als Anderswelt und Raum der Kontingenz, dem das natürlich, zufällig Gewachsene im Vergleich zum geplanten, zivilisierten Raum inhärent ist, wird entsprechend verlassen, damit der Kampf auf dem Feld stattfinden kann, welches sich durch Ordnung und besonders durch Übersichtlichkeit definieren lässt.

Obwohl einige Könige und Fürsten dem Kampf als Augenzeugen beiwohnen (Mz. v. 3408–3411), wird die *Âventiure* in keine Erzählung überführt, die Meleranz' individuelle Taten zu Taten des Artushofes und so zum arthurischen Allgemeingut macht.

⁴⁶¹ P. Kern: *Die Artusromane des Pleier*, S. 292.

⁴⁶² Reich: *Name und mære*, S. 113.

⁴⁶³ Reich: *Name und mære*, S. 114.

⁴⁶⁴ Vgl. mit Blick auf Kalogrenants *Âventiure*-Definition und Mabonagrins als Gegner Erecs während der *Joie de la courte* Struwe-Rohr: *Âventiure und Kontingenz*, S. 19: „[...] das heißt im Grunde eine Verdoppelung seiner selbst verkörpert, einen zweiten, der ebenso höfisch ist wie er selbst.“

Hinzukommt, dass Artus Meleranz lediglich über die Herkunft und Abstammung seines Gegners befragt, Ausgang und Verlauf des Kampfes jedoch kein Teil des Dialogs sind (Mz. v. 3662–3667). Die erfolgreiche *Âventiure* wird nicht explizit mit der Kommunikationsgemeinschaft geteilt. Auch trägt sie, gerade wenn der Kampf unentschieden endet, nicht in der üblichen Weise zur Sinnkonstitution des Artusromans bei; damit rückt besonders die Frage nach der Funktion dieser spezifischen Bewährungsprobe in den Vordergrund. Zu einem vergleichbaren Ergebnis kommt auch Struwe-Rohr, wenn sie beschreibt, dass in der Brunnen-*Âventiure* des *Iwein* die bereits auf dem Weg zum Brunnen verhandelte Frage nach dem Konzept der *Âventiure* „in Form eines exzeptionell dargestellten Kampfes in das Blickfeld“ rückt.⁴⁶⁵ Denn auch hier kämpfen gleichstarke Ritter mit gleichen Wertvorstellungen gegeneinander und auch diese, später zwar in die Erzählung überführte Handlung, trägt aufgrund von Kalogrenants Niederlage zunächst nicht zur Idealisierung des Artushofes bei.⁴⁶⁶ Erst durch *Iwein* gelingt letztlich der Sieg über Ascalon. Im Fall der Brunnen-*Âventiure* kommt Struwe-Rohr, wie zuvor schon angemerkt, zu dem Schluss, dass mithilfe dieser Probe, in der zwei gleichausgestattete und gleichgesinnte Ritter gegeneinander kämpfen, nicht mehr die Idealisierung und Stabilisierung des Artushofes erzählt wird. Vielmehr beginnt sich gerade durch die Gleichheit der beiden Ritter ein neuer Geltungsanspruch gegenüber dem Artushof zu etablieren, in dem Kalogrenant in Ascalons Augen, wegen der Verwüstung seines Landes, als *triuwelos* gilt.⁴⁶⁷ Indem die *Âventiure* nicht mehr ausschließlich als Instrument der Bewältigung anti-arthurischer Systeme bzw. Gegner genutzt wird, wird ihr Sinn entsprechend relativiert, erweitert oder möglicherweise anders besetzt. Vergleichbares sieht man auch in der *Âventiure* gegen Lybials. Demnach dürfe, so erklärt P. Kern, die Folgenlosigkeit der *Tjost* nicht mit Sinnlosigkeit gleichgesetzt werden.⁴⁶⁸

Nach der unentschiedenen *Tjost* berichtet Lybials, dass er nach seiner eigenen Schwertleite auf der Suche nach *Âventiure* in ein fremdes Land reisen wollte, da ihm eine Dame als Minnedienst den Kampf gegen Meleranz aufgetragen hat:

„[...]
Sait vor dem künig Artuß
so vil aubenthur ist ergon
ain kungin wolgeporen,

⁴⁶⁵ Struwe-Rohr: *Âventiure* und Kontingenz, S. 20.

⁴⁶⁶ Wandhoff: *Künec, vernemt von mir!* S. 126

⁴⁶⁷ Struwe-Rohr: *Âventiure* und Kontingenz, S. 22.

⁴⁶⁸ P. Kern: Die Artusromane des Pleiers, S. 292.

die ich mier ze frowen han erkoren,
ich für inn irem dinst her,
unnd daß ich min erstes sper
hie wider uch vertät.

[...]“

(Mz. v. 3468–3475)

„Si sprach zuo mir: „[...]
Du sollt gen Britanien varn
unnd din vart nicht lenger sparn.
Deß kungs sun von Frangkrich
der würt da ritter würdeklich
wider den solltu din erstes sper
verth[uo]n, daß ist mines hertzen ger.“

[...]

(Mz. v. 3507–3512)

Bei der Tjost zwischen Meleranz und Lybials handelt es sich damit um einen reinen Minnedienst. Zwar thematisieren auch die anderen Artusromane Minne immer wieder im Rahmen der *Âventiuren*, jedoch ist diesen Minnediensten in der Regel das Wiederherstellen einer gestörten Ordnung inhärent.⁴⁶⁹ Minne wird so paradoxerweise zu einem Nebenverdienst des Minnedienstes. Den Grund dafür sieht Cormeau im Artushof, der ein dominantes Zentrum bildet und Liebe als konkurrierendes zweites Zentrum der Erzählung nicht zulässt.⁴⁷⁰ Michael Dallapiazza geht sogar einen Schritt weiter und beschreibt sie mit Blick auf das *verligen* in Hartmanns *Erec* als Bedrohung der höfischen Ordnung, wobei der *triuwe*-Begriff erkennen ließe, dass nicht sie die ritterliche Weltordnung bedrohe, sondern *Âventiure* die große – und personal gemeinte – Liebe verrate.⁴⁷¹ Indem die Ritter im *Meleranz* nahezu als Doppelgänger beschrieben werden, besteht neben der Minne kein anderer höfischer Wert, der während der Bewährungsprobe erstritten werden könnte. Ihr wird damit explizit die Funktion eines

⁴⁶⁹ Vgl. bspw. Wigalois, der zunächst auszieht, um Laries Land zu befreien. Erst nachdem er von der Botin ins Königreich geführt wurde, werden die in der *Âventiure* zu gewinnende *êre* und *sælde* um die Hand der Herrscherin erweitert, vgl. v. 4224–4243.

⁴⁷⁰ Christoph Cormeau: *Tandareis und Flordibel* von dem Pleier. Eine poetische Reflexion über Liebe im Artusroman, in: Paola Schulze-Belli u. Michael Dallapiazza (Hrsg.), *Liebe und Âventiure im Artusroman des Mittelalters. Beiträge der Triester Tagung 1988* (Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Bd. 532), Göppingen 1990, S. 23–38, besonders S. 23–27.

⁴⁷¹ Michael Dallapiazza: Emotionalität und Geschlechterbeziehungen bei Chrétien, Hartman [sic!] und Wolfram, in: Paola Schulze-Belli u. Michael Dallapiazza (Hrsg.), *Liebe und Âventiure im Artusroman des Mittelalters. Beiträge der Triester Tagung 1988* (Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Bd. 532), Göppingen 1990, S. 167–185, hier S. 171.

ausschließlichen Minnedienstes zugesprochen. Die Lybials-Âventiure steht entsprechend dem Konzept der Âventiure als Instrument der Stabilisierung und Idealisierung des Artushofes gegenüber. Hierdurch wird das Ungleichgewicht der Werte *êre* und *sælde* auf der einen Seite und Minne auf der anderen Seite innerhalb der Âventiure durch sie selbst thematisiert. Die Stimme des Erzählers wird hier nicht zur Einordnung, Reflexion und/oder Erklärung des Missverhältnisses benötigt, denn durch das Aufeinandertreffen der gleichgesinnten und gleich fähigen Ritter wird die arthurische Probe – wie zuvor schon angedeutet – zur Fläche ihrer eigenen Reflexion.

Dass der Text insgesamt dem Problem der Unvereinbarkeit von Minne und Âventiure entgeht, gelingt Cormeau zufolge dadurch, dass der Artushof und Tydomie in zwei voneinander unabhängigen Räumen positioniert werden.⁴⁷² Entsprechend könnte man einwenden, dass auch Lybials Minnehandlung in einem anderen Raum angesiedelt ist als der Artushof und er darüber hinaus auch keinen Teil der Artusgesellschaft bildet. Wie eng aber mit Blick auf Meleranz Minne und Âventiure auf Ebene der *histoire* miteinander verknüpft werden, zeigt sich schon vor Meleranz' Schwertleite und nach der Tjost gegen Lybials. Während der junge Prinz an Tydomie denkt, wird Gawein auf seinen Gemütszustand aufmerksam:

[...] „Lieber neff min,
ich brieff an den gepärden din,
daz dich die minn zwinget,
die digk kumber bringet,
wann sy bestaut mit gewallt.
Ir tzwingen ist so manigfalt,
bestaut sy ainen jungen man,
der sich davor niht hüten kan,
dem bringt sy in söllich nott,
das im lieber wäre der tod.
[...]“
(Mz. v. 2605–2614)

Seine für andere Figuren äußerlich sichtbare Reaktion auf die Trennung von Tydomie wird von Gawein zunächst richtig interpretiert. Da er seine Liebe zur Königin noch nicht preisgegeben will, antwortet er auf Gaweins Exkurs zur Minne und

⁴⁷² Cormeau: *Tandareis und Flordibel*, S. 38.

Minnekrankheit damit, er sei betrübt, weil er ohne Schwertleite keine *êre* für sich erkämpfen könne und dem Artushof so nicht gerecht werde:

„[...]
*So will ich, ist es uwer raut,
haim zuo lannde riten
unnd will in kurtzen zitten
ritter werden. So das geschicht,
so will ich lenger baitten niht,
alß ich das schwert hon genomen.
Zehannnd will ich her wyder komen
zuo dem lieben ôhaim min
unnd will dem zuo dinst sin,
untz ich verdien die gesellehait,
das mier die stât werde brait
ze der taffelrund, ob ich des werd werd.
Der selben statt min hertz gert,
ob ich sy verdienen kan.“
(Mz. v. 2650–2663)*

Gawein glaubt den Ausführungen und geht insofern auf Meleranz' Wunsch ein, als dass er sich über seine Tugend freut, Artus vom Gespräch berichtet und vorschlägt, seine Schwertleite am Artushof umgehend zu vollziehen. Minnequalen und solche, die der Wunsch auf *Âventiure* ausziehen zu können bringt, um sich dem Artushof und seiner Gesellschaft würdig zu erweisen, indem zu ihrer Idealität und Stabilität beigetragen wird, werden hier als so ähnlich beschrieben, dass Meleranz glaubwürdig Minne gegen *Âventiure* austauschen kann und diese Ersetzung vom sowohl Minne als auch *Âventiure* erfahrenen Gawein akzeptiert wird.⁴⁷³ Wieder wird dieser, wie auch in anderen arthurischen Erzählungen, zur Vermittlerfigur zwischen Liebe und Ritterschaft.⁴⁷⁴ Das Reflexionsangebot der *Âventiure* verdeutlicht so rückblickend das Problem der höfischen Gesellschaft mit der Minne, welches sich in den arthurischen Bewährungsprobe spiegelt: trotz ihrer gleichen Qualitäten steht Liebe als Wert hinter der *êre* des Ritters zurück. Ähnlich wie ein Erzählerkommentar deutet die Tjost zwischen Meleranz und Lybials nachträglich die eben beschriebene Textstelle im Sinne des Missverhältnisses und der einseitigen Funktion der *Âventiure* aus und kritisiert es zugleich, denn der Ritter sieht sich nicht in der Lage, den wahren Grund seines Zustandes zu erklären.

⁴⁷³ Vgl. Zudrell: Historische Narratologie der Figur, S. 180.

⁴⁷⁴ Zudrell: Historische Narratologie der Figur, S. 106f.

Auch im Nachgang des Kampfes wird an Meleranz' Verhalten am Artushof das Problem mit der Minne deutlich: Bevor er zurück zur Artusgesellschaft kehrt und das Ende der Tjost mit dem gemeinsamen Essen an der Tafelrunde bestätigt wird, zieht er sich zurück, legt seinen Harnisch ab und die Kleinodien Tydomies an, begibt sich dann zum Essen mit Artus und den Gästen und schreibt nach diesem Essen den Brief an Tydomie, in dem er ihr seine Liebe gesteht und damit den Herzenstausch bestätigt. Danach lebt Meleranz mehr als ein Jahr lang am Artushof, wo

*vil digk er turnieren rayt,
wo er kam zuo ritterschaftt,
daz er mit manlicher craftt
vil digk hoch würdekayt
unnd och den besten pryß erstrait.*

(Mz. v. 4140–4144)

Nur heimlich kann der Ritter die Symbole der Liebe zu Tydomie mit in die Interaktion am Hof, und damit in die Abschlusshandlung der *Âventiure*, denn mit seinem Eintreffen bei der Hofgesellschaft wird zum Abschluss gemeinsam gegessen, tragen. Die These Karneis, dass auf Ebene der *histoire* Minne und *Âventiure*-Handlung nacheinander angeordnet sind,⁴⁷⁵ die auch Zudrell vertritt,⁴⁷⁶ muss entsprechend relativiert werden. Vielmehr zeigt gerade die Zeit nach der Handlung, die in vielen arthurischen Romanen dazu dient, die Taten in Erzählungen und damit in den Diskurs arthurischer Herrschaft zu überführen, wie die *Âventiure* durch den verschobenen Sinn dazu genutzt wird, Minne auf Ebene des *discours* und der *histoire* den Artushof durchdringen zu lassen.

Auch wird an Meleranz' als Artusritter indirekt eine Kritik an der einseitigen Betrachtung der Ritter deutlich: Durch seine Tugenden wird er zu einem geschätzten und geliebten Mitglied der Artusgesellschaft (Mz. v. 4151 u. 4164f.). Diese Sicht auf ihn wird jedoch sogleich durch den Ritter selbst abgelöst, der während seiner Zeit am Hof nur an Tydomie denkt:

*Wie woll der lobebär
by sinem ôhaim war,
doch was im digk die will langk.
In jagt sin hertz unnd sin gedangk*

⁴⁷⁵ Alfred Karneis: Minne, *Âventiure* und Artus-Idealität in den Romanen des späten 13. Jahrhunderts, in: Friedrich Wolfzettel (Hrsg.), Alfred Karneis: *Amor est passio*. Untersuchungen zum nicht-höfischen Liebesdiskurs des Mittelalters (Hesperides. Litteratur e culture occidentali, Bd. 4), Trieste 1997, S. 177–188, hier S. 180.

⁴⁷⁶ Zudrell: Historische Narratologie der Figur, S. 91.

*an sines hertzen amyen,
der klauren Tytomeyen.*
(Mz. v. 4181–4186)

Vergleichbares wird auch in seinem Entschluss, einige Jahre nach der Schwertleite den Artushof zu verlassen, deutlich: Schon zu Beginn seiner Zeit am Artushof, so konnten auch die Ausführungen zum Herzenstausch zeigen, denkt er in regelmäßigen Abständen an Tydomie. So beschließt er, wie oben erwähnt, sich auf die Suche nach dem Weg zurück zu ihr zu machen. Seine Suche erklärt er seinen Eltern jedoch als den Wunsch, zum Ansehen des Artushofes beitragen zu wollen und entsprechend *Âventiuren* zu bestreiten: „[...] *Wann ich durch min wûrdekait / will bas erkennen frömde land, / daz ich den lüten werd bekannt.*“ (Mz. v. 3828–3832). Wieder wird die Minne, diesmal als die wahre Motivation für das Verlassen des Artushofes, verschwiegen und durch den valider scheinenden Grund des *êre*-Erwerbs ersetzt. Liebe hat, so führt der Artusroman durch Meleranz' Anfangszeit am Artushof, die in die Tjost gegen Lybials führt, sowie die Nachwirkungen dieses Kampfes vor, keinen Platz am in der arthurischen Gesellschaft. Diese Reflexion und die in ihr mitschwingende Kritik wird an keiner Stelle von der Stimme des Erzählers vorgebracht, sondern allein durch die Gestaltung der *Âventiure* sowie dem Umgang der Figuren mit den Werten Minne und *êre* bzw. *sælde* formuliert.

Nach einem ähnlichen Konzept wie die Lybials-*Âventiure* funktioniert auch Meleranz' letzte Bewährungsprobe gegen den Ritter Libers, der Tydomie zur Frau nehmen möchte. In ihm findet Meleranz ebenso einen gleichrangigen und gleichwertigen Gegner, durch den die für die *Âventiure* benötigte Axiologie von höfisch und unhöfisch sowie gut und böse aufgehoben wird. Wie auch gegen Lybials entsteht hier durch den obsolet werdenden Sinn eine Freistelle, die durch Minne besetzt wird.

Dass der Protagonist gegen einen Minnekontrahenten antreten muss, um seine (heimliche) Liebe zu schützen, ist ein typisches Motiv des Minne- und *Âventiureromans* und soweit ich sehe, nicht Bestandteil der arthurischen Bewährungsprobe. Selbst in Pleiers *Tandareis und Flordibel*, dem die Forschung eine besondere Nähe zu den Minne- und *Âventiureromanen* unterstellt,⁴⁷⁷ wird dieses Motiv nicht genutzt. Denkbar wäre möglicherweise unter anderem Erecs Kampf gegen den Grafen Oringles, der Enite nach dem vermeintlichem Tod des Ritters zur Frau nehmen möchte. Da es sich hier jedoch

⁴⁷⁷ Vgl. Cormeau: *Tandareis und Flordibel*, S. 31; P. Kern: *Die Artusromane des Pleier*, S. 216–232.

um Erecs Frau handelt und er anfänglich für tot gehalten wird, ist die Situation anders zu bewerten als im *Meleranz*, in dem der Protagonist keinen rechtlichen Anspruch auf Tydomie hat.

Die Motivation dieser *Âventiure* im *Meleranz* ist entsprechend eine andere als bei den zuvor erzählten Proben: Die Kämpfe gegen Godonas und Verangoz bestreitet er, so wird noch zu zeigen sein, im Namen seiner Auftraggeber. Im Kampf gegen Libers ist diese Voraussetzung des Kampfes jedoch nicht mehr gegeben, da es sich um seinen (Minne)Konkurrenten handelt. Seine emotionale Involvierung zeigt sich nicht zuletzt in seinem ständigen Erröten und Erbleichen:⁴⁷⁸ Meleranz kämpft hier für Tydomie und damit, mit Blick auf die Minne-Ehe mit ihr, für sich selbst. Die Auseinandersetzung ist hier ein Minnedienst für die Königin und bringt die aus den Fugen geratene Ordnung wieder ins Lot. Damit entfällt hier auch die soziale Komponente der *Âventiure*, die Karnein stark macht.⁴⁷⁹

Schon auf dem Weg wird die gestörte Minneordnung in der Raumsemantik der Episode erkennbar. Tydomies Land, in dem der Kampf stattfinden soll, wird raumtheoretisch als typische Anderswelt markiert: Es liegt zwischen einem Gebirge, einem Wald ohne Straßen und Weg und dem Meer. Den Weg dorthin finden nur diejenigen, die ihn bereits kennen oder sich dorthin verlaufen. Um das Land nun auffind- und erreichbar zu machen, schlägt Libers vier Bahnen in den Wald, die zum Anger führen, der für die Kämpfe genutzt werden soll.

Die unterschiedlichen semantischen Aufladungen des Waldes in der höfischen Literatur sind bekannt. Besonders die Artus- und Tristanromane unterscheiden den Jagd-Wald von König Artus, vom *Âventiure*-Wald und diesen wiederum vom Wald als Ort der Heilung, in den sich beispielsweise Iwein zunächst flüchtet, oder als Raum der Utopie, in dem Tristan und Isolde die Minnegrotte bewohnen.⁴⁸⁰ Eine lokale oder namentliche Unterscheidung dieser Wälder wird jedoch nicht vorgenommen: Der Wald zu *Brezeljan* kann beispielsweise Jagdwald und/oder Wald der *Âventiure* sein. Es wäre entsprechend zu überprüfen, inwiefern arthurisches Erzählen eine Unterscheidung zwischen *Âventiure*- und Jagdwald, Ort der Heilung etc. kennt und diese entsprechend

⁴⁷⁸ Vgl. Mz. v. 1180, 1219, 2941, 7351, 7519, 7763, 11893.

⁴⁷⁹ Karnein: Minne, *Âventiure* und Artus-Idealität, S. 180.

⁴⁸⁰ Vgl. dazu unter anderem Schnyder: Der Wald in der höfischen Literatur, S. 122–135; Armin Schulz: *in dem wilden wald*. Außerhöfische Sonderräume, Liminalität und mythisierendes Erzählen in den *Tristan*-Dichtungen: Eilhart – Béroul – Gottfried, in: DVjs 77 (2003), S. 515–547; Thomas Poser: Raum in Bewegung. Mythische Logik und räumliche Ordnung im *Erec* und *Lanzelet* (Bibliotheca Germanica, Bd. 70), Tübingen 2018.

auch namentlich oder geographisch trifft, oder ob die Semantik des Waldes nicht vor allem von seinem narrativen Gebrauchszusammenhang bestimmt wird.

Da der Wald als Naturort keine Ordnung kennt, ist er ein Raum der Kontingenz, in dem es immer wieder zu zufälligen und unvorhersehbaren Begegnungen kommen kann:⁴⁸¹ Im *Erec* begegnen Erec und Enite zufällig verschiedenen Räubergruppen (vgl. Er. v. 3113f.). Im *Iwein* trifft Kalogrenant im Wald auf den wilden Mann (vgl. Iw. v. 263). Eben dort findet auch Wigalois' Begegnung mit den Riesen statt (vgl. Wig. v. 2060). Auch spielen sich die Begegnungen der zweiten Wunderkette der *Crône* während Gaweins Reise durch einen Wald ab (vgl. Cro. v. 15998).

Der Wald als Raum der Unordnung, des Chaos, und der Kontingenz aber auch der Minne, Heilung⁴⁸² und Wiederherstellung prädestiniert ihn in besonderer Weise als Raum der *Âventiure*. Als solcher beginnt er als „ungegliederte Masse“⁴⁸³ dort, wo der Umkreis der sozialen, moralischen und auch architektonischen Ordnung des (Artus-)Hofes endet.⁴⁸⁴ Als Raum des Anderen und der Bewährung wird er zum lokalen und gesellschaftlichen Gegenpol der höfischen Welt. Die Beschaffenheit seiner Wege, die beispielsweise Kalogrenant im *Iwein* als *mancevalt*, *rûch* und *enge* und mit *dorne* und *gedrenge* (Iw. v. 264–268) versehen beschreibt, steht in einem reziproken Verhältnis zur sozialen und moralischen Unordnung und Gefahr des *Âventiure*-Raums.⁴⁸⁵

Der Wald, der Tydomies Reich umgibt, zeichnet sich zu Beginn der Erzählung als solcher der Kontingenz ab, in dem sich Meleranz verirrt und so zufällig auf dem Anger strandet. Als unüberblickbares Dickicht wird er dann noch einmal zusätzlich markiert, wenn der Prinz mit Hilfe der Jägern seinen Weg zum Artushof fortsetzt: *wann sy one strausse ritten / durch den wald nauch iren sitten [...]* (Mz. v. 1597 f.).

Indem Libers nun vier Bahnen in den Forst schlagen lässt, die auf der Wiese enden, erschafft er Wegweiser in die *Âventiure*, die gleichzeitig eine künstliche Ordnung im Chaos des Waldes erzeugen. Anger und Wald werden so in ihrer Funktion als Kontingenzräume stark relativiert.

Durch den einer höfischen ‚Öffentlichkeit‘ besser zugänglich gemachten Weg wird die Minnekommunikation zwischen Meleranz und Tydomie gestört: Höfische Minne wird immer auch mit der Vorstellung von Heimlichkeit verknüpft. Dabei wird Liebe, anders

⁴⁸¹ Vgl. Schnyder: Der Wald in der höfischen Literatur, S. 130.

⁴⁸² Vgl. hierzu unter anderem den *Schoenen Walt* im *Lanzelet* (v. 3887).

⁴⁸³ Schnyder: Der Wald in der höfischen Literatur, S. 124.

⁴⁸⁴ Vgl. Schnyder: Der Wald in der höfischen Literatur, S. 125.

⁴⁸⁵ Vgl. Schnyder: Der Wald in der höfischen Literatur, S. 125.

als im Minnesang und der Minnerede, im Erzählen nicht frei artikuliert; sie entzieht sich der öffentlichen Kontrolle.⁴⁸⁶ Diese Heimlichkeit führt indes unter anderem zu der Frage nach dem Zugang in die Kommunikationsräumen, in denen Minne verhandelt wird.⁴⁸⁷ Am Beispiel der Minnereden *Die Beichte einer Frau*, *Die getrennten Minnenden* und *Minne und Gesellschaft* zeigen Ludger Lieb und Peter Strohschneider die Besonderheiten der Minnekommunikation in Minnereden und dabei ihre Positionierung zwischen Öffentlichkeit und Heimlichkeit. Sie kommen dabei zu dem Schluss, dass der Raum der Minne am ‚Rand‘ der gesellschaftlichen Sphäre liegt. Dieser Raum ist in der Regel ein heimlicher.⁴⁸⁸ Der Diskurs der höfischen Minne ist damit schon in seiner spezifizierenden Ordnung organisiert, indem Liebe die Welt räumlich teilt, eine Zäsur bewirken kann und so die Distinktion zwischen Öffentlichkeit und Heimlichkeit zum einen voraussetzt, zum anderen aber auch manifestiert.⁴⁸⁹ Gerade der Wald ist entsprechend als ein Minneraum prädestiniert, da er die gleichen beschriebene Merkmale aufweist.

In einer solchen Minneordnung, die sich (räumlich) an der Peripherie der höfischen Gemeinschaft ansiedelt, bewegen sich auch Tydomie und Meleranz. Die Raum-Ordnung ihrer Liebe wird durch Libers gestört. Diese Störung zeigt sich besonders am Anger als Raum der Minnekommunikation: In diesem vor dem Zugriff der Öffentlichkeit abgeschirmten Raum beginnt die über den gesamten Roman heimlich gehaltene Liebesgeschichte zwischen den beiden. Schon Wandhoff beschreibt, dass die Wiese ein symbolischer Ort der Liebe ist, dessen Zugang durch die Rodung „unmittelbar auf die Bedrohung von Tydomies körperlicher Unversehrtheit [hinweist] [...]“.⁴⁹⁰ Mit Libers Eintreffen muss diese jedoch aus dem Bereich des Heimlichen gelöst und Meleranz' Anspruch auf Tydomie in Form des Kampfes öffentlich gemacht werden und ihre Liebe in der gesellschaftlich legitimierten Form, der Ehe, enden. Gleiches passiert mit dem ‚Minne-Raum‘, der wie der Raum der *Âventiure* an die Semantik der Liebe angepasst

⁴⁸⁶ Vgl. Jan-Dirk Müller: Öffentlichkeit und Heimlichkeit im *Nibelungenlied*, in: Gert Melville u. Peter von Moos (Hrsg.), *Das Öffentliche und das Private in der Vormoderne* (Norm und Struktur, Bd. 10), Köln/Weimar/Wien 1998, S. 239–259, hier S. 246.

⁴⁸⁷ Vgl. Ludger Lieb u. Peter Strohschneider: Die Grenzen der Minnekommunikation. Interpretations-skizzen über Zugangsregulierungen und Verschwiegenheitsgebote im Diskurs spätmittelalterlicher Minnereden, in: Gert Melville u. Peter von Moos (Hrsg.), *Das Öffentliche und das Private in der Vormoderne* (Norm und Struktur, Bd. 10), Köln/Weimar/Wien, 1998, S. 275–305, hier S. 275.

⁴⁸⁸ Vgl. mit Blick auf spätmittelalterliche Minnereden Lieb u. Strohschneider: Die Grenzen der Minnekommunikation, S. 280.

⁴⁸⁹ Vgl. Lieb u. Strohschneider: Die Grenzen der Minnekommunikation, S. 283.

⁴⁹⁰ Wandhoff: *Ekphrasis*, S. 242f. Ähnlich auch Morsch: *Blickwendungen*, S. 262; P. Kern verweist zusätzlich auf die Ähnlichkeit zur Albuin-Szene aus Pleiers zweiten Werk *Tandareis und Flordibel*, vgl. P. Kern: *Die Artusromane des Pleiers*, S. 307.

ist: Wie die an der Peripherie liegende Minne der Minnerede schwankt zunächst auch der Anger zwischen diesen beiden Sphären: Der Raum ist zwar zu finden, aber eben nicht für jeden; er ist öffentlich zugänglich, aber dies nur sehr bedingt.⁴⁹¹ Durch Libers und für seine Zwecke wird dieser Minneraum nun aus dem Bereich des Heimlichen herausgezerrt und für jeden sichtbar und zugänglich gemacht. Mit Blick auf Dallapiazzas zuvor genanntes Postulat zur Unvereinbarkeit von Minne und Âventiure fällt auf, dass die Bewährungsprobe nun zur Bedrohung der Liebe wird, sie aber gleichzeitig auch das Instrument zur Wiederherstellung der Minne-Ordnung zwischen Tydomie und Meleranz ist. Auch hier wird diese Bedrohung durch die Gestaltung der Âventiure in Form ihres spezifischen Raumes durch die Bewährungsprobe selbst kritisch eingeordnet. Wie schon in der Tjost gegen Lybials gelingt dies auch hier ohne die Kommentierung durch die Erzählerstimme.

Auf dem Anger angekommen, wird Meleranz' Page nach der Identität seines Herren gefragt, die er jedoch nicht preisgibt. Wird im *Meleranz* die Identität des Protagonisten verhandelt, so hatte es bisher immer rein pragmatische Gründe: Bei seiner ersten Einkehr zu Beginn des Textes verheimlicht er genauso wie bei Tydomie zunächst seinen Namen und Herkunft, da er nicht will, dass sein Vater ihn findet und an seiner Reise an den Artushof hindert. Am Artushof verfolgt er mit dem Verschweigen das Ziel, die Gepflogenheiten des Hofes gegenüber Fremden zu testen. Während der darauffolgenden Âventiure bei Godonas wird seine Abstammung wichtig, weil Godonas' Untertanen nur einen Herrscher von hoher Geburt akzeptieren wollen. Erst während der Bewährungsprobe gegen Libers wird gezielt seine Identität verschwiegen, ohne dass deutlich gemacht wird, warum. Eine Begründung des Verschweigens könnte im Versuch liegen, die Heimlichkeit von Meleranz' und Tydomies Minne einen Moment länger aufrecht zu erhalten. Die Liebe der beiden würde so zumindest für die Zeit der Âventiure „invisibilisiert und das heißt als Gegenstand der öffentlichen Kommunikation getilgt werden [...]“⁴⁹²

Auffällig ist, dass der Text besonderen Wert darauf legt zu berichten, dass ähnlich wie Lanzelet und Tandareis auch Meleranz an jedem Kampftag seine Rüstung und die

⁴⁹¹ Vgl. hierzu auch Foucaults Ausarbeitung zu Heterotopien: Foucault: Von Anderen Räumen, S. 317–330.

⁴⁹² Lieb u. Strohschneider: Die Grenzen der Minnekommunikation, S. 289; Lieb und Strohschneider beziehen sich hier auf die Minnerede *Die getrennten Minnenden*. Nachdem ein Ehemann seine Frau und ihren Liebhaber *in flagranti* erwischt hat, wird die Öffentlichwerdung des Ehebruchs zu einem Risiko für den Ehemann, denn er bedeutet eine Schmach für ihn. Um seine *êre* aufrecht zu erhalten, muss das Gesehene nun invisibilisiert werden.

Wappen. Der Ritter erscheint damit jedes Mal in einer neuen Farbe auf den Kampfplatz. Während Carolin Oster im *Lanzelet* eine Verschleierungstaktik der Identität des Ritters annimmt,⁴⁹³ die sich so auch für Pleiers *Tandareis und Flordibel* belegen lässt, besteht im *Meleranz* kein Anlass, die Identität des Ritters durch seine Rüstungen zu verschleiern. Zwar verschweigt Meleranz zunächst seinen Namen, jedoch ist es hier für den Erfolg der *Âventiure* wichtig, dass klar ist, dass jeden Tag der gleiche Ritter auf dem Anger kämpft und gewinnt.

Die Forschung zum vestimentären Code hat gezeigt, dass mit der Bekleidung einer Figur bestimmte Wertesysteme verbunden sind, nach denen sich die Figur richtet.⁴⁹⁴ Während bestimmte qualitative Eigenschaften von Kleidung, wie Material, Schnitt und Verarbeitung umständlich zu erzählen und imaginieren sind, können durch Farben Kleider und die mit ihnen verbundenen Wertesysteme meines Erachtens einfacher und eindeutiger erzählt und entsprechend imaginiert werden. Die Vergleiche in der Farbgebung, wie „weiß wie der Schnee, schwarz wie Kohle, grün wie Gras, rot wie Blut oder Feuer und blau wie der intensiv gefärbte Lasurstein“,⁴⁹⁵ die Oster im Anschluss an Brüggen nennt, verstärken indes die imaginative Bedeutung von Farben.⁴⁹⁶ Da es sich bei der *Âventiure* gegen Libers um einen Minnedienst handelt, erscheint es sinnvoll, die Bedeutung der verschiedenen Rüstungen im Bereich der Minnefarbensymbolik statt in der Farbsymbolik der Heraldik zu suchen.

An den vier Tagen der *Tjost* trägt Meleranz eine schwarze, eine weiße, eine rote und zum Schluss gegen Libers eine goldene Rüstung. Mit Blick auf die Farbsymbolik in Minnereden hält Oster fest, dass die Dichter über Farben die verschiedenen Stadien ihrer Liebe thematisieren.⁴⁹⁷ Die Farben werden so zu non-verbale Kommunikations-trägern, die die verschiedenen Stadien der Beziehung zwischen Tydomie und Meleranz resümieren und einordnen:⁴⁹⁸ Schwarz ist in der Minnefarbensymbolik negativ besetzt. Es wird mit „[...] Wut, Beleidigung oder Kränkung, Streit mit der Geliebten, die Trennung aufgrund von Untreue, Tod oder problematischen Umständen“ in Verbindung

⁴⁹³ Carolin Oster: Die Farben höfischer Körper. Farbattributierung, und höfische Identität in mittelhochdeutschen Artus- und Tristanromanen (Literatur – Theorie – Geschichte, Bd. 6), Berlin 2014, S. 232–240.

⁴⁹⁴ Vgl. hierzu vor allem Andreas Kraß: *Geschriebene Kleider. Höfische Identität als literarisches Spiel* (Bibliotheca Germanica, Bd. 50), Tübingen 2006.

⁴⁹⁵ Oster: *Farben*, S. 64.

⁴⁹⁶ Oster: *Farben*, S. 64.

⁴⁹⁷ Oster: *Farben*, S. 67.

⁴⁹⁸ Oster: *Farben*, S. 67; Vgl. außerdem zur Farbsymbolik in Minnereden Susanne Brügel: *Farben in mittelalterlichen Minnereden*. Schweizerische Gesellschaft für Symbolforschung (<http://www.symbolforschung.ch/Minnereden.html>, Zugriff am 30.06.2020).

gebracht.⁴⁹⁹ Die schwarze Rüstung, die der Ritter am ersten Tag trägt, symbolisiert in diesem Kontext die Trennung der beiden. Die weiße Rüstung des zweiten Tages hingegen verweist in der Farbsymbolik auf die Offenbarung und das Zugeständnis der Liebe, Zuneigung und ihre Erwiderng⁵⁰⁰ und zeigt so im Gegensatz zur schwarzen Rüstung des Vortages die Überwindung der Trennung an. Die rote Rüstung des dritten Tages überbietet die Bedeutung der weißen Rüstung noch einmal, da rot positiv besetzt für die brennende Liebe,⁵⁰¹ gleichzeitig aber auch für das Minneleiden stehen kann, welches Meleranz – so führt der Text es mehrfach vor – sowohl als auch empfindet. Die Emotionen, die Meleranz im Verlauf der Erzählung für Tydomie aufbringt, spiegeln sich in seinen Rüstungen, in denen er für ihre Liebe kämpft, wider. Mit jedem Kampf verkörpert er somit sichtbar seine Verbindung zu Tydomie, deren Erörterung somit nicht mehr zwangsläufig auf die Stimme des Erzählers entfallen muss.

In der letzten Tjost trägt Meleranz eine goldene Rüstung. Im Rahmen der Minnefarbensymbolik wird Gold als Farbe nicht angeführt. Gelb hingegen steht für die (physisch) gewährte Liebe und ist in diesem Kontext häufig negativ besetzt, weshalb es nicht getragen werden sollte.⁵⁰² Goldene sowie gelbe Ritter sind insgesamt sehr selten belegt.⁵⁰³ Eine spezifische Symbolik für goldene Ritter fehlt entsprechend. Sowohl als Farbe als auch als Metall erzeugt bzw. reflektiert Gold im besonderen Maße Licht. Diese Intensität, in der das Edelmetall Licht zurückwirft, wird häufig mit dem Göttlichen, der Herrschaft Christi usw. in Verbindung gebracht.⁵⁰⁴ Neben seinen Eigenschaften als Rohstoff und seiner christlichen Bedeutung steht sein profaner, pekuniärer Wert. Besonders im Kontext von Herrschaft und Wohlstand könnte die goldene Rüstung von Meleranz entsprechend für die Absicht stehen, gegen den König Libers zu kämpfen und seine eigene Abstammung preiszugeben. Mit Blick auf die Minnefarbensymbolik könnte die goldene Farbe auch als positive Variante von gelb verstanden

⁴⁹⁹ Oster: Farben, S. 67.

⁵⁰⁰ Oster: Farben, S. 67.

⁵⁰¹ Oster: Farben, S. 67.

⁵⁰² Oster: Farben, S. 67.

⁵⁰³ Oster: Farben, S. 234; Eine Ausnahme bildet Gawan im *Parzival*. Dort trägt er einen gelben Mantel, mit dem er Parzival aus seiner Trance weckt, in der er wegen der drei Blutstropfen im Schnee ist. Zur Deutung des gelben Mantels vgl. Haiko Wandhoff: Schwarz auf Weiß – Rot auf Weiß. Heraldische Tinkturen und die Farben der Schrift im *Parzival* Wolframs von Eschenbach, in: Monika Schausten (Hrsg.), Die Farben imaginierter Welten. Zur Kulturgeschichte ihrer Codierung in Literatur und Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart (Literatur – Theorie – Geschichte, Bd. 1), Berlin 2012, S. 147–168, hierzu besonders S. 162.

⁵⁰⁴ Lorenz Dittmann: Farbgestaltung in der europäischen Malerei. Ein Handbuch, Köln/Weimar/Wien 2010, S. 13.

werden und damit für den angestrebten Sieg über den Kontrahenten und den damit verbundenen Gewinn von Tydomies Hand stehen.

Während Meleranz' Harnisch und seine Waffen ihn als Ritter ausweisen und eine praktische Bedeutung für die *Âventiure* einnehmen, verbinden die verschiedenen Farben die Ausrüstung insgesamt immer wieder mit der Minne-Thematik der *Âventiure*. Die Rüstung des Ritters verdeutlicht so in jedem Kampf eine Symbiose von *Âventiure* und Minne. Zieht die Unterteilung des Kampfes in einzelne Tjosten eine Strukturierung der *Âventiure* gegen Libers nach sich, verdeutlichen die verschiedenfarbigen Rüstungen Meleranz' diese noch einmal im Rahmen der Minne-Thematik des Textes. Sie erzählen über ihre Farbsymbolik von den diversen Stadien der Liebe. Durch dieses symbolische Erzählen der Liebe wird die arthurische Bewährungsprobe zu einem ausschließlichen Minnedienst umgeformt.

Gerade mit Blick auf die Bedeutung der verschiedenen Rüstungen wird hier damit auf andere Weise virulent, was Wandhoff für den *Iwein* zeigen kann: In der *Âventiure* wird ein zweigeteiltes Konzept von ritterlicher Identität anschaulich gemacht, die aus dem sichtbaren Körper und dem hörbaren Namen des Ritters besteht. Im Vergleich zu *Iwein* ist Meleranz' Name am Hof nicht bekannt, jedoch tragen die verschiedenen Farben und die Nennung seines Namens am Ende der *Âventiure* zur Vervollständigung seiner Identität als Ritter, Herrscher (verdeutlicht über seine Genealogie) und Minne-ritter bei.

Nach der gewonnenen Tjost schickt Meleranz Libers zusammen mit seinen Rittern an den Artushof, wo sie Artus als erste Ritter der Erzählung Sicherheit schwören sollen. Mit der veränderten Ausgangssituation der *Âventiure* als Minnedienst verändert sich jedoch implizit auch die Funktion des Boten am Artushof. Dienen die besiegten Ritter typischerweise als sichtbarer Beweis für wiederhergestellte Ordnungen durch den Artusritter, fungiert Libers nun als Beweis für die (wieder)hergestellte Liebe zwischen Meleranz und Tydomie. Mit der Einkehr des Boten am Artushof wird entsprechend nicht nur die *Âventiure* abgeschlossen und der Geschichte des Artushofes eingeschrieben, sondern Libers zeigt an, dass die Minne der Protagonisten in die am Hof anerkannte Form der Minne-Ehe überführt werden kann.

Bezogen auf die erste und letzte *Âventiure* im *Meleranz* ist mit Blick auf *Struwe-Rohr* die Annahme zu bestätigen, dass Bewährungsproben, bei denen gleichrangige Gegner gegeneinander antreten, nicht mehr zur Hierarchisierung, Idealisierung und Stabilisierung des Artushofes dienen, sondern neue Geltungsbereiche verhandeln können: Die beiden *Âventiuren* werden hier selbstreflexiv, indem sie die Vorrangstellung, die

die Werte *êre* und *sælde* als ihr oberstes zu erreichendes Ziel gegenüber dem Wert der Minne einnehmen, ausstellen und kritisch einordnen. Über die Symbolstruktur hinaus übernehmen sie hier Aufgaben, die vor allem – so hat das Kapitel 2.3.5 dieser Arbeit gezeigt – der Stimme des Erzählers zuzuordnen sind.

Cursun als Gedächtnis des Âventiure-Waldes

Mit Blick auf paradigmatisches Erzählen in Hartmanns *Gregorius* stellt Sophie Marshall mit Verweis auf Augustinus heraus, dass die *obscuritas*, also die Irritation und Unverständlichkeit, die Textstellen beim Rezipienten erzeugen können, „als Fingerzeig auf einen höheren Sinn und als Anreiz zur Erforschung gedeutet werden“⁵⁰⁵ kann. Um eine eben solche zunächst irritierende Stelle handelt es sich bei Meleranz' Auszug in die Âventiure gegen Libers, denn hier wird mit Cursun eine begleitende Figur erzählt, bei der zunächst nicht deutlich wird, warum er den Ritter begleitet, außer, dass der Ritter um das Geleit bittet.

In den verschiedenen Artusromanen werden die Gründe, warum unterschiedliche Figuren die Ritter in die Âventiure begleiten, immer plausibilisiert: Nachdem im *Wigalois* die Botin Nereja am Artushof von der Bedrängnis ihrer Herrin Larie durch den Heiden Roaz berichtet hat, begleitet Wigalois die Botin zurück in ihre Heimat, um es von dem Heiden zu befreien. Die Botin wird so zum Wegweiser für den Ritter. Beurteilt Nereja Wigalois zuvor am Artushof noch als zu jung für die folgende Aufgabe, erweist er sich auf dem Weg als der Âventiure würdig. Die Botin wird so zur Zeugin seiner Fähigkeiten.

Auch die Botin Dulceflors im *Meleranz*, die den Protagonisten in der Hütte des Riesen Pulaz trifft, wird den Ritter später in das Land ihrer Herrin begleiten. Ebenso wie Nereja im *Wigalois* wird sie ihrer Herrin als Augenzeugin von Meleranz' Fähigkeiten berichten und ihn so für die bevorstehende Aufgabe legitimieren. Darüber hinaus könnten hier zusätzlich Enite, Iweins Löwe und Tandareis' Gefolge genannt werden, die zwar andere Funktionen als die beiden genannten Botinnen übernehmen, aber dennoch Begleitung des Ritters plausibel erscheinen.

Cursuns Funktion hingegen erschließt sich nicht auf den ersten Blick, denn die vier Bahnen im Wald machen ihn als Wegweiser unnötig. Meleranz bedarf auch seiner Augenzeugenschaft nicht. Er löst die Âventiure-Handlung nicht aus, und ebenso wenig ist er für den Ritter identitätsstiftend. Seine Bedeutung als Begleitfigur liegt vielmehr

⁵⁰⁵ Marshall: Fundsache *Gregorius*, S. 311.

auf der Meta-Ebene des Erzählens: Indem die Bedeutung des Waldes als Raum der Kontingenz und der *Âventiure* an ihn als Begleitfigur gebunden wird, ist Meleranz' spätere Auseinandersetzung mit Libers von der spezifischen Raumsemantik der *Âventiure* befreit. Der Kampf kann somit besonders deutlich im Rahmen der oben beschriebenen Minne-Thematik gelesen werden.

Vor dem Aufbruch in die *Âventiure* berichtet Meleranz Cursun seine gesamte Geschichte: wie er erstmals vom Hof seines Vaters aufbrach, wie er zu Tydomie kam, sie an der Linde verliebte, und dass Dulceflor von ihrer Not berichtet hat. Seine Einkehr am Artushof – die Motivation seiner Reise zu Beginn der Erzählung, die dazu führte, dass er Tydomie verliebte – wird nicht erzählt. Auch hier steht entsprechend den vorangegangenen Ausführungen Minne anstelle des Artushofes im Mittelpunkt.

Meleranz' Weg bis zu dem Punkt, an dem von Libers berichtet wird, fasst der Erzähler als Bericht in indirekter Rede zusammen. Von den Begebenheiten auf dem Anger, also der tatsächlichen *Âventiure*-Erzählung, berichtet Meleranz durch direkte Rede. Dabei macht er deutlich, dass Dulceflor ihm von Tydomies Bedrängnis erzählt hat. Der Kern seiner Aussage ist jedoch, dass Tydomie ihn als Geliebten erwählt hat und er sie befreien wird:

„[...]
Die magt haut mich zu fründ erkoren.
So haut min hertz zu ir geschworen.
[...]
Nun will ich riten, des ist zit,
ob ich möht gefryen
die klauren süssen Tydomeyen,
ir linden unnd irn anger.“
(Mz. v. 9119–9144)

Da Meleranz' Herz Tydomie ebenso zu seiner Liebsten erkoren hat, wird ihre Bedrängnis – bedenkt man gleichzeitig den Herzenstausch der beiden – auf zweifache Weise zur Bedrohung für den Ritter. Diese Krise beschädigt jedoch nicht direkt seine *êre* oder im Vergleich zu Erec seine Fähigkeiten als guter Herrscher, denn niemand weiß von dieser heimlichen Liebe. Vielmehr handelt er aus Liebe und der Treue seines Herzens. Indem er also Tydomie befreit, löst er hier gleichzeitig seine eigene Krise.

Meleranz wird so zum Boten seiner eigenen Geschichte. Dass Artusritter teilweise ihre eigene Geschichte erzählen, hat schon Wandhoff beschrieben. Dem Erzählen von der eigenen Person schreibt er eine besondere Bedeutung zu, da so die

Handlungsauslösung an eine für die *êre* des Ritters relevante Ich-Erzählung gekoppelt wird.⁵⁰⁶ Die Situation ist damit zunächst mit Blick auf andere Artusromane weniger auffällig, denn unter anderem im *Iwein* berichtet Kalogrenant selbst von seiner *Âventiure*, ebenso wie Gawein in der *Crône* am Artushof von seinen Taten berichtet. Im *Meleranz* werden die Umstände jedoch verkehrt. Während andere Ritter von ihren eigenen vergangenen Taten am Artushof berichten, beschreibt Meleranz an seinem eigenen Hof seinem Truchsess von Tydomies Krise und seinen zukünftigen, noch auszuführenden Taten. Gleichzeitig bittet er um Hilfe, denn er braucht einen Lotsen durch den Wald. In dieser Konstellation nimmt Meleranz entsprechend eine doppelte Stellung ein: Er ist der Bote der *Âventiure*-Nachricht am Hof – wobei der Artushof durch den Hof in Terramunt ersetzt wird –, der Hilfe in einer Krise sucht, aber gleichzeitig ist er auch derjenige, der sich der Herausforderung annimmt, also Tydomies Bedrängnis, und damit auch seine eigene Krise löst. Dabei ist gerade sein Hilfesuch eigen-tümlich:

„[...]
Frund, nun solltu rauten mier,
wie ich kom inn daz lannd,
ob daz yeman sy bekannd,
der mich recht wyse dar,
daz ich iht irre var,
wann ich m[uo]ß ir zehilff komen.
[...]“
(Mz. v. 9122–9127)

Das Gesuch irritiert hier nicht allein dadurch, dass Meleranz, der Tydomie Hilfe anbieten will, selbst um Beistand bittet, sondern vielmehr aufgrund der erbetenen Hilfe-stellung: Zwar ist Meleranz' Bitte an Cursun, ihm einen geeigneten Begleiter zu nen-nen, unter den ursprünglichen, zu Beginn des Textes erzählten, Voraussetzungen des Waldes nachvollziehbar. Diese werden jedoch durch die vier Bahnen im Forst so ver-ändert, dass die Motivation von Meleranz' Wunsch nicht nachzuvollziehen ist. Zudem war er Teil der auf dem Anger stattgefundenen (und dann zwar unterbrochenen) Min-nekommunikation. Somit sollte er doch besonders dafür prädestiniert sein, den der Öffentlichkeit zuvor noch verborgenen Raum zu finden.

⁵⁰⁶ Wandhoff: *Küene, vernemt von mir!*, S. 129.

Cursun steht als Lotse während der Reise im Fokus der Erzählung. Als Navigator wird er zum Instrument, das den Wald über die Bahnen hinaus ordnet. Indem Meleranz geführt wird, löst sich die mögliche Zufälligkeit der *Âventiure* zunehmend auf. Der Truchsess erscheint somit als Begleitfigur sinnvoll, um die *Âventiure* des Ritters als solche in ihrem Sinn zu relativieren. Dennoch bleibt der Wald der Weg in die Bewährungsprobe und behält damit grundsätzlich seine Semantik als Raum des Zufalls. Jedoch wird diese Bedeutung wesentlich enger mit Cursun in Verbindung gebracht: Seine Fähigkeiten als Wegweiser sind mit seinen eigenen vergangenen *Âventiuren* verknüpft. Er kennt den Wald nicht nur als Zwischenraum,⁵⁰⁷ der als durchquerbare Masse zwischen Terrandes und Camerey liegt, sondern als Raum der *Âventiure*: „[...] *Uff diesem wald bin ich vil geritten / unnd hon durch abenthür gestritten / allhie zuo ettlicher zit [...]*“ (Mz. v. 9207–9209). Die Semantik des Waldes als Raum der Kontingenz wird so explizit mit Cursuns vergangenen Taten in Verbindung gebracht. Die Werte *êre* und *sælde* als eigentliches Ziel der *Âventiure* werden entsprechend mit ihm assoziiert. Cursun dient hier entsprechend als Figur, auf die die Semantik des Waldes als Raum des Zufalls ausgelagert werden kann. Dabei fungiert er als eine Art Gedächtnis des Raums. Er kann die in der Vergangenheit liegende Bedeutung des Ortes erzählen und diese mit Blick auf Meleranz gleichzeitig umformen.

Erst nach dem dritten Tag einer eingelegten Rast beschließt Meleranz auf den Anger zu reiten. Dabei wird er zwar weiterhin von Cursun geführt, seine Funktion als Navigator tritt jedoch in den Hintergrund. Im Fokus des Erzählens stehen nun nicht mehr Cursun und der Weg in die *Âventiure*, sondern Meleranz und die Befreiung Tydomies durch ihn. Entsprechend ändert sich das Erzählen des Weges. Mit Meleranz als Filterfigur steht vor allem seine Ausstattung und Entourage im Vordergrund: 15 Knappen mit schwarzen Speeren, passend zu seinem Zierrat, und sein Page Gûnetlein begleiten ihn.

Während so auf dem Weg in die *Âventiure* Meleranz und Cursun auf Ebene der *histoire* als Figuren deutlich voneinander getrennt werden, ist in den verschiedenen Kämpfen, die die beiden Ritter gemeinsam zunächst gegen Libers Ritter führen, beobachtbar, dass auf *discours*-Ebene teilweise eine deutliche Unterscheidung der Figuren durch unklare sprachliche Bezüge erschwert wird. Während der verschiedenen Tjosten fallen zwei Aspekte besonders auf: Zum einen wird neben Meleranz' Geschick im Kampf auch

⁵⁰⁷ Zum Begriff des Zwischenraums vgl. unter anderem Brinker- von der Heyde: Zwischenräume, S. 203–214.

immer wieder Cursuns Erfolg betont. Die zwei Kämpfer werden dabei teilweise über Syntax und Reimbindung eng zusammengestellt. So heißt es beispielsweise immer wieder: *Meleranz der Britun / unnd sin truchsäsß Cursun [...]*. (Mz. v. 9461), *Meleranz der Britun / und der werde Cursun [...]* (Mz. v. 9495 f., 9867f.) oder *Meleranz der Britun / und der kün Cursun [...]*. (Mz. v. 9963f., 10097f.).

Die Schwierigkeit der sprachlichen Darstellung eines Kampfes – und dabei besonders eines, an dem mehrere kämpfende Gruppen beteiligt sind – besteht darin, viele gleichzeitig ablaufende Ereignisse linear erzählen zu müssen. Das führt unweigerlich zu einem nacheinander Erzählen der Aktivitäten der beiden Ritter. Indem die Kämpfenden so nur einzeln erzählt werden können, geht die Choreographie des Kampfes, die durch wiederholtes Reagieren auf den Gegner entsteht, verloren. Besonders bei Kämpfen, die wie hier in Teams ausgetragen werden, geht so die Einheit zwischen den gemeinsam kämpfenden Rittern verloren. Vor allem die Verse 9551 bis 9573 zeigen jedoch, wie die Grenzen zwischen einzelnen Figuren verschwimmen können, wodurch der Eindruck einer Einheit entsteht:

<p><i>Meleranz hett och siben sper, die er mit im praucht her: Der verstach er viere. Cursun verstach die trü. Do inn der sper gar zerran, do rannten sie ain annder an mit den schwertten vintlich. Meleranz der elleßrich,</i></p>	<p><i>deß schleg waren also groß, das in den ritter ser verdroß, [...] Nun was Cursun der chün man von dem roß geston unnd der ritter, der da mit im strayt. (Mz. v. 9551–9573)</i></p>
--	---

Das *inn* in Vers 9555 bezieht sich auf Meleranz und Cursun. Die beiden Ritter bilden im Lanzenstechen ein Team gegen Libers, welches im Anschluss ebenso gemeinsam zum Schwertkampf übergeht. Erst danach werden die Ritter einzeln betrachtet. Die Verse beginnen demnach mit einem verengten Blick, der die zwei nacheinander beschreibt, weitet sich dann und nimmt beide gleichzeitig in den Blick und fokussiert zum Ende wieder auf die jeweilige Einzelbeschreibungen der Figuren.

Die Grenzen zwischen Cursun und Meleranz verschwimmen damit während der Tjosten, sodass es sich hier kaum mehr um eine Bewährungsprobe von Meleranz allein handelt. Zusammen mit den Bahnen im Wald, Cursun als Wegweiser und nicht zuletzt Libers Einladung an jeden Ritter, sich ihm zu stellen (Mz. v. 7738–7742), entsteht so vielmehr der Eindruck eines Turniers, dessen Preis Tydomie bzw. Minne ist.

Konnte für die *Âventiure* gegen Libers zuvor schon eine Relativierung des Sinns der Bewährungsprobe herausgearbeitet werden, die es ermöglicht, Minne der *Âventiure* konkurrierend gegenüberzustellen, verstärkt Cursun als Begleitfigur auf dem Weg und im Kampf diese Akzentuierung zusätzlich.

Besonders in dieser letzten Auseinandersetzung zeigt sich, wie die diskursive Ordnung arthurischer *Âventiuren* im *Meleranz* umgeformt und sie zur Reflexionsfläche ihrer selbst wird, um so den weitestgehend einseitigen Nutzen der arthurischen Bewährungsprobe indirekt ohne Unterstützung der Erzählerstimme kritisch zu diskutieren.

4.2.3 Zufälligkeit und Erwartbarkeit in der Riesen-Episode

Zwischen Meleranz' Ausritt vom Artushof und seiner nächsten *Âventiure* gegen König Godonas liegt die Einkehr bei dem Riesen Pulaz. In höfischen Romanen wird immer wieder von verschiedenen Begegnungen zwischen Riesen und Rittern erzählt. Der Artusroman bildet hierbei keine Ausnahme. Auf ihren *Âventiuren* stoßen die Ritter immer wieder auf Riesen, die Frauen und Männer entführt haben, andere Ritter quälen, Könige ihrer Reiche beraubten usw. Auch im *Meleranz* begegnet der junge Ritter auf seinem Weg zurück zu Tydomie auf Riesen, die im Wald leben, diesen durchstreifen und Reisende entführen, um sie in die Sklaverei zu zwingen.

Da die unterschiedlichen Riesen im höfischen Roman kaum erforscht sind, soll zunächst ein knapper Exkurs zum Motiv des Riesen im Artusroman gegeben werden, um dann im Anschluss die Riesen-Episode des *Meleranz* besprechen zu können.

Das Motiv der Riesen im Artusroman

Riesen, die aufgrund ihrer von der Norm abweichenden Körpergröße den deformierten Wesen, mitunter aber auch einzelnen Wundervölkern angehören können,⁵⁰⁸ sind für den (germanistischen) Mediävisten fast ein typischer Bestandteil des vormodernen Erzählens. Beinahe ständig treten sie in Heldenepen und höfischen Romanen auf. Dort verkörpern sie – in der Regel als Antagonisten des Helden – das Unhöfische, Wilde und Archaische und symbolisieren die Unordnung der Welt, die es zu bekämpfen gilt. Dabei sind sie den in den Romanen imaginierten Ordnungen jedoch nicht

⁵⁰⁸ Vgl. beispielsweise das Riesenvolk von Kanaan im *Herzog Ernst B*.

entgegengesetzt, „sondern stehen zu ihnen in einem produktiven Verhältnis der Interdependenz.“⁵⁰⁹

Der Riese als Antagonist des Menschen ist ein sehr altes, weit verbreitetes Motiv, das schon in der Bibel Anwendung findet.⁵¹⁰ In antiken Mythen werden sie mit den Titanen gleichgesetzt. Die altnordischen Sagas wie die *Edda* berichten von verschiedenen Riesenvölkern. Basierend auf ihren unterschiedlichen Wesensarten variieren auch die Bezeichnungen für sie.⁵¹¹ Während Riesen des skandinavischen Literaturraums gut erforscht sind, fehlen aus germanistisch mediävistischer Perspektive systematische Erforschungen des Motivs. In Anlehnung an Claude Lecouteux, der eine Reihe an Beispielen aus der deutschen Literatur zusammengetragen hat, plädiert Ronny F. Schulz dafür, die Riesen nicht aufgrund ihrer im Text beschriebenen Eigenschaften, sondern nach ihrer literarischen Gattung zu untersuchen:

Der Riese Rainouart/Rennewart stellt einen höfischen Ritter auf christlicher Seite dar, ein Motiv, welches im deutschen Artusroman des 12. Jahrhunderts noch nicht denkbar war. Auch die Wahrnehmung fiktiver Wesen in der Reiseliteratur ist von jener der literarischen Gattungen zu unterscheiden.⁵¹²

Dabei ähneln sich besonders die Riesen des arthurischen Romans, sodass hier von einer Konvention ausgegangen werden kann, wie Riesen beschrieben werden und welche Funktion sie für die Erzählung übernehmen.⁵¹³

Riesen sind grundsätzlich von großen Menschen, die teilweise auch als Giganten beschrieben werden, zu unterscheiden.⁵¹⁴ In allen Kulturkreisen haben Riesen eine besondere Abstammung. In den altisländischen Sagas wie der *Edda* bewohnen die Riesen Jöntumheim, im deutschsprachigen Gebiet werden sie besonders als im Osten und

⁵⁰⁹ Constanze Geisthardt: Monster als Medien literarischer Selbstreflexion. Untersuchungen zu Hartmanns von Aue *Iwein*, Heinrichs von dem Türlin *Crône* und Johannes von Würzburg *Wilhelm von Österreich* (Trends in Medieval Philology, Bd. 38), Berlin/Boston 2019, S. 51.

⁵¹⁰ Vgl. 1. Mose 6,4 (Abstammung der Riesen), 1. Samuel 17 (David gegen Goliath).

⁵¹¹ Vgl. unter anderem Evgen Tarantul: Elfen, Zwerge und Riesen. Untersuchung zur Vorstellungswelt germanischer Völker im Mittelalter (Europäische Hochschulschriften. Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1791), Frankfurt am Main 2001, S. 187-196; Einen Überblick über die Verbreitung des Riesenmotivs gibt Katja Schulz: Riesen. Von Wissenshütern und Wildnisbewohnern in *Edda* und *Saga* (Skandinavische Arbeiten, Bd. 20), Heidelberg 2004, S. 14-23.

⁵¹² Ronny F. Schulz: Ecke und Rainouart: Der heidnisch-höfische Riese als Grenzfigur zwischen den Ordnungen, in: Gabriela Antunes u. Björn Reich (Hrsg.), (De)formierte Körper. Die Wahrnehmung und das Andere im Mittelalter. Interdisziplinäre Tagung Göttingen, 1.-3. Oktober 2010, Bd. 2, Göttingen 2012, S. 261-272, hier S. 264.

⁵¹³ Aufgrund der weiten Verbreitung des Motivs scheint es evident, dass sich Berührungspunkte, wenn nicht sogar Überschneidungen zur Heldenepik und altnordischen Literatur ergeben. Entsprechende Texte werden im Folgenden keiner Analyse unterzogen, obgleich sie implizit über die Forschung zu Riesen diskutiert werden.

⁵¹⁴ Vgl. beispielsweise Mabonagrín in Hartmanns *Erec*.

damit im Orient ansässig beschrieben. Im *Herzog Ernst* lebt das Riesenvolk beispielsweise in Kanaan.⁵¹⁵ Neben ihrer Abstammung werden Riesen immer wieder durch charakteristische Handlungsmotive gekennzeichnet. Sie rauben Männer und Frauen – wobei die Entführung von Frauen immer mit sexuellen Motiven einhergeht –, sie mordeten, stehen und fressen Menschen.⁵¹⁶ Im höfischen Roman sind sie immer in besonderer Weise mit dem sie beherbergenden Raum und dem Ritter verbunden. Sie stehen immer in spezifischen Konstellationen, über die sie beschrieben werden können. Gerade an diesen Relationen wird deutlich, dass Riesen durch ihre im weitesten Sinne Umwelt konstruiert werden. Gleichzeitig funktionieren sie aber auch als reziproke Figuren, die die jeweiligen Kontexte erschließen.⁵¹⁷ Sie können dementsprechend als Ordnungsprinzip verstanden werden, das, wie schon angedeutet, interdependent zur höfischen Ordnung steht, indem sich die Ordnung der höfischen Welt an der ‚anderen‘ Ordnung der Riesen messen lässt.

Als häufig nicht weiter besonders markierte Antagonisten treten sie in jedem Artusroman auf. Lediglich im *Parzival* ist kein Riese nach der obigen Definition erzählt. Bis auf wenige Ausnahmen begegnet der Ritter dem bzw. den Riesen auf seiner *Âventiure*. Dort verkörpern sie, wie oben beschrieben, die Grenze zwischen dem Höfischen und dem Unhöfischen und sind ebenso die Grenzüberschreitenden. Während sie so entsprechend eng mit der narrativen Ordnung des Erzählten verwoben sind, nehmen sie gleichzeitig auch Einfluss auf die narratologische Ordnung des Erzählens: „Sie bewirken Wechsel im Erzählmodus, beeinflussen das Erzähltempo, wirken auf die Handlung ein etc.“⁵¹⁸ In diesem Sinne beschreibt Cohen die Funktion der Riesen im vormodernen Erzählen als Instrument des *rite de passage*, den der Artusritter durchläuft.⁵¹⁹ Die Zusammentreffen zwischen Ritter und Riese(n) verlaufen entsprechend nahezu immer nach dem gleichen Muster: Iwein kämpft, nachdem er den Löwen als identitätsstiftendes Merkmal an seiner Seite aufgenommen hat, als erstes gegen Harpin, um die Söhne und die Tochter seines Gastwirts zu befreien.⁵²⁰ Erec befreit den Ritter Cardoc nach seiner ersten Einkehr am Artushof aus den Fängen der zwei Riesen. Aufmerksam wird

⁵¹⁵ Vgl. *Herzog Ernst* B, hrsg. u. übers. v. Bernhard Sowinski, Stuttgart 1998, v. 5237.

⁵¹⁶ Tarantul: Elfen, S. 240.

⁵¹⁷ Geisthardt: *Monster als Medien*, S. 63.

⁵¹⁸ Geisthardt: *Monster als Medien*, S. 67f.

⁵¹⁹ Jeffrey Jerome Cohen: *Of Giants. Sex, Monsters and the Middle Ages* (Medieval Cultures, Bd. 17), Minneapolis MN 1999, S. 73.

⁵²⁰ Vgl. Anette Sosna: *Fiktionale Identität im höfischen Roman um 1200: Erec, Iwein, Parzival, Tristan*, Stuttgart 2003, S. 138-141: Im Kampf gegen Harpin und dem Versprechen an Lunete sieht Sosna die Bereiche Artushof und Laudine verknüpft. Konnte sich Iwein zuvor jeweils nur auf einen der Bereiche konzentrieren, so wird er nun beiden Bereichen gerecht.

er auf die Entführung durch die Hilferufe von der Frau des Ritters. Für Gawein ist in der *Crône* das Hilfesuch von König Flois, den Riesen Assiles zu besiegen, die erste *Âventiure*, nachdem die Becherprobe und das Auftreten Gasoeins König Artus und damit den gesamten Hof beschämt haben. Es wäre außerdem zu diskutieren, ob es sich hier um einen verdoppelten *rite de passage* handelt, da Gawein während der Trance am Hof Amurfinas nicht mehr weiß, wer er ist und der anschließende Sieg über Assiles und seine Zöllner somit, vergleichbar mit Iweins Kampf gegen Harpin, als sein erster Kampf nach seinem Erwachen zu verstehen ist.⁵²¹ Tandareis, der als Strafe von König Artus auf *Âventiure* geschickt wird, ist noch so von der Minne zu Flordibel eingenommen, dass sein Gefolge von 24 Räufern getötet wird, die wiederum von vier Riesen befehligt werden. Die Tötung der Riesen und die damit einhergehende Befreiung der Sklaven ist Tandareis' erste *Âventiure*, von der auch am Artushof berichtet wird. Lediglich im *Lanzelet* weicht dieses Schema etwas ab, da der Ritter hier nicht freiwillig auf den Riesen trifft, sondern in einer Arena gegen ihn als Teil eines größeren Kampfes antreten muss.

Gründe für die Auseinandersetzungen gibt es zahlreiche: Grundsätzlich handelt es sich bei den Auslösern um Entführungen und/oder Mord an Männern und Frauen, die häufig mit der Verwüstung ihrer Herrschaftsbereiche oder Raub einhergehen. So fordert Assiles beispielsweise jedes Jahr einen Ritter als Zins aus den Ländern, die er verwüstet und erobert hat. Karedoz schickt menschliche Räuber in den Wald, um Menschen zu entführen, die auf seiner Burg als Sklaven gehalten werden usw. Besonders sticht jedoch die Entführung der Jungfrau im *Wigalois* heraus. Sie wird im Vergleich zu anderen Figuren nicht entführt, um mit anderen Frauen (und Männern) Arbeiten für den Riesen zu verrichten, sondern diese vergehen sich an ihr im Wald. Der Text folgt damit einer typischen Motivation von Riesen, die Frauen für sexuelle Handlungen entführen. Vergleichbares wird zwar im *Iwein* durch das Erzwingen der Hand der Jungfrau angedeutet, kommt aber nicht zur Vollendung, da Iwein einschreitet. Die Handlungsmotivation der Riesen liegt damit immer darin, sich Menschen zu bemächtigen und sich im Zuge dessen an ihnen auf verschiedenen Weisen zu bereichern. Dabei zerstören sie

⁵²¹ Vgl. Peter Kern: Bewußtmachen von Artusromankonventionen in der *Crône* Heinrichs von dem Türlin, in: Friedrich Wolfzettel u. Peter Ihring (Hrsg.), *Erzählstrukturen der Artusliteratur. Forschungsgeschichte und neue Ansätze*, Tübingen 1999, S. 199–208, hier S. 210 u. 211.

Vgl. zum *rite de passage* als Topos vormodernen Erzählens Andreas Hammer: Nacktheit an der Grenze. Narrative Umschreibungen der *rites passage*, in: Stefan Bießenecker (Hrsg.), „Und sie erkannten, dass sie nackt waren.“ Nacktheit im Mittelalter (Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien, Bd. 1), Bamberg 2008, S. 321–336.

Höfe und wenden sich gegen das Leitmotiv der *milte*, die König Artus verkörpert und die durch seine Ritter immer wieder bestätigt wird.

Schon in ihrer Handlungsmotivation wird so deutlich, dass Riesen im arthurischen Erzählen als grundlegende Gegensätze funktionalisiert werden. Lediglich die Auseinandersetzungen im *Lanzelet* und im *Garel* weisen eine gespiegelte Motivation zu den sonstigen Artusromanen auf: Im *Lanzelet* wird der Riese als eine Art Gladiator gehalten, wodurch sich eindeutig Linier von Limors des Riesens bemächtigt. Im *Garel* hingegen sind Malseron und seine drei Brüder Teil des Heeres von Ekunaver.⁵²² Durch die verschobene Funktion der Riesen im *Garel* verschiebt sich ebenso ihre Darstellung, wie im Folgenden noch zu zeigen sein wird.

Die körperliche Beschreibung der Riesen verläuft immer wieder über die Setzung in Relation zu etwas. Der Riese Harpin führt diese Relation in Form eines Zwerges mit sich. Häufig sind die Riesen das größte Wesen, das die Ritter je gesehen haben, oder sie sind groß wie Türme. Dabei ist auffällig, dass die Größenverortung über die Relation zu Bäumen, Türmen oder dessen, was man je gesehen hat, relativ ist. Zwar spielt die Größe der Riesen natürlich eine wichtige Rolle, die teilweise auch entscheidend im Kampf zwischen Riese und Ritter wird, jedoch ist es ihre Stärke, die explizit und auch von den Riesen selbst immer wieder angesprochen wird und somit im Zentrum steht. Treffen Ritter und Riese aufeinander, sind die Begegnungen in der Regel von Drohungen und Beleidigungen seitens der Riesen und höfischer Diplomatie ausgehend vom Ritter begleitet. Besonders deutlich wird dieses Spannungsverhältnis im *Erec*. Nachdem Erec die Riesen, die den Ritter Cardoc entführt haben und ihn nun foltern, eingeholt hat, fragt er diese nach ihrem Grund, so mit dem Ritter zu verfahren. Die Antwort des Riesen folgt sofort:

*„nû waz hâstû tumbe
ze vrâgen dar umbe
waz er uns habe getân?
Des enwellen wir dich niht wizzen lân.
rehter affe, nû sich,
dû vrâgest alsô vil
daz dir nieman sagen will.
[...]“
(Er. v. 5448–5455)*

⁵²² Sie dienen somit als besonderes Erkennungsmerkmal des Heeres. Vergleichbares lässt sich auch für Rennewart feststellen, der besonders in der Willehalm-Handschrift durch seine Größe gegenüber den restlichen Rittern des Heeres heraussticht und ihm dargestellten Schlachtgetümmel, die sich gegenüberstehenden Parteien deutlich voneinander unterscheiden lässt.

Erec, der weiter versucht den Ritter mit schlaun Worten aus seiner Gefangenschaft zu befreien, erntet nur Drohungen. Rodney Fisher begründet Erecs Versuch, mit den Riesen ins Gespräch zu kommen und erst nach dem gescheiterten Gespräch zu den Waffen zu greifen, damit, dass sich in der gesamten Riesen-Episode die Räuber-Episode kontrastiere. Habe Erec zuvor im Kampf gegen die Räuber noch direkt zu den Waffen greifen müssen, kann er hier nun erst einen Dialog führen: „Er bewahrt einen höfischen Ton, und greift erst dann zur Lanze, als sich seine Worte als unnütz erweisen (5498 ff.).“⁵²³ Der Riese hingegen erweist sich wie auch in den meisten der übrigen Artusromane als genaues Gegenteil: Auf die höfische und gleichermaßen höfliche Ansprache des Ritters folgen Beleidigungen, die das Ziel haben, den Ritter zu degradieren, und überhebliche Prahlereien mit seiner Stärke, die im Kontrast zu den Fähigkeiten des Ritters stehen:⁵²⁴

*„ouwê, ir vil tumber man,
waz nemet ir iuch an
daz ir so ungerne lebt
und sus nâch tem tôde strebet?“*
(Iw. v. 4993–4996)

Einen besonderen Fall bieten die Riesen Durkiôn und Karedôz aus Pleiers *Tandareis*. Durkiôn, der zusammen mit seinen Brüdern als Wächter der Festung von Karedôz fungiert, bietet Tandareis an, er könne sich in die Sklaverei begeben, ohne kämpfen und sterben zu müssen. Da der Ritter den Kampf wählt, wird von dem Riesen als hochmütig bezeichnet. Nachdem er Karedôz besiegt hat, bietet er dem Riesen an, Sicherheit zu leisten. Dieser lehnt jedoch ab, da Tandareis in seinen Augen keinen Wert besitzt und er ihm nicht untertan sein will:

*„dar zuo wærst dû mir ze swach
daz ich dir würde undertân.
Ich han so manegem vrumen man
an gesiget der tiurer ist
den dû wænest daz dû bist:
[...]“*
(Tand. v. 6708–6712)⁵²⁵

⁵²³ Rodney Fisher: Räuber, Riesen und die Stimme der Vernunft in Hartmanns und Chrétiens *Erec*, in: DVJs 60 (1986), S. 353–374, hier S. 359.

⁵²⁴ Vgl. unter anderem im *Erec* v. 5481–5483 u. *Garel* v. 527–539.

⁵²⁵ Pleiers *Tandareis und Flordibel* wird im Folgenden zitiert nach: Der Pleier, *Tandareis und Flordibel*. Ein höfischer Roman von dem Pleiaere, hrsg. v. Ferdinand Khull, Graz 1885.

Indem der eine Riese hier dem Ritter Hochmut vorwirft, weil er sich zutraut, gegen ihn zu kämpfen und der andere ihm, obwohl er siegreich war, seine Fähigkeiten als Ritter und seinen Wert abspricht, verdeutlichen sie indirekt ihren eigenen Hochmut.⁵²⁶ Dass dieser ein deutlicher Gegensatz zu den Tugenden des Artusritters ist, scheint evident. Mit Blick auf die Verspottung des Ritters ist auffällig, dass im *Erec* und *Iwein* die gefangenen Ritter kaum noch als solche zu identifizieren sind: Alle entführten Ritter werden ihrer Kleidung beraubt, die sie als solche erkennbar macht. Harpin kleidet seine Gefangenen schlechter als Küchenjungen ein, der Ritter Cadoc wird bloß aller Kleider von den Riesen vorangetrieben. Die Ritter reiten jeweils auf Pferden. Während das Tier im *Erec* nicht näher beschrieben wird, legt Hartmann im *Iwein* Wert darauf, deutlich auszuführen, dass sie dem Zustand der Ritter angemessen sind: Sie sitzen auf Schindmähren, die zum Sterben schwach sind. Die Riesen rauben ihren Opfern die soziale Identität und diffamieren sie damit zusätzlich. Spott und Verhöhnung verlaufen so über zwei Ebenen. Zum einen beleidigen und verspotten die Riesen den Ritter durch ihre direkte Ansprache, während dieser ihnen mit höfischer Diplomatie gegenübertritt. Zum anderen führt die Devestitur der entführten zum Verlust des höfischen Körpers, dem wiederum der höfisch gekleidete und berittene Ritter gegenübersteht. Gleichzeitig spottet der Riesen dem mittelalterlichen Werte- und Herrschaftssystem insgesamt, welches der Ritter zu verteidigen versucht:

Harpin's threat is a double menace to the continuance of the aristocracy: the destruction of a family's sons, the lifeblood of patrilineal culture, and the grossly magnified public corruption of the daughter's virginity, destroying her open market value as marriageable commodity.⁵²⁷

Das Motiv der Riesen wird so zusätzlich zu ihrer Motivation über ihr Handeln dem Ritter gegenübergestellt.

Ergeben sich die Riesen nicht in explizite Prahlerei und Spott, verdeutlichen sie ihre Kraft implizit über die Wahl ihrer Waffen. So sagt der Erzähler im *Iwein* über Harpin, seine Kraft und seine Stärke hätten ihm eingeredet, eine Stange sei als Waffe ausreichend, da ihm doch niemand schaden könne (Iw. v. 5017–502). Eisenstange, Holzkeule, Baustämme oder gar ganze Bäume bilden typische Waffen des Riesen, sodass alle im höfischen Roman mit einer solchen ausgestattet sind. Besonders wird diese Waffe im Vergleich zu den Waffen des Ritters. Es ist offensichtlich, dass die Keule im

⁵²⁶ Vgl. Christa Habiger-Tuczay: Zwerge und Riesen, in: Ulrich Müller (Hrsg.), Dämonen, Monster, Fabelwesen (Mittelalter Mythen, Bd. 2), St. Gallen 1999, S. 635–658, hier S. 653f.

⁵²⁷ Cohen: Of Giants, S. 77.

Gegensatz zum Schwert oder der Lanze eine überaus archaische Waffe ist, die den höfischen Waffen des Ritters entgegengesetzt wird.⁵²⁸ Darüber hinaus sind Schwerter und Lanzen Waffen, die Kampferfahrung und auch Kampfkunst voraussetzen.⁵²⁹ Die Keule hingegen wird vom Riesen wahllos gegen den Ritter geschlagen und geschleudert:

*er slouc sam er wuote:
wan daz sich errec huote
unde sich mit listen
wol kunde vristen,
er wære ze dem ersten erslagen
(Er. v. 5528–5532)*

Es stehen sich im Kampf damit nicht nur primitive gegen höfische Waffen, sondern gleichzeitig auch rohe und pure Kraft bzw. Gewalt und bedachtes Geschick gegenüber, mit dem der Ritter die körperliche Überlegenheit des Riesen ausgleichen kann. Im *Tandareis* wird das Spannungsverhältnis von Kraft und Gewalt im Gegensatz zu Schnelligkeit und Taktik des Ritters besonders herausgestellt. Im Kampf gegen den Riesen Durkiôn, der mit seinen zwei Brüdern die Festung des Riesen Karedôz bewacht, schlägt der Riese so fest mit seiner Keule nach Tandareis, dass diese auf den Boden knallt und den Riesen so zu Fall bringt. Nach dem Sturz ist die Keule nun zu schwer für den Riesen, was dem Ritter die Möglichkeit bietet, dem Riesen mehrere Wunden zuzufügen und ihm am Ende zu besiegen. An anderer Stelle kämpft Tandareis gegen Karedôz selbst und begibt sich in den Schutz einer Linde. Aufgrund seiner Größe kann der Riese jedoch nicht an seinen Gegner ran, sodass dieser aus dem Schutz des Baumes heraus die Stange entzweischlagen kann (*Tand. v. 6573–6659*). Gleiches Verhalten zeigen die Ritter Wigalois und Garel, die sich ebenso zurückziehen und den strategisch guten Ort nutzen, um ihre Angriffe zu koordinieren.⁵³⁰ Die Größe des Riesen gereicht ihm in diesen Fällen so sehr zum Nachteil, dass selbst seine Kraft wirkungslos wird. Der Annahme Cohens, Ritter und Riese wären über ihre herausragende körperliche Kraft miteinander verbunden, kann insofern widersprochen werden.⁵³¹ Vielmehr setzen die Ritter Verstand und Taktik ein, indem sie den vermeintlichen Vorteil des

⁵²⁸ Ingrid Kasten: *Rennewarts Stange*, in: *ZfdP* 96 (1977), S. 394–410, hier S. 408.

⁵²⁹ Vgl. Cohen: *Of Giants*, S. 77. und Ingrid Kasten: *Rennewarts Stange*, S. 400.

⁵³⁰ Vgl. *Wigalois* v. 2128–2130, *Garel* v. 617–633. Ähnlich verhalten sich auch die Arimaspen auf den Rat von Herzog Ernst hin und kämpfen gegen die Riesen im Wald (*Herzog Ernst* B). Vgl. auch Dietrich von Bern im *Eckenlied*.

⁵³¹ Cohen: *Of Giants*, S. 78.

Gegners für sich nutzen. Die Kämpfe zwischen Ritter und Riesen werden so zur Projektionsfläche, an der in besonderer Weise der Kampf zwischen der archaischen Ordnung des nicht Höfischen und der Ordnung des Höfischen gezeigt wird.

Insgesamt erweisen sich die Riesen als Reflexionsfläche, an der sich *ex negativo* das Ritterideal ablesen lässt, indem sie soziokulturell enorm aufgeladen werden:

The monsters body is pure culture. A construction and a projection, the monster exists only to be read: The monstrum is etymological “that which reveals”, “that which warns”, a glyph that seeks a hierophant. Like a letter on the page, the monster signifies something other than itself [...].⁵³²

Dementsprechend handelt es sich bei Riesen nicht um beliebige fantastischen Wesen, die zu einem Konvolut an Gegnern zählen, die überwunden werden müssen. Vielmehr sie als eine solche Reflexionsfläche des Ritterideals integraler Bestandteil der Sinnvermittlung. Indem sie das Gegenteil des Ritters abbilden, das es zu besiegen gilt, besiegt der dieser nicht nur das unkultivierte Unhöfische, sondern gleichzeitig auch das Gegenteil eines Ritters. Scott E. Pincikowski vermutet den didaktischen Aspekt des Riesen darin, dass der Dichter seine Leserschaft mit einem „Verzerrten und besorgniserregenden Bild seines Selbst“ konfrontieren möchte:

Der gewaltbereite Ritter hat die Kontrolle über sich selbst verloren und übertritt gesellschaftliche Konventionen, indem er sein Recht auf Gewalt dazu missbraucht, um ungerechtfertigtes Leiden anderer zu verursachen. Daraus folgt, dass solche Darstellungen den Zweck verfolgen, der höfischen Gesellschaft einen Spiegel vorzuhalten, um eine kritische Reflexion darüber zu veranlassen, was das Wesen wahren Rittertums und die mit der Identität des Ritters verbundenen kulturellen Werte beinhaltet.⁵³³

Der Schlussfolgerung Pincikowskis ist insgesamt zuzustimmen. Jedoch erscheint mir der Weg in diese nicht nachvollziehbar, denn in erster Linie handelt es sich bei Riesen nicht um Ritter, die mit solchen des Artushofes vergleichbar wären. Vielmehr legen die Erzählungen Wert darauf, die Ritter möglichst von den Riesen zu differenzieren und ihren archaischen Charakter in den Vordergrund zu rücken. Was Pincikowski hier beschreibt, stimmt hingegen mit Rittern wie dem zweiten Gawein, Aamanz, der ein Spiegelbild Gaweins ist, überein.⁵³⁴

⁵³² Jeffrey Jerome: *Monster Theory*. Reading Culture, Minneapolis MN 1996, S. 4.

⁵³³ Scott E. Pincikowski: Die Riesen in den höfischen Romanen des Hartmann von Aue, in: *Riesen und Zwerge* (Runkelsteiner Beiträge zur Kulturgeschichte, Bd. 10), Bozen 2016, S. 99–102, hier S. 102ff.

⁵³⁴ Vgl. Heinrich von dem Türlin, *Diu Crône*, hrsg v. Gudrun Felder, Berlin/Boston 2012, v. 16516–16524.

Riesen etablieren sich, der oben genannten These folgend, so als komplexes Ordnungsprinzip zusätzlich zur höfischen Ordnung, indem sie sich reziprok aneinander abarbeiten.

Eine Aufweichung der beschriebenen Konvention, Riesen zu erzählen und für die Sinnvermittlung zu funktionalisieren, vollzieht der Pleier in seinen Romanen *Garel* und *Tandareis*. Wie oben beschrieben wurde, beinhalten die Texte Riesen, die mit denen der übrigen Artusromane vergleichbar sind und so nach der Konvention beschrieben werden. An einigen Stellen ist jedoch zu beobachten, wie die Deskription der Riesen beginnt, von der Konvention abzuweichen. So wird die Bekleidung der Riesen im Vergleich zur Kleidung der Ritter (als Opfer oder Gegner) nur an wenigen Stellen beschrieben, wodurch sie besonders auffällig werden: Sowohl in Pleiers *Tandareis* als auch im *Garel* wird die Kleidung bzw. Rüstung der Riesen beschrieben. Besonders interessant ist im *Tandareis*, dass die vier Riesen zusätzlich zur Stange ein Schwert und einen Schild tragen, deren Anwendung im Text insofern jedoch nicht beschrieben werden, als dass die drei Riesen-Wächter von Karedôz sterben, bevor das Schwert überhaupt relevant werden könnte. Auffällig ist, dass jeder der vier Riesen in der Figurenkonstellation mit *Tandareis* jeweils immer höfischer wirkt als der vor ihm: Der erste verspottet den Ritter und wird vom ihm getötet. Letzterer lässt daraufhin die Leiche im Meer versenken, da ihm nicht die Ehre einer Beerdigung zustehe. Der zweite Riese trauert um seinen Bruder und will Rache an *Tandareis* nehmen. Auch wird er im Gegensatz zu seinem Bruder als gerüstet und mit Schwert und Schild bewaffnet beschrieben. Nachdem *Tandareis* ihn besiegt hat, denkt der Ritter noch kurz darüber nach, ihn den Eid schwören zu lassen, dann besinnt er sich jedoch auf die möglichen Folgen und tötet ihn. Der dritte Riese, *Uliân*, führt einen Disput darüber, ob die Tötung seiner Brüder gerecht im Kampf geschah oder Mord war, da er nicht glaube, der Ritter könne gegen sie gewonnen haben. Zwar schwingt in den Vorwürfen immer noch der oben beschriebene Hochmut der Riesen mit, jedoch artikuliert er eine Vorstellung von Recht und Unrecht. Auch er wird letztlich von *Tandareis* besiegt. Noch einen Schritt weiter geht *Karedôz* als letzter Riese und Herrscher über die Festung. Er beginnt ähnlich wie *Erec* mit einer einfachen Frage:

*„Ich weste gern diu mære;
ritter guot, daz saget mir,
ûf welhe rede sît ir
komen ze mînem hûse?
Buort ir durch die klûse,
sô saget mir, küener wîgant,*

*ob iu diu mære sîn bekannt,
wie gehabent sich mîn werde man
die ich hân zer klûse gelân,
daz sie mir min êre bewarn?
Sît ir mit vride vûr sie gevarn?
[...]*
(Tand. v. 6481–6492)

Da Tandareis seine Männer erschlagen hat, sucht er Vergeltung und greift ihn in eine *halsperc* [...] *schœene unde lieht* (Tand. v. 6425 f.), weißen Hosen und Helm gekleidet sowie mit Schild und Schwert bewaffnet an. Die sehr kurze Deskription des Riesen nähert sich stark denen der höfischen Ritter an, auch wenn sie nicht vollkommen in ihr aufgeht. Ungewöhnlich ist zusätzlich, dass keine Stange erwähnt, diese jedoch im Kampf gegen Tandareis als Waffe genutzt wird. Die Vermutung liegt hier nahe, dass die Beschreibung ein im Rahmen des Möglichen höfisches Bild des Riesen zeichnen wollte. Nachdem die Stange zerbrochen ist, zieht der Riese sein Schwert, was im arthurischen Roman keine Entsprechung findet. Erst als auch dieses zerstört ist, besinnt sich der Riese wieder seiner rein körperlichen Überlegenheit und versucht den Ritter mit dem Fuß zu zerquetschen (Tand. v. 6660). Die Figur des Karedôz' schwankt in ihrer Deskription durch den Erzähler und in ihrem Handeln stark zwischen der aufgezeigten Konvention und einer Aufweichung zum Höfischen hin. Diese teilweise Höfisierung ist ebenso an Tandareis' Verhalten dem Riesen gegenüber abzulesen. Während den anderen kein Eid angeboten und einem nach seinem Ableben sogar die Beerdigung verwehrt wird, reagiert der Ritter bei Karedôz entsprechend seiner höfischen Erziehung und bietet ihm den Eid an. Der letzte Riese nimmt somit eine Mittelstellung zwischen dem Unhöfischen und dem Höfischen ein.

Noch einen Schritt weiter geht der Pleier im *Garel*, indem er den Riesen Malseron und seine drei Brüder in die höfische Welt integriert. Nachdem mit Purdan und seiner Frau Fidegart ein typisches Riesenehepaar besiegt wurde, trifft Garel auf den Riesen Malseron, der die Grenzfeste zu Kanadic bewacht. Malseron tritt dem Ritter vor der Feste unbewaffnet, nur im Harnisch gekleidet, entgegen. Ähnlich wie Karedôz möchte er zunächst wissen, was Garels Anliegen ist. Der gesamte Gruß ist von höfischem Ausdruck geprägt. Die Anrede Garels mit *herre* (Gar. v. 11267) kann zunächst als Respektbekundung des Gesprächspartners verstanden werden. Des Weiteren spricht er ihn als *edel ritter zu erkorn* an. Hier wird deutlich, dass sich Malseron im direkten Vergleich zu Purdan und Fidegart, aber auch zum Rest der arthurischen Riesen nicht in Prahlereien

verliert, sondern sein Gegenüber anerkennt. Zudem gibt er schon in seinem Gruß zu verstehen, dass er kein grundsätzlicher Antagonist ist, sondern nur die Grenzen von Ekunavers Land schützt; Seinem Herrn freundlich gesinnte Ritter haben keinen Schaden von ihm zu befürchten. Gleichzeitig ist er in der Lage, seines Erachtens Fehlverhalten anzusprechen, Garel zu belehren und die Ehre seines Herren zu verteidigen:

„Herre, ir möht wol reden baz.

Saget an: warumb tuot ir daz,

daz ir sprechet alsô sêr

mînem herren an sîn êr?

Daz stêt iu unhöbschlichen an.

[...]“

(Gar. v. 11319–11323)

Einzig, dass Malseron vom Erzähler als *tievels geverte* (Gar. v. 11395) betitelt wird und er eine Eisenstange als Waffe trägt, macht ihn eindeutig als Riesen anschreib- und nicht als Riese im Sinne eines sehr großen Menschen verwechselbar. Jedoch ist bei seiner Bewaffnung das Bestreben des Pleiers sichtbar, die archaische Waffe als Erkennungsmerkmal in einen höfischeren Kontext zu stellen. Neben seiner Rüstung trägt Malseron wie Karedôz eine Stange und ein Schwert, die hier beide schon in der Deskription genannt werden. Besonders auffällig ist die Engführung der beiden Waffen in der Beschreibung ihres Aussehens. Während die Eisenstange als an vier Ecken geschliffen beschrieben wird, also stark an das Schwert als Hieb und Stechwaffe oder an einen Streitkolben erinnert, ist sein Schwert scharf, aber ebenso auch lang und breit, was das Bild einer Keule entstehen lässt. Anders als bei Kardôz im *Tandareis* gleicht der Pleier hier die archaische Waffe der ritterlichen an und integriert sie so in den höfischen Bereich. Nachdem Garel gegen Malseron siegreich war, fällt es nun nicht schwer, den Riesen vollkommen in den höfischen Bereich des Artushofes zu integrieren und später im Heer *gegen* Enkunaver einzusetzen und so zu instrumentalisieren.

Meleranz und der Riese Pulaz

Während im *Garel* und *Tandareis* die Konvention aufgeweicht wird, kommt es im *Meleranz* beinahe zu einer Auflösung des bekannten Erzählschemas: Nachdem Meleranz den Artushof verlassen hat, stößt er zufällig auf ein Riesenpaar, das eine Hütte auf einer Waldlichtung bewohnt. Damit ist schon der Beginn der Riesenepisode ungewöhnlich. Während die Riesen der anderen Pleier-Romane Klusen und Festungen bewohnen, wird der Wohnort der Riesen im *Wigalois*, *Erec* und *Iwein* zwar nicht

benannt, aber der Ritter trifft sie immer im Wald an.⁵³⁵ Das Riesenehepaar im *Meleranz* lebt hingegen in der Nähe des Waldes auf einer Lichtung. Ihre Heimat zeichnet so schon ihre Position zwischen den Welten ab, indem sie insgesamt zur Anderswelt gehören kann, jedoch offener und geordneter wirkt. Ihre Hütte, die aus Bäumen des Waldes gezimmert ist, lässt im Gegensatz zu den von Riesen bewohnten Klusen und Festungen nicht den Gedanken aufkommen, sie sei erobert wurden. Die Riesen erscheinen zunächst allein durch den Kontext der Raumsemantik weniger bedrohlich als die der anderen Artusromane.

Nachdem Meleranz das Paar gesehen hat, hält er kurz inne und überlegt, ob er auf sie zugehen oder lieber wieder umkehren sollte. Doch entscheidet er sich, dass umzukehren ein Schlag gegen die Ehre wäre und von Angst zeugen würde. Während der junge Ritter auf die Riesen zureitet, sehen sie, dass er ohne Angst ist:

„Der man wollt sich unnsere were.

Den möchte nieman ernerren,

ob ich im iht wollte thuon.

Er soll frid unnd sün

von mir haben sicherlich.“

(Mz. v. 4312–4321)

An dieser Stelle wird zum ersten und auch letzten Mal durch den Riesen verdeutlicht, dass er dem Ritter körperlich überlegen ist. Dies geschieht jedoch, ohne dass der Ritter verhöhnt oder beleidigt wird, da der Riese es noch vor dem Eintreffen Meleranz' zu seiner Frau sagt. Besonders außergewöhnlich ist hier die Situation, in der Riesen und Ritter aufeinandertreffen. Jegliche Spannungen zwischen ihnen, die sich im Artusroman bisher beschreiben ließen, sind nicht vorhanden: Meleranz ist im Moment seines Antreffens der Riesen nur an einem Lager für die Nacht interessiert, und Pulaz kann ein solches Lager anbieten und ihn als Gast aufnehmen. Die zufällig gefundene, aber erwartbare *Âventiure* gegen den Riesen entfällt im *Meleranz* somit.

Der Empfang des Artusritters verläuft vergleichbar zu den Empfängen durch menschliche Wirte. Die Stimme des Erzählers weiß zu berichten, Pulaz ging mit *züchteklichen sitten* (Mz. v. 4326) auf den sich nähernden Meleranz zu. Zwar ist Pulaz' riesenhafte Gestalt zunächst dem Unhöfischen zuzuordnen, da sie von der ritterlichen Norm abweicht, jedoch artikuliert er sich höfisch: Statt mit *mîn herre*, wie Malseron Garel empfängt, spricht er Meleranz mit *Fründ min* (Mz. v. 4329) an. Die verschiedenen Anreden

⁵³⁵ Lediglich Assiles lebt in Heinrichs *Crône* in einer Burg, die er erobert hat.

der Ritter könnten in den verschiedenen Situationen des Aufeinandertreffens begründet sein. Während sich Garel der Festung Malserons als Ritter mit einem konkreten Anliegen nähert, erkennt der Riese im Ritter einen Gast und wählt eine entsprechend weniger förmliche, wenn auch höfliche Anrede. Mit Blick auf den *Iwein* stellt Wandhoff heraus, dass höfische Identität sich aus dem Körper und dem Namen bzw. guten Ruf ergebe.⁵³⁶ Höfische Identität wird damit visuell und auditiv wahrnehmbar. Auch wenn Pulaz hier keinen guten Namen bzw. Ruf oder höfischen Körper vorzuweisen hat, wird sein dennoch höfisches Verhalten hörbar. Darüber hinaus verlangt der Riese nicht zu wissen, was der Ritter will. Vielmehr geht er davon aus, dieser suche eine Unterkunft, die er ihm ohne zu fragen anbietet. Dass der Riese hier keine Notwendigkeit sieht, den Ritter nach seinem Anliegen zu fragen, sondern ihm als Gastwirt begegnet, zeigt, dass er sich selbst weniger als Gegner des Ritters identifiziert, sondern als gleichgesinnt, obschon nicht als ebenbürtig. Meleranz antwortet, zunächst die Absichten des Riesen bezweifelnd, auf dieses Angebot:

*„Herre, ob ihr spottet min,
so wöllt ich gern by üch sin
die naht, untz an den morgen fru.“*
(Mz. v. 4343–4345).

Damit wird implizit das sonst häufig den Ritter verspottende Verhalten der Riesen thematisiert, welches Meleranz hier vermutete. Zusammen mit seinem oben beschriebenen Zweifel, zu dem Paar zu reiten oder die Flucht zu ergreifen, wird zusätzlich deutlich, dass Meleranz das Verhalten des Riesen zunächst nicht einordnen kann: Pulaz' Angebot ist mit Blick auf das nahezu konventionelle Motiv des Riesen im Artusroman nicht üblich. Der Ritter verfügt hier über Wissen einer (literarischen) Tradition bzw. Ordnung, die der Text zunächst nicht eröffnet und auch nur bedingt weiterführt und funktionalisiert.

Nachdem dem ihm versichert wurde, dass man keinen Spott mit ihm treibt, nimmt er das Angebot an, bindet seinen Helm ab und übergibt seinem Wirt sein Pferd sowie sein Schwert und seinen Speer. Im Haus legt Meleranz im Beisein der Ehefrau von Pulaz noch seinen Harnisch ab, der im Kampf Schutz bieten würde. Der Ritter ist nun nicht nur komplett ungeschützt, sondern auch nicht mehr als solcher zu erkennen. Ein Kampf im Sinne der *Âventiure* ist damit ausgeschlossen.

⁵³⁶ Haiko Wandhoff: *Iweins guter Name. Zur medialen Konstruktion von adeliger Ehre und Identität in den Artusromanen Hartmanns von Aue*, in: Jan-Dirk Müller und Horst Wenzel (Hrsg.), *Mittelalter. Neue Wege durch einen alten Kontinent*, Stuttgart/Leipzig 1999, S. 111–126, hier S. 116.

Ein ähnliches Muster der Entwaffnung und Entkleidung des Ritters mit jedoch anderer Funktion wird auch in den anderen Artusromanen erzählt. Wie oben schon beschrieben wurde, ist es vor allem den Riesen des frühen Artusromans daran gelegen, die Ritter zu entkleiden und entwaffnen und sie, wie im Falle Harpins, auf Schindmähren zu setzen. Ist die Entkleidung durch den Riesen dort noch als Verspottung und Art der Misshandlung des Ritters zu verstehen, so legt Meleranz seine Kleidung und Waffen freiwillig ab. Worauf es hier ankommt, ist nicht die Devestitur eines Ritters, sondern ein praktischer Akt, denn Meleranz wäscht sich nach seiner Reise den Schmutz vom Körper. Gleichzeitig zeigt sich hier eine gewisse Annäherung zwischen Riesen und Ritter, die auf einer Art Vertrauensbasis fußt, da der Ritter nun völlig ungeschützt in der Gegenwart der Riesin ist.

Während sich Meleranz wäscht, beobachtet ihn die Ehefrau, die niemals einen lieblicheren und schöneren Mann gesehen habe, der so wohlgeformt war:

*Nun waz sin lib so minneklich
unnd dem wunsch so gar gelich,
das die husfrouwe jah,
so schönen man sy nie gesach
uund also sälliklich gestallt,
gar in des wunsch gewallt.
(Mz. v. 4377–4382)*

In diesem Moment wirkt sie besonders an die höfische Kultur angelehnt, da sie die Schönheit des Ritters erkennt und wertschätzt. Wie schon bei der Devestitur wird auch hier wieder ein deutlicher Unterschied erzählt: Wird die Physis des Ritters sonst im Zusammenhang mit den Riesen beschrieben, dann nur um zu zeigen, wie sehr sie dem Riesen zum Opfer gefallen sind: sie sind ausgemergelt wie die Söhne im *Iwein* oder verletzt wie Cardoc im *Erec*, der mit Peitschenhieben misshandelt wird. Zudem darf nicht außer Acht gelassen werden, dass es sich bei dem Gesagten der Ehefrau um indirekte Rede handelt. Direkte Rede der Riesin würde dazu führen, den Augenblick stärker zu voyeurisieren. Die Riesin würde so in den Verdacht einer sexuell motivierten Handlung geraten, die als Motiv so nur im *Wigalois* erzählt wird. Dieses wäre jedoch gegenläufig zum Bild der Riesen im *Meleranz*, welches bisher beschrieben wurde.

Noch während Meleranz sich wäscht, nimmt sich Pulaz seines Pferdes an. Auffällig ist, dass recht genau beschrieben wird, wie der Riese das Tier versorgt. Nicht nur, dass er es in den Stall stellt, sondern er striegelt es und bringt ihm ausreichend Heu (Mz. v. 4383–4388). Die gute Versorgung scheint hier eine geeignete Reflexionsfläche

zu sein, an der sich Pulaz' Verhalten dem Ritter gegenüber bestimmen lässt. Während Harpins Ponys genauso abgemagert sind wie die Ritter, die auf ihnen sitzen, und die Tiere mit einer Peitsche angetrieben werden, wird Meleranz' Pferd, als wichtigstes Attribut des Ritters, parallel zu ihm gereinigt und versorgt. Es erfährt so eine Wertschätzung, die gleichzeitig dem Ritter zugutekommt. Statt das Gegenbild zum Ritter und seinen Attributen – wie Pferd, Ausrüstung und Bewaffnung – zu bilden, pflegt der Riese diese. Ähnlich wie beim Zusammentreffen zwischen dem wilden Mann und Kalogrenant im *Iwein* wird das Wunderbare der *Äventiure* hier durch eine Figur verkörpert, die durch ihren Kontext stark höfisiert wird.

Wie Kalogrenant bzw. Iwein und der wilde Mann kommen auch Meleranz und Pulaz ins Gespräch: Der Riese beginnt damit, Meleranz zu danken, dass er seinen Jägern, die im Wald unterwegs sind, nicht in die Hände gefallen ist. Er endet vorläufig damit, dass er über diesen Umstand sehr froh sei. Erst durch Nachfragen des Ritters führt Pulaz aus, was sich hinter diesem Dank verbirgt:

*„Ich sag uch, künner degen bald,
eß sind rysen groß
unnd sind min husgenos.
Sy sind stargk und wild.
Sy habend mänig unbild
in diesem wald gethon.
Sy vahund wib unnd man.
Was inn lebendes widervert,
daz ist vor inn unernert.
[...]“
(Mz. v. 4404–4412)*

Würde man den Vers *unnd sind min husgenos* aus den Ausführungen streichen, so ergäbe sich hier eine typische Riesenbeschreibung, die in einem Hilfesuch an den Ritter endet. Jedoch beschreibt Pulaz hier seine Helfer, die auf seinen Auftrag hin im Wald sind, und dem bekannten Motiv des Artusromans entsprechend raubenden und entführenden Riesen im Wald beschreiben. Insgesamt wirkt die Situation zunächst unentschieden: Zum einen distanziert sich Pulaz von seinen Riesen durch die Art und Weise, wie er über sie redet und besonders durch seine Dankbarkeit darüber, dass Meleranz nicht in ihre Hände geraten ist, jedoch wird er als Auftraggeber gleichzeitig zum Teil der Gruppe.⁵³⁷ Schon hier gibt er an, dass seine Jäger Reisende im Wald

⁵³⁷ Vgl. Kragl: Entzauberung, S. 94.

einfangen und jede Woche zu ihm bringen. Trotzdem erkundigt sich Meleranz noch ein weiteres Mal, ob sie Menschen berauben und entführen, was Pulaz bejaht. Dass Meleranz hier noch einmal gezielt auf die Aktivitäten im Wald hinauswill, mag an der sehr undurchsichtigen Figurenzeichnung Pulaz' liegen. Zwar benimmt sich der Riese auf der einen Seite vollkommen höfisch und ist keine Gefahr für den Ritter, auf der anderen Seite bestätigt er jedoch das Motiv des Riesen, der Menschen beraubt und sich ihrer bemächtigt. Eindeutiger wird die Situation, wenn der Riese die Umstände seines Verhaltens „soziologisch deutet“⁵³⁸: Er und seine Jäger wurden von ihrem Riesen-König aus der Heimat *Gassen* vertrieben.⁵³⁹ König Godonas, für den sie nun im Wald Menschen entführen, die wiederum als seine Sklaven arbeiten müssen, überließ ihnen dazu den Wald und die Lichtung. Jedoch zeigt Pulaz Reue, da er lieber in seiner Heimat geblieben wäre, um ohne diese Sorge zu leben. Implizit zeigt sich hier, dass der Riesen-König das kleinere Übel im Vergleich zum Menschen-König Godonas ist.

Das Motiv der Menschen, die für die Riesen typische Verbrechen begehen, welches der Pleier schon im *Tandareis* nutzte, wird hier komplett verkehrt. Hier ist es ein Mensch, der sich der Größe und Kraft der Riesen bemächtigt, um die gleichen Verbrechen begehen zu lassen, die sonst den Riesen zur Last gelegt werden. Pulaz geht sogar noch einen Schritt weiter: Dieses Verhalten, das für Riesen nahezu typisch erscheint, wird von ihm so sehr verabscheut, dass er lieber sterben möchte, als sein Leben lang diese Verbrechen begehen zu müssen:

*„Mit roub muos ich mich began,
daz thuot mir hertzelichen we.
Ich wollt den tod kyesen e,
e ich also lang wöllt leben.
Des will ich uch min trüwe geben:
Unnser leben das ist swär.
[...]“
(Mz. v. 4450–4455)*

Der Riese, der zuvor noch in ein soziales Gefüge integriert war, muss nun im Wald leben und die Wildnis roden. Verortet der Artusroman sie in der Regel im Wald, so scheint dieser typische Lebensraum für Pulaz eine Strafe zu sein, da er sich nun in der Wildnis befindet und Arbeiten verrichten muss, die ihm zuwider sind. Er stilisiert sich und seine Jäger so immer mehr selbst zu Opfern des Königs:

⁵³⁸ Kragl: Entzauberung, S. 94.

⁵³⁹ Gassen setzt Björn Reich mit der Philisterstadt Gaza gleich, aus der im AT das Riesengeschlecht stammt. Vgl. Ders.: Name und *mære*, S. 132.

„Herre, des verdrüsset mich,
das ich also leben sol.
Da mit ist mir nicht ze wol.
Ich zug mich gerne davon.
[...]“
(Mz. v. 4630-4633)

Wieder auf eine Nachfrage von Meleranz berichtet er weiter über den König. Im Land lebe keiner, der sich mit seinen Kräften messen könne. Zwar werden die Riesen nicht explizit als unterlegen beschrieben, jedoch lassen die Verse zusammen mit Pulaz' Todeswunsch erahnen, dass auch die Riesen der Kraft Godonas nicht gewachsen sind. Ebenso auffällig ist, dass er sich nur auf die *Kraft* Godonas' beschränkt. Andere herrschaftsrelevante Eigenschaften werden nicht aufgezählt. Seine Fähigkeiten werden hier, wie sonst auch bei den Riesen, auf seine reine Stärke festgelegt. Das geschieht jedoch nicht aus Mangel an Verständnis für solche Fähigkeiten, denn gleichzeitig ist Pulaz in der Lage, zu erkennen, dass Godonas hohes Ansehen besitzen könnte, wäre er kein so schlechter König. Damit bestätigt der Riese hier noch einmal, was schon in der gesamten Episode mitschwingt: Er ist eine nahezu höfische Figur, die in der Lage ist, gute und schlechte Eigenschaften zu erkennen, richtig einzuschätzen und zu kommentieren. Gleichzeitig wird mit Godonas eine Figur beschrieben, die dem Motiv des Riesen erheblich nähersteht als der eigentliche Riese. Letztlich entscheidet sich Meleranz dazu, gegen Godonas in den Kampf zu ziehen.

Während des Dialogs kommen die Raubriesen auf die Lichtung und bringen ihre Geiseln in die Hütte. Die Jäger grüßen Meleranz freundlich und lassen die Gefangenen bei ihm und Pulaz. Der Ritter erkennt die Schönheit der Jungfrauen und vereinbart mit Pulaz, dass er die Gefangenen so lange in seiner Obhut behält, wie er gegen Godonas kämpft. Die Jungfrauen, die sich ihm aus Dank zu Füßen werfen, schickt er zu Pulaz, da es seine Tugend sei, die sich an ihnen zeige (Mz. v. 4808–4816). Die Episode in der Hütte des Riesen endet mit einem Abendessen, an dem sowohl alle Riesen als auch Meleranz gemeinsam mit den Geiseln teilnehmen.⁵⁴⁰

Dass eine vermeintliche *Âventiure*, wie hier eine Auseinandersetzung zwischen Riese und Ritter, die zum konventionellen Repertoire des Artusromans gehört, gar nicht erst stattfindet, sondern in einem gemeinsamen Abendessen mit anschließendem Hilfesuch endet, ist, so möchte ich behaupten, im Sinne Emings und Schlechtweg-Jahns

⁵⁴⁰ Eine nähere Betrachtung dieses Essens findet sich in Kap. 5. Wiederholung und Prägnanzerzeugung – Gemeinsame Mahlzeiten.

kaum erwartbar bzw. vorhersehbar und deshalb eine Überraschung.⁵⁴¹ Auf der Meta-Ebene werden hier mit Hilfe eines Musters, das sich zum einen aus dem Riesen-Motiv und dem Kreislauf von *Âventiure*-Erzählung und -Handlung ergibt, die sozial gegensätzlichen Ordnungen und Positionen von Rittern und Riesen verhandelt. Was erzählt wird, ändert sich kaum. Es wird lediglich angepasst, wie erzählt wird. Entsprechend steht laut Eming und Schlechtweg-Jahn in der seriellen Kontingenz des Riesen-Motivs im arthurischen Erzählen mit Blick auf die gleichzeitige Vorhersehbarkeit einer *Âventiure* gegen Riesen weniger die Frage ‚was‘, sondern ‚wie‘ das Motiv erzählt wird, im Vordergrund.⁵⁴² Der *Meleranz* verkehrt diese Konstellation jedoch.

Ebenso unerwartbar wie das veränderte Riesen-Motiv ist, dass *Meleranz* am Tisch der Riesen eine Botin kennenlernt, die ihm noch vor dem Bestreiten seiner ersten – von den Riesen initiierten – *Âventiure* schon eine zweite Herausforderung anbietet. Die Botin bedient damit die zu Beginn der Episode geschaffene Spannung und Motivation für die folgende *Âventiure*-Kette des Protagonisten.⁵⁴³ Ihre Botschaft erscheint im Vergleich zu anderen *Âventiure*-Erzählungen von Botenfiguren inhaltlich typisch. Lediglich wie es zum Bericht kommt, ändert sich: Auf dem Weg zum Artushof wird die Botin von Pulaz' Raubriesen entführt. Da sie nun das Hilfesuch ihrer Herrin nicht Artus gegenüber vorbringen kann, berichtet sie in der Hütte im Beisein von Pulaz, seinen Riesen, den anderen Entführten und *Meleranz* von der Lage Dulceflors. Die Riesen-Episode bildet damit den motivationalen Ausgangspunkt für die gesamte *Âventiure*-Kette des *Meleranz*.

4.2.4 Erzeugung von Distanz und Nähe – Die *Âventiuren* gegen Godonas und Verangoz

Anders als bei den *Âventiuren* gegen Libers und Lybials ergibt sich bei Verangoz und Godonas keine Verhandlung der Werte Minne und *êre/sælde*, sondern hier stehen letztere in Form der Hierarchisierung, Idealisierung und Stabilisierung des arthurischen Wertesystems im Vordergrund. Der Artushof, der typischerweise Ausgangs- und Endpunkt der Erzählung und damit der verschiedenen *Âventiuren* ist, dient als Kommunikationsgemeinschaft, bei der visuelle und auditive Informationen in Form von

⁵⁴¹ Vgl. Eming u. Schlechtweg-Jahn: Einleitung, S. 27.

⁵⁴² Eming u. Schlechtweg-Jahn: Einleitung, S. 88.

⁵⁴³ John Lancaster Riordan: A Vindication of the Pleier, S. 33.

Âventiure-Erzählungen zusammenlaufen.⁵⁴⁴ Die Erfolge der einzelnen Ritter während der einzelnen Bewährungsproben müssen zwangsläufig zu öffentlichen Nachrichten bzw. Erzählungen umgewandelt werden, um erfolgreich abzuschließen.⁵⁴⁵ Erst damit erfüllen die Âventiuren ihren Sinn und tragen zur Stabilisierung und Idealisierung des Artushofs und seiner Gesellschaft bei. Besonders auffällig ist bei den folgenden Kämpfen gegen Godonas und Verangoz jedoch, dass durch sie zwar vordergründig das arthurische Wertesystem gegen schlechte Herrscher verteidigt und somit zur Idealisierung des Hofes beitragen wird, die Artusgesellschaft aber nicht als Kommunikationsgemeinschaft fungiert. Das heißt, der erfolgreiche Abschluss der Âventiure wird, wie zunächst zu zeigen ist, nicht in Form von Boten am Artushof öffentlich gemacht.⁵⁴⁶ Dennoch wird die Spannung von ‚Sehen‘, ‚Sagen‘ und ‚Hören‘ immer wieder aufs Neue potenziert.

Wie schon bei der Abreise vom französischen Hof zu Beginn der Erzählung, verheimlicht Meleranz auch seine Abreise vom Artushof, indem er sich nachts sein Pferd und seine Rüstung zum Wald bringen lässt, sodass keiner auf ihn aufmerksam wird. Seinem Knappen sagt er, er wäre in wenigen Tagen zurück und er solle keinem sagen, in welche Richtung er geritten ist:

*„Rietet wider unnd weset fro.
Ich kum üch wyder in kurtzen tagen.
Ir süllt minen frunden sagen,
ob sy üch fraugen, wa ich sy komen,
so sprecht, ir habt niht vernomen,
welches enndes ich sy geritten.“*
(Mz. v. 4252–4257)

Da Meleranz schon allein seinen eingeschlagenen Weg verheimlicht, wird bereits hier deutlich, dass der Artushof auch später nicht im Zentrum seiner Âventiure-Kommunikation stehen wird.

Auch in den darauffolgenden Âventiuren wird der Artushof kaum bis gar nicht thematisiert, obwohl der Name ‚Artus‘ über 140mal in der Erzählung genannt wird. Vielmehr verdeutlichen verschiedene Szenen, dass der Hof auf subtile Weise marginalisiert bzw. ersetzt wird: Noch bevor die Bewährungsproben beginnen, wird von beiden Krisen in

⁵⁴⁴ Wandhoff: Âventiure als Nachricht, S. 2.

⁵⁴⁵ Wandhoff: Âventiure als Nachricht, S. 19.

⁵⁴⁶ Da die im folgenden genannten Stellen im Verlauf der weiteren Analyse zur Untermauerung der Argumentation paraphrasiert bzw. zitiert werden, verzichte ich hier auf genauere Angaben, um eine Doppelung weitestgehend zu vermeiden.

der Hütte des Riesen Pulaz berichtet. Mit Blick auf den Artushof als Zentrum der *Âventiure* sticht besonders das Hilfesuch der Botin heraus. Diese befand sich auf dem Weg zum Artushof, als sie von den Raubriesen entführt wurde. Da sie den Artushof nicht erreichen kann, schildert sie der dem Hof am nächsten stehenden Figur ihre Situation. Der Artushof, als die Instanz, an der Hilfesuchende angehört werden und Hilfe zugesprochen bekommen, wird hier nun implizit durch die Hütte im Wald als Versammlungsort, Pulaz und die Riesen als in der Hütte angesiedelte Gemeinschaft und Meleranz als Ritter vertreten. Dabei wird die Hofsituation jedoch nicht imitiert; so wird beispielsweise zuerst gegessen und danach die Botin angehört.⁵⁴⁷ Die Hütte wird damit zum Ort der *Âventiure*-Erzählung und Ausgangspunkt ihrer Handlung, wodurch die Funktion des Artushofes zum Teil auf die Behausung des Riesen übertragen wird. Zwar wird der Hof noch als Kommunikationszentrum und Ort ritterlicher Idealität aufgerufen, jedoch dient er nur als eine Art Stellvertretung.

Meleranz' Erfolg in der *Âventiure* gegen Godonas zeigt indes, dass eine Rezeption seiner Siege vor Ort gegenüber der am Artushof präferiert wird: Nachdem er gegen Cursun gewonnen und sich damit den Zugang zu Godonas erstritten hat, berichtet der Truchsess seinem Herrn auf dessen Burg von Meleranz' Sieg gegen ihn. Hier wird wieder die schwindende Bedeutung des Artushofs für die *Âventiure* deutlich: Die Botschaft von Meleranz' Taten wird nicht vor der Artusgesellschaft verbreitet, sondern noch vor Beginn des Kampfes durch Godonas an seinem Hof rezipiert. Hier liegt die Vermutung nahe, dass im Gegensatz dazu, zur Stabilisierung und Idealisierung des Artushofes beizutragen und die *Âventiure* des Einzelnen zum Allgemeingut zu machen, Meleranz' Taten hier allein für seine persönliche Befähigung als Ritter benutzt werden.⁵⁴⁸

Gleiches kann auch für das Ende der *Âventiure* gegen Godonas festgestellt werden. Auch hier wird die Nachricht über Meleranz' Sieg nicht an den Artushof gebracht, sondern direkt im Anschluss von Godonas' Untertanen in Terramunt diskutiert. Am Ende entlässt Meleranz alle Gefangenen in ihre Heimatländer. Wieder fällt auf, dass keiner der Versklavten als Bote an den Artushof geschickt wird. Besonders hier wäre denkbar, dass im *Meleranz* eine Individualisierung des arthurischen Erzählens angedeutet ist.

⁵⁴⁷ Das hängt möglicherweise jedoch auch damit zusammen, dass schon vor dem Essen die *Âventiure* um Godonas erzählt wird, sodass die Geschichte um die bedrängte Dulceflor als zweite *Âventiure* auch nach dem Essen erzählt werden kann.

⁵⁴⁸ Vgl. Karnein: Minne, *Âventiure* und Artus-Idealität, S. 180; Reich: Name und *mære*, S. 117 und 118.

Vergleichbares lässt sich auch in der *Âventiure* gegen Verangoz beobachten: Direkt nach dem Sieg über Godonas löst Meleranz sein Versprechen ein und reitet gemeinsam mit der Botin in das Land Karedonas. Wie auch bei seiner ersten Abreise am Artushof verheimlicht Meleranz nun seinen neugewonnenen Untertanen die Gründe und das Ziel seiner Reise. Lediglich Cursun wird in das Unterfangen eingeweiht. Dieser soll während Meleranz' Abwesenheit seine Aufgaben wahrnehmen und darauf verweisen, dass er in einiger Zeit an den Hof zurückkehre. Wieder stehen Tugenden des Ritters und seine Fähigkeiten als guter Herrscher im Vordergrund: Auf der einen Seite hält er sein Versprechen gegenüber der Botin, auf der anderen Seite lässt er seinen neuen Hof nicht ohne Anweisungen und einen Stellvertreter zurück. Gleichzeitig ist ihm jedoch nicht daran gelegen, seine Taten öffentlich zu machen. Meleranz reitet zwar auf eine *Âventiure* aus, um die durch Verangoz aus den Fugen geratene Ordnung in Karedonas wiederherzustellen. Da jedoch weder vom Vorhaben noch vom erfolgreichen Ausgang berichtet wird, erzählt der Text mithilfe der *Âventiure* hier zwar, wie die höfische Ordnung wiederhergestellt wurde, macht diesen Erfolg jedoch fruchtbar. Wie der Artushof zuvor, wird Meleranz' eigener Hof in Terramunt nicht als Kommunikationsgemeinschaft konstruiert: Die *Âventiure* dient, wie auch schon an der Godonas-Episode deutlich wurde, damit nicht mehr der Stabilisierung und weiterführenden Idealisierung des Artushofes und ebenso wenig der Stabilisierung von Meleranz' Macht in Terramunt. Vielmehr macht Karnein darauf aufmerksam, dass gerade die Unterstützung Dulceflors gegen den Heiden sozial ausgerichtet ist.⁵⁴⁹

Im Zentrum der beiden *Âventiuren* steht damit nicht der Artushof als Kommunikationsgemeinschaft, die Erfolge bestätigt, validiert und so zum Allgemeingut macht, sondern Meleranz' Fähigkeiten als einzelner Ritter. Entsprechend ist dem Postulat Karneins „der Hauptbegriff, der die Romanhandlung insgesamt steuert, ist offensichtlich der des Nachweises der rechtmäßigen Herrschaft“ und Meleranz' „*Âventiure*-Weg ist da, um der Welt und nicht nur der Artusgesellschaft zu demonstrieren, daß seine Herrschaftsansprüche auch durch Leistung gerechtfertigt sind“⁵⁵⁰, mit Blick auf die gesamte ‚Godonas‘-*Âventiure* und das Ende des Kampfes gegen Verangoz insofern zuzustimmen,⁵⁵¹ dass die Rechtfertigung gegenüber dem Artushof entfällt, im Gegenzug aber auch keine in Terramunt – also seinem eigenen Herrschaftsgebiet – erfolgt. Der Hauptbegriff, der die Romanhandlung steuert, ist jedoch vielmehr die Minne, wie

⁵⁴⁹ Karnein: Minne, *Âventiure* und Artus-Idealität, S. 180 u. 182.

⁵⁵⁰ Karnein: Minne, *Âventiure* und Artus-Idealität, S. 181.

⁵⁵¹ Karnein: Minne, *Âventiure* und Artus-Idealität, S. 180.

schon an den Âventiuren gegen Lybials und Libers deutlich wurde. Als Paradigma trägt diese ebenso zur Ablösung vom Artushof bei, wobei sie in den Âventiuren gegen Godonas und Verangoz keine exponierte Rolle spielt.

Geht Reich davon aus, dass Meleranz während der einzelnen Âventiuren je die Herrschertugenden *mâze*, *milte*, *reht* und *staete* vertritt und sich ihrer würdig erweist,⁵⁵² um sich als Erbe seines Onkels zu legitimieren, zeigt der Mangel an Siegesberichten am Artushof sowie in Terramunt, dass die Tugenden zwar erkämpft, jedoch nicht weiter verwertet werden. Die Frage, wozu die Âventiuren dienen, wenn ihre Erfolge nicht sichtbar gemacht werden, bleibt indes offen.

Auch wenn der Artushof als Kommunikationszentrum entfällt, lässt sich dennoch in beiden Bewährungsproben ein auffälliges Interesse an verschiedenen Möglichkeiten verzeichnen, wie die Kämpfe rezipiert werden können. Die sich daraus ergebende Typologie der Rezeption beschreibt ein Spektrum von Aventure-Sehen, -(Be-)Sprechen, -Hören, -Diskutieren und -Handeln. Die einzelnen rezipierenden Figuren zeigen entsprechend ein ähnliches Verhalten wie es von der Stimme des Erzählers oder gar einer Erzählerfigur erwartbar wäre.

Indem die Handlung während der Âventiure direkt vor Ort und nicht mehr am entfernten Artushof rezipiert wird, kommt es zusätzlich zu einer Engführung zwischen Erzählung und Handlung, durch die die räumliche und zeitliche Distanz im Erzählen zwischen Ereignis und dem Bericht dessen verringert wird.

Auf seinem Weg zu Godonas wird Meleranz zunächst von Pulaz begleitet. Dieser weist ihn durch den Wald. Auf einer großen Wiese angekommen, beschreibt er dem Ritter die weitere Route in seine Âventiure. Meleranz gelangt so zu einem breiten See, der den Zugang zu Godonas' Reich limitiert. Dieses Portal zum Reich und damit zur Âventiure ist vordergründig grundsätzlich möglich und frei, tatsächlich kann der See aber nur mit Hilfe eines Fährmanns überquert werden.⁵⁵³

Im arthurischen, höfischen Erzählen bilden analog zum Wald die Ozeane oder auch große Seen Räume der Kontingenz. Anders als die Unordnung des Waldes und die Undurchsichtigkeit des Wald-Dickichts, in der sich die Möglichkeitsfülle der Âventiure häuft, spielen bei großen Wasserflächen ihre Unendlichkeit und der Blick in die Ferne

⁵⁵² Reich: Name und *mære*: S. 117 u. 118.

⁵⁵³ Vgl. Foucault: Von Anderen Räumen, S. 325.

eine wichtige Rolle.⁵⁵⁴ Die Überquerung von Gewässern ist wie das Durchqueren des Waldes zeitgleich durch Zufall und Erwartbarkeit geprägt. Ein gutes Beispiel hierfür stellt Gregorius dar, der wie Moses in einem Korbchen auf dem Meer ausgesetzt und unbeschadet durch Zufall an die Klosterinsel geschwemmt wird. Seine nächste Fahrt über das Meer bringt ihn durch einen schweren Sturm zufällig – aber erwartbar – zurück in das Land seiner Mutter.

Ebenso als willenlos ihrem Schicksal überlassen beschreibt Schnyder die norwegischen Seeleute, die Tristan entführt haben:

Die dem Zufall des Auf und Ab ausgelieferten Seeleute sind ihres Willens beraubt und ergeben sich ganz dem Geschick, dem Schicksal. Sie überlassen sich der *vil armen stiure*, der schwachen und jämmerlichen Führung der *Âventiure*.⁵⁵⁵

Kann das Meer in einem Moment ein stiller, einfach zu durchquerender Raum sein, kann es im nächsten Moment zu einer wilden, unkontrollierbaren Gefahr werden.

Eine weitere Beschränkung der *Âventiure* bildet Godonas' Truchsess Cursun: Zunächst muss gegen ihn gekämpft werden, um sich dem König würdig zu erweisen. Die Klause Cursuns, an der auch der Kampf stattfindet, ist von einer hohen Mauer umgeben, die an der einen Seite an ein Gebirge und an der anderen an den See stößt. Während der Truchsess als menschliche Barriere in Godonas' Land fungiert, indem jeder Ritter erst gegen ihn bestehen muss, um gegen seinen König antreten zu dürfen, bilden seine Klause, die Mauer, das Gebirge und wiederum der See eine natürliche bis architektonische Grenze, die grundsätzlich überquert werden kann. Dies ist jedoch nur unter bestimmten Voraussetzungen möglich. Das Reich wird so – besonders durch das Wasser und das Gebirge –⁵⁵⁶ als Anderswelt markiert. Zwar gibt es keine weiteren Indizien, wie eine veränderte Zeitstruktur zur ‚normalen‘ Welt etc.,⁵⁵⁷ die dafür sprechen, das Reich als mythische Anderswelt zu beschreiben, jedoch herrschen dort eine andere Ordnung und Regeln, die sich insbesondere von denen des Artushofes unterscheiden. Anders als bei den *Âventiuren* gegen Lybials und Libers ist Meleranz' Weg in die Bewährungsprobe hier semantisch eng an den Sinn der *Âventiure*, Ordnung zu stiften, gebunden.

⁵⁵⁴ Mireille Schnyder: Räume der Kontingenz, in: Cornelia Herberichs u. Susanne Reichlin (Hrsg.), Kein Zufall. Konzeptionen von Kontingenz in der mittelalterlichen Literatur (Historische Semantik, Bd. 13), Göttingen 2009, S. 174–185, hier S. 176.

⁵⁵⁵ Schnyder: Räume der Kontingenz, S. 177.

⁵⁵⁶ Vgl. Ernst Cassirer: Philosophie der symbolischen Form. Zweiter Teil: Das mythische Denken, hrsg. von Birgit Recki, Hamburg 2010, S. 127f.

⁵⁵⁷ Vgl. Störmer-Caysa: Grundstrukturen, S. 202–214.

Mit dem Kampf gegen Cursun beginnt der erste Abschnitt der von Pulaz berichteten *Âventiure*-Erzählung. Meleranz besiegt den Truchsess, der ihm den Eid schwört, sich in seinen Dienst stellt und ihm von Godonas berichtet. Diese Erzählung greift in einigen Zügen Pulaz' Ausführungen auf, erweitert sie jedoch um seine eigene Beteiligung an den Taten des Königs. Während die inhaltlichen Aussagen der beiden Berichte kaum neue Informationen enthalten, ist besonders auffällig, wie Cursun erzählt. Schon bei Pulaz' Bericht wurde darauf hingewiesen, dass zwischen Ritter und Riese ein Dialog entsteht, über den der Inhalt der *Âventiure* kommuniziert wird. Gleiches ist auch für die Erzählung Cursuns festzustellen. Während in anderen Artusromanen *Âventiuren* weitestgehend zusammenhängend berichtet werden, wird der *Âventiure*-Dialog zwischen Cursun und Meleranz unterbrochen und erst am nächsten Tag wieder vor der Burg von Godonas aufgenommen. Indem Cursun Meleranz folgt und weiter erzählt kann das Gespräch bis kurz vor den Kampf gezogen werden. Die dabei entstehenden einzelnen Dialoge thematisieren immer andere Aspekte der *Âventiure*, die wiederum deutlich auf den anstehenden Kampf verweisen: An der Burg angekommen, wird das Gespräch mit Blick auf die Sklaven von Godonas weitergeführt. Im Anschluss an Cursuns Warnung, würde Meleranz besiegt, müsse er sich ergeben oder sterben, fragt der Ritter, was mit den Gefangenen nach seinem Sieg über Godonas passiere. Diese würden, so antwortet Cursun, in die Freiheit entlassen. Der siegreiche Ritter werde darüber hinaus neuer Herrscher des Landes (Mz. v. 5777–5793). Indem Cursun und Meleranz ihr Unterhalten zu verschiedenen Zeitpunkten an verschiedenen Stellen wiederaufnehmen, wird der Sinn der Erzählung, hier die Handlung zu bedingen, stetig aktualisiert. Denn auf das Gesagte kann so direkt die Handlung folgen. Beide werden so immer enger aneinandergeschlüsselt, bis das Erzählte beinahe zum Kommentar der Ereignisse wird: Meleranz findet beispielsweise ein silbernes Horn, welches an eine Linde gebunden ist. Auf seine Frage nach der Funktion des Horns antwortet Cursun, er müsse es dreimal blasen, um die *Âventiure* in der Burg anzukündigen. Indem erst an der entsprechenden Stelle auf das Horn Bezug genommen und seine Wirkung ausgedeutet wird, kann die Erzählung sofort in Handlung umschlagen. Meleranz bläst in das Horn und zerschlägt es anschließend an einem Stein. Diese Handlung führt wiederum bei Cursun zur Frage für den Grund dieser Tat, die Meleranz damit begründet, er habe vor, über Godonas zu siegen, was das Horn obsolet machen würde (Mz. v. 5816–5872). Der Kreislauf von Handlung und Erzählung im weitesten Sinne wird hier nicht nur enggeführt, sondern Bericht und Ereignis werden verwoben. Die Distanz zwischen Erzählen und Handlung wird entsprechend aufgehoben.

Cursun, der Erzähler der *Âventiure*-Erzählung, verlässt Meleranz im Anschluss, um auch Godonas von der bevorstehenden *Âventiure* und damit seiner eigenen Niederlage zu berichten. Seine Handlungen werden so von ihm selbst in eine Erzählung überführt, die von Godonas angehört wird:

*Alß er den truchsässen sach,
gen dem gieng er unnd sprach:
„Cursun, byß gottwillkomen!
Ich hett gerne das vernomen,
was din gewörfft wär.“
Do saget er im die mâr,
das im was misselungen
unnd das inn hett betzwungen
Melerantz der unverzayt
unnd er sin sicherhait,
hett von im empfangen,
unnd wie es alles was ergangen,
unnd daz der unverzagt man
hielt by der linden uff dem plan
unnd der kein wygannt
durch ritterschafft inn daz lannd
wâr kommen. [...]
(Mz. v. 5899–5915)*

Der Empfängerkreis der wird um Godonas erweitert. Da die Erzählung – wie bei Meleranz – auch beim König in eine *Âventiure*-Handlung umschlägt, funktioniert der Bericht auf beiden (kontrahierenden) Seiten, indem der Inhalt an den jeweiligen Empfänger angepasst wird. Ist Meleranz der Empfänger, wird die Erzählung durch direkte Rede wiedergegeben (vgl. Mz. v. 5429–5454). Erzählungen, die wie hier an Godonas oder auch später an Verangoz adressiert werden, sind hingegen indirekt von der Stimme des Erzählers zusammengefasst und nacherzählt, wodurch der Informationsgehalt stark eingeschränkt wird (vgl. Mz. v. 5904–5915). Rückfragen der Figuren werden entsprechend, anders als bei Meleranz, nicht erzählt.

Insgesamt bewirkt die Umwandlung der *Âventiure*-Erzählung in eine dialogische Form eine Entzerrung des Berichts. Indem Cursun Meleranz bis in die *Âventiure*-Handlung begleitet, trägt er entschieden zur Mobilität der Erzählung bei, die nun an verschiedenen Orten zu verschiedenen Zeiten und für verschiedene Figuren rezipierbar wird. Das Erzählen erlangt so eine gewisse Flexibilität, die es erlaubt, den Inhalt der Berichte

immer wieder mit Blick auf die entsprechende Situation anzupassen. Die *Âventiure*-Erzählung wird so dynamisiert.

Nachdem Meleranz das Horn geblasen hat, begegnen er und Godonas sich an der Linde. Der neue Abschnitt der *Âventiure*, der Kampf, wird zusätzlich durch einen neuen Dialog unterstrichen. Diesen führen die Untertanen von Godonas, die sich schon vor Beginn des Kampfes vor der Burg und an den Zinnen versammeln, um den Kampf zu beobachten:

*An der zinn und uff dem palaß
stuond ritter unnd frowen,
die wollten geren schowen,
was von inn baiden sollt beschehen.
Sy begunden all mit gemain jehen,
das sy nie gesauhen,
verr noch nahen,
zwen man so kürlich.*
(Mz. v. 5970–5977)

Die Augenzeugen unterhalten sich während des Kampfes miteinander, wodurch das Gesehene in Sprache umgewandelt wird. Aus Perspektive der Figuren sind Meleranz' und Godonas' Fähigkeiten innerhalb der Gruppe so nicht nur sicht-, sondern auch durch ihre eigenen Kommentare hörbar.

Die hier schon besonders pointierte Augenzeugenschaft wird, anders als beim Kampf gegen Lybials, im weiteren Verlauf immer wieder aufgerufen. So kann der vermeintliche Erzählerkommentar während der *Tjost*, *ain schöner dyost ward nie gesehen* (Mz. v. 5996), als Wahrnehmung der Augenzeugen an den Zinnen gewertet werden. Wenige Verse später wird die Stimme des Erzählers expliziter und sagt, *deß nam man von der burg war* (Mz. v. 6004). Die Zuschauer auf den Zinnen zeigen sich so als Kommunikationsgemeinschaft, die den Kampf rezipiert.

Der Kampf zwischen Godonas und Meleranz zieht sich indes bis zum Abend hin, weshalb der König eine Pause vom Kampf vorschlägt. Dieser nimmt das Angebot an und zieht sich mit seinem Kontrahenten in den Schatten der Linde zurück. Während der Pause bietet Godonas Meleranz als *kienne[n] wygannt* (Mz. v. 6095) das Ende des Kampfes an, wenn dieser ihm untertan sein würde: „[...] / *Willtu werden min man / unnd willtu laisten min gepott?*“ (Mz. v. 6100f.) Der Ritter lehnt dieses Angebot ab

und nimmt den Kampf wieder auf. Gleichzeitig stellt er die Freilassung der Gefangenen und die Übergabe des Landes als einzige Verhandlungsbasis in den Raum:

„[...] *E daß ich würd üwer man,
ich wollt den tod e willeklich
liden, degen ellenßrich.
Wöllt ir die gevangen lon
unnd üwer lannd von mier hon,
so will ich strittes üch verperen.
[...]“
(Mz. v. 6108–6113)*

Hinsichtlich dieser erweiterten Perspektive auf Meleranz und seine von Godonas anerkannten Fähigkeiten ist der wieder aufgenommene Kampf somit nicht nur das Weiterlaufen der Auseinandersetzung, sondern er wird zu einem zweiten Teil der *Âventiure*. Besonders deutlich wird dies durch die Augenzeugen, die mit dem (wieder) beginnenden Kampf erneut erzählt werden:

*Von der burg man das sach.
Man unnd wib inn des veriah,
der erst strit wär unglich
dem anndern. Die held ellenßrich
die vachten on zagheit,
alß mir die aubenthür sayt,
das sy an den stunden
so stargker schleg begunden,
das all, die eß sauhen,
mit gemainem mund jahan,
das ir erste ritterschafft
gen dieser hett kain krafft.
(Mz. v. 6127–6138)*

Diese Übersetzung des Gesehenen ins Gehörte geht indes noch einen Schritt weiter, indem das gerade Gesagte, welches oben zitiert ist, mit der von der Stimme des Erzählers berichteten *Âventiure* (*alß mir die aubenthür sayt*) enggeführt wird. Die Figuren des Meleranz unterstützen damit die Stimme des Erzählers, da sie mitwirken, das sich Handlung des Textes und das Erzählen von ihr annähern.

Darüber hinaus sind es die Zuschauer, die direkt nach dem wiedereinsetzenden Kampfgeschehen die Qualität dieser zweiten Kampfhälfte als noch hochwertiger

bewerten. Die Ritter laufen einander ohne Furcht an und die ausgeführten Schläge sind härter:

[...]. *Disß zwen man
die lieffen aber ainanndern an.
Von der burg man daz sach.
Man unnd wib inn des veriah,
der erst strit wär unglich
dem anndern [...]*
(Mz. v. 6125–6130)

In den Augenzeugen, die aus einem Mund gemeinsam das gerade Gesehene aussprechen, erreicht die Engführung von Sehen, Hören bzw. Sprechen schließlich hier ihren Höhepunkt. Das Sehen des Kampfes sowie das daraus resultierende (Be-)Sprechen und gleichzeitige Hören der *Âventiure* werden damit zu einem zentralen Moment der Gliederung des Auseinandersetzungs zwischen Godonas und Meleranz.⁵⁵⁸

Nach Meleranz' Sieg über den König verlässt er den Anger und begibt sich zurück zur Kluse. Sein Erfolg wird währenddessen in der Burg von den Untertanen diskutiert. Der so entstehende Dialog unterstreicht den Abschluss der *Âventiure*, indem er zwei kontroverse Perspektiven verhandelt, die abwägen, wie mit dem Sieger im Folgenden umzugehen sei: Die eine Partei will Meleranz, laut Godonas' Versprechen, das Land überlassen und ihn als neuen Herrscher akzeptieren:

„[...]
*der im den sig behabet an,
das wir dem wären unnderthon
unnd im dienten aigenlich.*
[...]“
(Mz. v. 6293–6295)

Die andere Seite will hingegen den Eid übergehen und den Ritter als Mörder des Königs töten:

*Och sprachen sümlich:
„Für war, wir wöllten disen man
von dem lannd niht lebende lon,
der unns den herren haut erschlagen.
[...]“*

⁵⁵⁸ Vgl. Zur Überführung der Beobachtung des Kampfes hin zur Erzählung Müller: Öffentlichkeit und Heimlichkeit im *Nibelungenlied*, S. 240.

Die Diskussion, die den gerade erfolgten Kampf abschließend resümiert, fragt demnach, ob die Tötung eines ‚unhöfischen‘ Königs durch einen ‚höfischen‘ Ritter während einer *Âventiure* gerechtfertigt ist und wie mit dieser Tötung letztlich zu verfahren sei. Die Diskrepanz zwischen gut und böse wird auf diese Weise relativiert und in eine generelle Reflexion überführt, die die Frage aufwirft, wie es um die Rechtmäßigkeit der Tötung des Gegners während der *Âventiure* steht.

Am Ende ist es Cursun, der in Meleranz' Abwesenheit für ihn spricht. Sein Monolog folgt dabei einer Art juristischer Argumentation:⁵⁵⁹ Auf die Würdigung Godonas' als wertvollen Kämpfer folgt ein Verweis auf seinen Hochmut. Zugleich wird Meleranz' Sieg über ihn erklärt und an den Eid des Königs erinnert. Cursun endet schließlich mit einem Lob auf den Ritter und einer Erklärung seiner hohen Abstammung (Mz. v. 6564–6613). Für die diskutierenden Untertanen ist gerade diese Herkunft, auf die sie auch näher eingehen, von Bedeutung: Man verlangt, die Identität des Ritters zu erfahren, denn nur wenn dieser von hoher Geburt sei, werde sein Sieg anerkannt und ihm die Herrschaft überlassen (Mz. v. 6615–6662). Schon Kragl hat richtig beobachtet, dass hier in erster Linie nicht die Einhaltung des Eides und damit der letzte Befehl des Königs im Vordergrund stehen, sondern Meleranz' Genealogie.⁵⁶⁰ Die Lösung und damit das erfolgreiche Ende der *Âventiure* liegen somit nicht in der Rückbindung der erfolgreichen Taten des Artusritters an den Artushof, an dem sein Sieg als Erfolg der Artusgesellschaft gefeiert wird, sondern in der Versicherung der hohen Abstammung des Ritters und damit an ihn als einzelne Figur, die über seinen Status als Artusritter hinaus eine erzählte Biographie hat. Nicht nur wird in diesem die *Âventiuren* abschließenden Dialog unmittelbar nach ihrem Vollzug die Handlung rezipiert, sondern ihre Verhandlung führt, wie von Strohschneider beschrieben, wiederum zu neuer Handlung. Der Abschluss der Diskussion ist gleichsam der Beginn der weiteren Handlung, denn Meleranz wird, so geht es aus dem Dialog hervor, als neuer Herrscher akzeptiert. Das Ende der *Âventiure* führt entsprechend noch einmal vor, wie die Dialogisierung der Erzählung zur Nähe zwischen Erzähltem und Handlung führt.

Die verschiedenen Gespräche während der *Âventiure* gegen Godonas unterstreichen ihre Struktur, indem sie sich den verschiedenen Stadien (Hinführung zum Kampf,

⁵⁵⁹ Kragl: *Entzauberung der Welt*, S. 97.

⁵⁶⁰ Vgl. zur Genealogie im Mittelalter siehe vor allem Beate Kellner: *Ursprung der Kontinuität. Studien zum genealogischen Wissen im Mittelalter*, München 2004.

Kampf und Abschluss) inhaltlich anpassen und so stetig auf die neue Situation reagieren. Gleichzeitig werden sie zu einem roten Faden, der sich durch die gesamte *Âventiure* zieht. Mit Blick auf den von Strohschneider postulierten Kreislauf von *Âventiure*-Erzählung und -Handlung wird entsprechend deutlich, wie die Bewährungsprobe im *Meleranz* in einzelne kleinere Berichte segmentiert werden. Sowohl *Âventiure*-Handlung als auch -Erzählung(en) werden so im Kampf gegen Godonas immer wieder neu begründet und gleichzeitig aktualisiert wie auch fokussiert.

Die einzelnen kleinen Berichte werden zum Abschluss der Episode nicht in eine zusammenfassende Erzählung umgewandelt, die am Artushof vorgetragen wird. Der Erfolg der *Âventiure* wird unter den Untertanen von Godonas, die den Kampf als Augenzeugen verfolgt haben, verhandelt und letztlich bestätigt. Die Artusgesellschaft als Kommunikationsgemeinschaft wird hier nicht benötigt. Die Analyse zeigt damit zusätzlich, dass der Artushof in gewisser Weise vom Hof in Terramunt abgelöst wird.

In der Verangoz-Episode bleibt der Inhalt der einzelnen kleinsten *Âventiure*-Berichte, im Vergleich zur stetigen Aktualisierung in den jeweiligen Situationen während der Bewährungsprobe gegen Godonas, stabil: Der Bericht der Botin, den sie schon in der Hütte des Riesen vorgebracht hat, wird zwar von unterschiedlichen Figuren in unterschiedlichen Räumen erzählt, ihr Kern – die Zinsforderung des Heiden Verangoz und die gleichzeitige Bedrohung der Herrin Dulceflor – wird dabei jedoch immer wiederholt.

Auf dem Weg nach Karedonas wird Meleranz von der Botin begleitet. Ähnlich wie zuvor in der Godonas-Episode folgt ihm damit der Sprecher der *Âventiure*-Erzählung in das Geschehen. Ging die Botin bei Pulaz nur vergleichsweise kurz auf die Umstände der *Âventiure* ein, wird der Bericht in Karedonas vor der Burg Belfortmunt ausgeweitet und detailliert (weiter)erzählt: Vergleichbar mit der Eroberung Korntins durch den Heiden Roaz im *Wigalois* wurde im *Meleranz* der Herrscher von Karedonas und Trefferin durch den Heiden Verangoz, den der Herrscher als Freund betrachtete, in einen Hinterhalt gelockt und erschlagen. Nun fordert er jedes Jahr den Zehnten von der Tochter des Getöteten, anderenfalls würde er ihr das Land nehmen. Dulceflor ist damit eine Unfreie in ihrem eigenen Land.

Auf der Burg angekommen, wird die Botin zunächst allein von ihrer Herrin empfangen. Dort erzählt sie, zusammengefasst von der Erzählerstimme, wie ihre Reise verlaufen ist. Durch direkte Rede wird im Anschluss der Fokus auf Meleranz als „[...] *künst*

man / der ritterß namen ye gewann. / [...]“ (Mz. v. 7487f.) gelenkt. Wieder werden Sehen und Berichten enggeführt:

„[...]
*Was ich ritter hon gesehen,
mir gevil nie kainer paß.
Fürbas will ich sprechen daß,
ich lauß üch daß an im sehen,
das ir der warhayt müsset iehen,
daz so kurlich lib
uff der erd nie gepar wib.“*
(Mz. v. 7494–7500)

Die Botin rezipiert hier nicht vordergründig den erfolgreichen Kampf gegen Godonas und Meleranz' Taten, die ihre Beschreibung als unter anderem *künst man* untermauern würden, sondern sie bezieht sich ausschließlich auf ihn als Figur. Noch deutlicher wird dies in den folgenden Versen, in denen sich Meleranz als perfekter Ritter für den Kampf gegen den Heiden erweist, weil er als Tydomies Geliebter identifiziert wird:

„[...]
*Ich wayß wol,
daz sin hertz staut
gen der mineklichen maget.
Frow, alß ich üch hon gesaget,
ir süllt inn wol empfauchen.
Daß darff üch niht verschmachen.
Für war, er ist eren werdt,
sin hertz niht wan eren gert.“*
(Mz. v. 7226–7532)

Hierbei stehen besonders seine Emotionen im Vordergrund, die ihm durch das Erröten und Erbleichen deutlich ins Gesicht geschrieben sind. Erst dadurch wird es der Botin, und auch später Dulceflor selbst möglich, ihn zu erkennen.

Mit Blick auf die oben genannten Textpassagen fällt noch einmal besonders auf, dass Meleranz weniger in seiner Rolle als Artusritter im Vordergrund steht, sondern vielmehr als Geliebter Tydomies. Seine Rechtfertigung als geeigneter Gegner für Verangoz ergibt sich entsprechend nicht aus seinem Status, sondern aus seiner Verbindung zur jungen Königin.

Im Anschluss an den Bericht der Botin wird Meleranz zu Dulceflor vorgelassen. Noch einmal wird die *Âventiure*-Erzählung in einer kurzen Zusammenfassung von der

Herrin selbst aufgegriffen. Nach dreitägigem Warten kommt schließlich Verangoz mit seinem Heer in Karedonas an. Dort wird ihm von seinem Boten berichtet, dass der in diesem Jahr keinen Zins bekommen soll. Dem zum Trotz schlägt er sein Lager auf und lässt Dulceflor bestellen, dass sie noch die Möglichkeit habe, den Zins zu entrichten, anderenfalls würde er ihr Land mit Gewalt einnehmen. Der Kern der *Âventiure*-Erzählung, die Besetzung des Landes, die Zinsforderung und die damit einhergehende Bedrohung durch den Heiden, die bisher von der Botin und der Herrscherin berichtet wurde, wird somit ein weiteres Mal durch Verangoz und seinen Boten wiederholt.

Bestand die Kommunikation zuvor zwischen Meleranz, der Botin und Dulceflor, wird die *Âventiure*-Erzählung nun auf die Botschaften zwischen der Königin, den Boten und Verangoz verlagert. Es lassen sich damit zwei Kommunikationsgruppen ausmachen. Innerhalb dieser Gruppen nähert sich die *Âventiure*-Erzählung sukzessive über den Raum und die kommunizierenden Figuren der *Âventiure*-Handlung an, ohne jedoch wie in der *Âventiure* gegen Godonas aktualisiert zu werden: In der ersten Kommunikationsgruppe, die aus Meleranz, der Botin und Dulceflor besteht, erfolgt der erste, sehr knappe Bericht zunächst durch die Botin in der Hütte des Riesen Pulaz. Zu einer detaillierten Wiederholung kommt es später in der Nähe der Burg Belfortemunt und damit in der Nähe des *Âventiure*-Raums. Der nächste Bericht kommt von der bedrängten Herrin auf der Burg, die das bedrohte Machtzentrum Dulceflors symbolisiert und vor der auch die *Âventiure* stattfinden wird. Die *Âventiure*-Erzählung hat sich damit in einem zweiten Schritt der Hilfesuchenden – und damit der einen Partei, die für die *Âventiure*-Handlung verantwortlich ist – angenähert. Indem sie nun über einen Boten in Kontakt mit Verangoz tritt, der vor der Burg lagert, wo auch der Kampf stattfinden soll, wird die Erzählung an die zweite Partei bzw. Kommunikationsgruppe der *Âventiure*-Handlung weitergetragen. Erzählung und Handlung nähern sich dementsprechend räumlich und figural aneinander an. Nachdem die Erzählung bei Verangoz angekommen ist, schlägt der Bericht in Handlung um, und der Kampf zwischen ihm und Meleranz beginnt.

Im Anschluss an Meleranz' Sieg wird das Land von Verangoz' Gefolge angegriffen, das sich, im Gegensatz zu den Untertanen von Godonas, dazu entscheidet, den Tod ihres Herren zu rächen. Meleranz, der nun Unterstützung von verschiedenen Figuren aus dem Reich Dulceflors bekommt, besiegt die Heiden und verlässt nach einer kurzen Einkehr in der Burg das Land und reitet zurück nach Terramunt, wo seine Erfolge nicht rezipiert werden.

Auch für die Verangoz-Âventiure lässt sich feststellen, dass die Distanz zwischen Erzählung und Handlung aufgehoben wird. Anders als in der Âventiure gegen Godonas gelingt dies jedoch nicht durch einzelne Dialoge, die inhaltlich auf die verschiedenen Abschnitte der Âventiure (Hinführung zum Kampf, Kampf und Abschluss) ausgerichtet sind, sondern hier wird der Prozess, der die Distanz verringert und Nähe schafft, programmatisch vorgeführt: Über die Figuren und den Raum kommen sich Erzählung und Handlung immer näher.

Innerhalb des *Meleranz* lassen sich demnach zwei Tendenzen beobachten, die Âventiure wird als erzählerisches Mittel in einer solchen Weise fruchtbar gemacht, dass sie entscheidende Funktionen der Erzählerstimme übernehmen kann. Es werden, das zeigte die Analyse, innerhalb der ersten und letzten Âventiure der Wert Minne der *êre* und *sælde* als erstrebenswertes Ziel der Bewährungsprobe sowie des Artushofes einander gegenübergestellt und mithilfe der spezifischen Aufbaues und Ablaufes der jeweiligen Begegnungen der Ritter ohne das Zutun der Stimme des Erzählers reflektiert und kritisch eingeordnet.

In den Âventiuren gegen Godonas und Verangoz hingegen wurden die Rezipienten der einzelnen Abschnitte der Bewährungsproben zu Erzählern, die das Gesehene, erlebte und/oder Gehörte unmittelbar im Anschluss verarbeitet haben und in kleine Âventiure-Berichte umgeformt haben.

5. Wiederholung und Prägnanzerzeugung – Der Schlaftrunk, Erröten und Erbleichen, Gemeinsame Mahlzeiten

Die Wiederholung ist ein zentrales Moment des Artusromans. Von Chrétien für das Erzählen von König Artus angewendet, findet sie auch Einzug in den mittelhochdeutschen Artusroman. Dabei werden nicht nur textintern immer wieder Erzählmuster, Figuren, Räume, Motive etc. wiederholt und wie die *Âventiure* seriell erzählt, sondern auch der Artusroman als Erzählung selbst ist eine Repetition seiner Vorgänger.⁵⁶¹ Dementsprechend ist es nicht verwunderlich, dass auch das Erzählen im *Meleranz* sich dieses Moments bedient. Im Rahmen dieses Kapitels sollen vor allem textinterne Wiederholungen von Interesse sein. Dabei wird die Analyse zeigen, dass diese verschiedene Effekte auf das Erzählen haben und sich vor allem in ihrer Komplexität unterscheiden.

Der erste Topos, der im Laufe der Erzählung mehrfach wiederholt wird, ist der Schlaftrunk. Nachdem Meleranz den Tag auf dem Anger bei Tydomie verbracht hat, bringen ihn Ritter am Abend in sein Zelt. Kurz vor der Nachtruhe wird ein *schlauffe trincken* gereicht, den Meleranz zu sich nimmt und dann zum Schlafen hinlegt:

*Des ward ze schlauffe trinken dar
vil getragen, der jungkherr claur
trangk unnd legt sich.*

(Mz. v. 1339–1341)

Solche Schlaftränke, die nur in den Texten des Pleiers und an zwei Stellen in Heinrichs *Crône* erwähnt werden, erzählt der Pleier im *Meleranz* an weiteren vier Stellen: Je zweimal nimmt Meleranz den Trank vor dem Schlafengehen im Haus von Cursun ein und weitere zweimal auf der Burg von Königin Dulceflor: *Nun braucht man*

⁵⁶¹ Vgl. Hübner: *Ältere deutsche Literatur*, S. 220: Mit Blick auf den Engelhard schreibt er: „Besonders offensichtlich macht das die Doppelung der Handlung in Gestalt der beiden Freundschaftsdienste, die einer gesteigerten Wiederholung der Sinnkonstruktion dient. Auf Doppelungen dieser oder ähnlicher Art trifft man in älteren Erzählungen häufiger; sie lenken das Augenmerk mittels der Wiederholung auf den Bedeutungsaufbau.“ Vgl. darüber hinaus die verschiedenen Arbeiten die sich mit Wiederholungen im höfischen Roman beschäftigen, wie Ludger Lieb: *Wiederholung und Einmaligkeit. Eine Studie zu Wiederholungshandlungen und Erzählstruktur in Hartmanns Erec*, Dresden 2002; ebenso basieren jeweils die Ansätze von Joachim Bumke zur Retextualisierung (Ders.: *Retextualisierungen in der mittelalterlichen Literatur, besonders in der höfischen Epik*, in: Ders. u. Ursula Peters (Hrsg.), *Retextualisierung in der mittelalterlichen Literatur* (Zeitschrift für deutsche Philologie, Sonderheft 124), Berlin 2005, S. 6–46) und der Worstbrocks zum Wiedererzählen auf der Wiederholung bereits vorhandener Stoffe.

schlaufftringken her (Mz. v. 5621), *Baide moras unnd win / braucht man zuo schlaufftringken dar.* (Mz. v. 6400f.), *Melerantz dem werden man / truog man schlaufftringken dar.* (Mz. v. 7880f.), *Schlaufftringken truog man im dar in / in ainem kopf gulldin* (Mz. v. 8718f.). Bis auf kleinere nähere Ausführungen, wie zum Beispiel, dass Most und Wein als Schlaftrunk gereicht werden oder dieser in einem goldenen Becher gebracht wird, bleiben die Wiederholungen formelhaft. Sowohl bei Cursun als auch bei Dulceflor nimmt Meleranz den Trank am Abend vor und nach den Kämpfen gegen Gondonas und Verangoz ein sowie am Abend, bevor er Tydomie verlässt. Am Artushof sowie bei Pulaz wird hingegen kein Trank am Abend vor der Abreise eingenommen, so dass sich kein Muster erkennen lässt, nach dem die Einnahme des Tranks bestimmt werden kann. Anders als der Schlaftrunk, der als einfache, formelhafte Wiederholung keinen Effekt auf das Erzählen hat, verhält es sich mit dem Sichtbarwerden von Meleranz' Liebe zu Tydomie.

Im gesamten Verlauf der Arbeit wurde mehrfach daraufhin gewiesen, dass der Ritter zu verschiedenen Gelegenheiten beim Klang des Namens der geliebten Königin oder nur beim Gedanken an sie errötet und erbleicht. Der Grund dafür sind Venus und Amor: Während Meleranz am Anger neben Tydomies Bett steht und die Fliegen von ihr verjagt, entzündet ihn Venus mit ihrer Fackel, wodurch er in Liebe entbrennt.⁵⁶² Zum ersten Mal wird beim gemeinsamen Abendessen der Protagonisten vom Wechsel seiner Gesichtsfarbe erzählt (Mz. v. 1180). Meleranz sitzt dabei neben Tydomie und errötet und erbleicht in ihrer Nähe. Venus und Amors Taten bzw. Meleranz' Liebe zu der jungen Königin werden so in seinem Gesicht sichtbar (vgl. Mz. v. 838). Jedes wiederholte Erbleichen und Erröten gibt damit Venus' und Amors Handlung am Ritter und den ersten Wechsel der Gesichtsfarbe auf dem Anger wieder. Das beste Beispiel dafür ist das Erröten und Erbleichen, nachdem er den Brief von Tydomie am Artushof gelesen hat und ihn anschließend küsst (Mz. v. 2941). Wie schon beschrieben wurde, avanciert die Botschaft zum körperlichen Substitut von Tydomie. Nach Jahren der Trennung ist die Königin Meleranz nun wieder nahe. Wie schon beim ersten Mal verändert sich die Farbe seines Gesichts von rot zu weiß bzw. bleich. Die Minne als Grund für den Wechsel der Farbe bleibt stabil, jedoch ändert sich die Bedeutung dieser Wiederholung im entsprechenden Kontext. Während der erste Wechsel die frische, gerade neue entstandene Liebe angezeigt hat, verdeutlicht der erneute Wechsel am Artushof,

⁵⁶² Vgl. in der vorliegenden Arbeit S. 97f.

einige Jahre nach der Trennung, die Aktualität von Meleranz' Liebe. Die zunächst identisch scheinende Wiederholung des ersten Errötens und Erbleichens hat ihre Bedeutung verändert und beeinflusst dadurch auch den Kontext, in den sie eingebettet ist: Würde durch den Wechsel nicht Meleranz' immer noch währende Minne bestätigt werden, wäre die Liebesthematik weniger deutlich erzählt. Dass der Ritter im Anschluss an das Lesen des Briefes gegen Artus' Willen die Tjost gegen Lybials annimmt, erscheint durch sein erneutes Entflammen ebenso anders konnotiert. Wieder wird hierdurch die Minne-Thematik der Erzählung hervorgehoben. Es handelt sich damit nicht um eine formelhafte Wiederholung, sondern – gerade durch die Veränderung der Bedeutung mit Blick auf die Wiederholung und den Kontext – um eine Iteration.

Der Begriff der Iteration wurde maßgeblich von Jacques Derrida geprägt, der ihn im Rahmen seiner philosophischen Abhandlungen über die Frage nach der Semantik des Begriffs ‚Kommunikation‘ fruchtbar macht:

Jedes Linguistische oder nicht-Linguistische, gesprochene oder geschriebene (im üblichen Sinne dieser Opposition) Zeichen kann als kleine oder große Einheit zitiert, in Anführungszeichen gesetzt werden; Dadurch kann es mit dem gegebenen Kontext brechen, unendlich viele neue Kontexte auf eine absolut nicht saturierbare Weise erzeugen.⁵⁶³

Das heißt, jede zunächst identisch scheinende Iteration, wie hier die des Errötens und Erbleichens, ändert ihre Bedeutung aufgrund des Kontextes, in den sie eingefügt ist. Der Kontext wiederum kann jedoch ebenso durch ihre spezifische Bedeutung beeinflusst werden.

Für die Analyse bedeutet dies, dass alle Wiederholungen beschrieben und untersucht werden müssen, da nicht zwangsläufig auch ihre Bedeutung wiederholt sein muss. Eine solche Untersuchung aller Iterationen muss zweierlei leisten: Zum einen sollte sie die Kontexte herausstellen, in die die Iterationen eingebettet sind und bestimmen, ob und inwiefern sie Einfluss auf die Bedeutung nehmen. Zum anderen muss gleichzeitig auch immer eine Veränderung der Bedeutung selbst mit bedacht werden.

Die weiteren vier Erwähnungen des Errötens und Erbleichens stehen alle in Zusammenhang mit Dulceflor. Tatsächlich wechselt Meleranz Gesichtsfarbe nur in zwei Fällen, die beiden anderen sind jeweils Wiederholungen der beiden anderen Situationen. Die erste Situation wird kurz vor der Ankunft von Meleranz und der Botin bei Dulceflor beschrieben. Dort stellt die Botin zufällig das Verwandtschaftsverhältnis zwischen Dulceflor und Tydomie heraus. Bei ihrem Namen werden das Entbrennen und

⁵⁶³ Jaques Derrida: *Signatur Ereignis Kontext*, S. 339.

Kranken an der Minne zu ihr aktualisiert und Meleranz wird rot und gleichzeitig bleich. Wie schon zuvor ausgeführt, verändert besonders die Wiederholung dieses Zustands durch die Botin vor Dulceflor die Bedeutung der Iteration: Erröten und Erbleichen werden von der Botin als Argument für Meleranz' Tugenden angeführt. Im Kapitel zu den Âventiuren wurde schon darauf verwiesen, dass Meleranz im Bericht der Botin nicht als Vertreter des Artushofes, der erfolgreich gegen Godonas gekämpft hat, angekündigt wird, sondern es werden seine Tugenden gepriesen, die gerade am Wechsel seiner Gesichtsfarbe – und damit durch seine Verbindung zu Tydomie – beobachtbar werden.⁵⁶⁴ Wenn Dulceflor ihr Verhältnis zu Tydomie noch einmal wiederholt, dann um selbst Augenzeugin des Arguments ihrer Botin zu sein. Der Farbwechsels bedeutet nun nicht mehr eine Aktualisierung der Minne, sondern er zeigt Meleranz' Treue zu Tydomie an. Für Dulceflor wird der Treuebeweis gegenüber ihrer Cousine ebenso zu einem Treueschwur ihr gegenüber, da der tugendhafte Ritter sein Versprechen, ihr zu helfen, nicht brechen wird.

Am Ende der Erzählung wiederholt Dulceflor für Tydomie, was sie an Meleranz gesehen hat:

*„So ich dich mannt niftel min,
so ward er bleich unnd dar nach rot,
also die lieb im gepot.
Da by ward daz bekannt mier,
daz er truog hertzen lieb gen dir.“*
(Mz. v. 11892–11896)

Anders als Meleranz' Treue als Ritter, der ihr aus einer prekären Situation helfen soll, steht hier nun die Loyalität gegenüber Tydomie im Vordergrund, die Dulceflor auch schon an ihrem Hof bemerkt hatte. Die Bedeutung der Iteration hat sich in den jeweiligen Kontexten verändert. Gleichzeitig markiert diese letzte Wiederholung seines Errötens und Erbleichens den Ritter als geeigneten Mann für die junge Königin – eine weitere Rolle, die so im Erzählen durch die Iteration thematisiert wird:

*„Niftel, du kanst reht spehen,
du haust dir ainen man erkorn,
den türosten, der ye ward geporn.“*
(Mz. v. 11902–11904)

⁵⁶⁴ Vgl. in der vorliegenden Arbeit S. 196.

Beim Wechsel der Gesichtsfarben liegt, das zeigen die verschiedenen Beispiele, keine einfache Wiederholung, wie im Falle des Schlaftrunks, vor. Der Auslöser für den Wechsel der Gesichtsfarbe ist immer der Gleiche: Bei dem Gedanken an die Königin entflammt der Ritter immer wieder aufs Neue und wird gleichzeitig von der Minne-Krankheit befallen. Jedoch verändern sich mit jeder Wiederholung ihre Bedeutung sowie der Kontext, in den sie eingebunden ist.

Das wiederholte Erbleichen und Erröten aktualisiert und markiert die Minne-Thematik der Erzählung. Gleichzeitig werden die unterschiedlichen Rollen bzw. Tugenden von Meleranz im Laufe des Textes durch sie thematisiert: Der erste Wechsel beim Lesen des Briefes zeigt ihn als beständigen Liebenden, die nächsten bei Dulceflor hingegen bestätigen noch einmal seine Treue zu Tydomie und gleichzeitig seine Tugendhaftigkeit, die Dulceflor im Kampf gegen Verangoz für sich in Anspruch nimmt.

Die dritte Form der Wiederholung sind die von Meleranz und verschiedenen anderen Figuren gemeinsam eingenommenen Mahlzeiten.

Gemeinsames Essen wird im Text auf verschiedene Weisen erzählt. Die einfachste und auch kürzeste Form erwähnt nur in einem Vers, dass Essen aufgetragen bzw. verteilt wurde.⁵⁶⁵ Daneben stehen längere Ausführungen, die zusätzlich anfügen, dass die Tische aufgestellt wurden und man gemeinsam Platz nahm. Schon hier wird häufig erzählt, wer neben wem sitzt.⁵⁶⁶ Wesentlich ausführlicher sind jedoch solche Passagen, die ebenso auf die Sitzordnung bei Tisch eingehen, zusätzlich aber auch vom Verhalten und den Interaktionen wie zum Beispiel Gesprächen oder Situationen des Bedienens zwischen Figuren berichten.⁵⁶⁷ Dabei erreichen diese Beschreibungen bei weitem nicht die semiotische Ebene vergleichbarer Ausführungen im *Parzival*, wie sie unter anderem von Anna Kathrin Bleuler mit Blick auf die Minnehandlungen des Textes beschrieben wurde.⁵⁶⁸ Das mag gerade daran liegen, dass im *Meleranz* weniger wichtig ist, was gegessen und getrunken wird, sondern dass gemeinsame Mahlzeiten bei Tisch eingenommen werden. Diese sind entsprechend nicht als alimentäre Codes zu verstehen, sondern vielmehr mit Blick auf soziale Hierarchien, die sich bei Tisch widerspiegeln, zu lesen.⁵⁶⁹ Der Fokus des Erzählens vom Essen im *Meleranz* liegt damit eher auf

⁵⁶⁵ Vgl. Mz. v. 8684f., 9613, 9766, 9950, 10707, 12242f.

⁵⁶⁶ Vgl. Mz. v. 1527f., 9652f., 9963–9966, 11151–11153, 12272–12274.

⁵⁶⁷ Vgl. Mz. v. 1171–1254, 4817–4840, 5319–5375, 7811–7840, 7940–7946, 8677–8692.

⁵⁶⁸ Vgl. Bleuler: Essen – Trinken – Liebe.

⁵⁶⁹ Eine Ausführliche Diskussion zu vormodernen Tischsitten findet sich bei Lisa Pychlauer-Ezli: Essen und Trinken im Mittelalter. Der Alimentäre Code in der mittelhochdeutschen Epik, Köln 2018, S. 75–81.

Ebene der Figuren, die am Mahl teilnehmen: Wo nehmen sie Platz, welche Rolle nehmen sie während des Essens ein – sind sie der Gastgeber, zum Essen eingeladen oder bedienen sie die anderen Figuren am Tisch?

Im *Meleranz* stehen die gemeinsamen Mahlzeiten in enger Beziehung zu den zuvor erzählten Geschehnissen. Die beschriebenen Tischordnungen und -zuchten werden zu Rückblicken auf die Handlungsabschnitte, die diese abschließen. Durch die Ordnungen bei Tisch, so meine These, werden Abstrakta wie Tugend, Liebe und Höflichkeit, die in der Handlung zunächst nicht veranschaulicht sind, sichtbar gemacht. Gemeinsames Essen schafft im *Meleranz* so Momente der Prägnanz. Diese Iterationen haben dabei Einfluss auf die Bedeutung der voranstehenden Handlung, indem sie sie pointieren und in eine bestimmte Richtung lenken bzw. die Interpretation der Handlung auf ein bestimmtes Detail ausrichten.

Ähnliche Verfahren der Prägnanzerzeugung lassen sich für die Erzähler der Artusromane beschreiben. Hier sind es die Rückblicke auf Handlungen, die unmittelbar an die Geschehnisse angeschlossen werden. Der Erzähler weist dazu auf bestimmte Details der Erzählung zurück, indem er die Handlung komprimiert darstellt: Nachdem Erec Iders im Turnier besiegt und für Enite den Sperber errungen hat, fasst der Erzähler in einem Rückverweis die Geschehnisse zusammen und fokussiert (natürlich) auf Erecs Erfolg:

*Also diu rede geschach,
der künec zuo den rittern sprach:
nu suln wir in ze lône
emphâlen vil schône.
Wir suln mit rehte einem man
der ez sô wol gedienen kann
aller êren gunnen.
Er hât es wol begunnen
daz er ze lobenne sol geschehen.
Des begunden si dô alle jehen.
Dô ez alsô waz kommen,
als ir dâ vor habet vernomen,
daz Êrecke sô wol gelanc
daz er Îdêrs betwanc
ûf dem hûs ze Tulmein,
der ie ein wârer degen schein,
und dô vrouwe Ênite
behertet wart mit strîte,
sîns gelückes wâren dô*

*vil herzenlîche vrô
arme unde rîche
und jâhen alle gelîche,
dâ enwære der tiuriste man
der ie kæme in daz lant.
(Er. v. 1284–1308)*

Er fasst hier das Ergebnis des weit auserzählten Turniers auf Tulmein zusammen und lenkt den eben erzählten Handlungsstrang in eine bestimmte Richtung. Zusätzlich wird die wiederholte Stelle als bedeutsam markiert, indem sie der Erzähler für wiederholungswürdig erachtet.

In engem Zusammenhang mit Rückblicken auf das Erzählte stehen Vorausdeutungen. Nachdem beispielsweise Iwein den Löwen vor dem Drachen gerettet hat, heißt es:

*Er antwurt sich in sîne pflege,
alser in sît alle wege
mit sinem dienste êrte
und volgt im swar er kêrte
un gestuont im zaller sîner nôt,
unz sî beide schiet der tôt.
(Iw. v. 3877–3882)*

Bei solchen Vorausdeutungen steht weniger die Frage danach, *was* im Folgenden erzählt wird im Vordergrund, da dies (häufig) schon vorweggenommen ist, sondern *wie* es zu der neuen Figurenkonstellation kommt. Vorausdeutungen sind demnach auch als Überleitungsformeln zu verstehen, da sie in neue Handlungsstränge einleiten oder zumindest auf diese verweisen: Im Falle des *Iwein* leitet sie in die gemeinsamen Kämpfe von Iwein und seinem Löwen über. Ähnlich wie Rückblicke erzeugen sie so Prägnanz, die auf Details verweist, auf die der Rezipient noch vor dem Eintreten des Ereignisses aufmerksam gemacht wird.

Eine dezidierte Auseinandersetzung mit dem Begriff ‚Prägnanz‘ aus germanistisch-mediävistischer Sicht liegt bisher nicht vor. Entsprechend wird er in den verschiedenen Zusammenhängen in der Regel intuitiv verwendet.⁵⁷⁰

⁵⁷⁰ Friedrich Dimpel Michael u. Silvan Wagner: Prägnante Kleinepik – Eine Einleitung, in: Dies. (Hrsg.), *Prägnantes Erzählen. Brevitas 1 – BmE Sonderheft*, Oldenburg 2019, S. 1–13, hier S. 2 u. Anm. 1–5, DOI: https://doi.org/10.25619/BmE_H201930 vgl. in dem gerade genannten Sammelband zum Prägnanzbegriff bei Aristoteles und Quintilian: Michael Schwarzbach-Dobson: Lob der Kürze. Zur theoretischen Verortung mittelalterlicher Kurzerzählungen zwischen Aristoteles und Cassirer. Mit einer Beispielanalyse der Fabel *Befreite Schlange, Mann und Fuchs* (AaTh 155), in: Friedrich Dimpel u.

In ihrer Einleitung zum Sammelband *Prägnantes Erzählen* diskutieren Silvan Wagner und Friedrich Dimpel verschiedene Ansätze aus Kunstwissenschaft, Philosophie und Psychologie, die sich mit dem Begriff beschäftigen und die die Autoren der Einleitung als „anschlussfähig und fruchtbar“ für vormodernes Erzählen erachten.⁵⁷¹ Für den Zusammenhang dieser Arbeit scheint besonders der Zugriff Ernst Cassirers – den auch Wagner und Dimpel anführen – geeignet, da nach seinem Verständnis Präganz eine vermittelnde Rolle zwischen Abstraktem und Konkretem in der menschlichen Wahrnehmung einnimmt.⁵⁷²

Cassirer beschreibt ‚Präganz‘ im Rahmen seiner Ausarbeitungen zur symbolischen Form. Er nennt diese entsprechend die „symbolische[...] Präganz“. Diese versteht er als Wechselwirkung zwischen einer rein phänomenalen Beschaffenheit von Erscheinungen, die man sinnlich wahrnimmt und der Ordnung (also dem Sinn), in der sie stehen und von der sie abhängig sind.⁵⁷³ Im Anschluss an Husserls Unterscheidung der stofflichen und sinngebenden bzw. sinnlichen Schicht und dem Sinn, die die Wahrnehmung prägen,⁵⁷⁴ stellt Cassirer heraus, dass es auf dem Standpunkt der phänomenologischen Betrachtung nicht die eine oder andere Schicht an sich gebe, sondern „immer nur Gesamterlebnisse, die sich unter dem Gesichtspunkt von Stoff und Form vergleichen und ihm gemäß bestimmen und gliedern lassen.“⁵⁷⁵ Auch wenn Stoff und Sinn nicht gänzlich voneinander zu trennen sind, hält Cassirer dennoch fest, dass der Stoff an keinen einzelnen Sinn gebunden ist: Ein einfacher Linienzug kann beispielsweise nach seinem reinen Ausdruckssinn bestimmt werden:

Indem wir uns in die zeichnerische Gestaltung versenken und sie für uns aufbauen, spricht uns in ihr zugleich ein eigener physiognomischer ‚Charakter‘ an. In der reinen räumlichen Bestimmtheit prägt sich eine eigentümliche ‚Stimmung‘ aus: das Auf und Ab der Linien im Raume faßt eine innere Bewegtheit, ein dynamisches Anschwellen und Abschwollen, ein seelisches Sein und seelisches Leben in sich.⁵⁷⁶

Als geometrische Form wäre seine räumliche Gestalt hingegen ein Paradigma für die mathematische Formel. Der Ausdruckssinn – die „optischen Qualitäten von Helligkeit

Silvan Wagner (Hrsg.), *Prägnantes Erzählen*. Brevitas 1 – BmE Sonderheft, Oldenburg 2019, S. 159–190, hier S. 161–165, DOI: https://doi.org/10.25619/BmE_H201930.

⁵⁷¹ Zur Diskussion der Ansätze vgl. Dimpel u. Wagner: *Prägnante Kleinepik*, S. 2–5: Die Autoren beschränken sich mit Blick auf die thematische Ausrichtung des Bandes auf kleinepische Texte.

⁵⁷² Dimpel u. Wagner: *Prägnante Kleinepik*, S. 2.

⁵⁷³ Cassirer: *Philosophie der symbolischen Form*. Dritter Teil, S. 234f.

⁵⁷⁴ Edmund Husserl: *Logische Untersuchungen*. 2. Band. *Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis*, Tübingen 1993, 2. Aufl., S. 136.

⁵⁷⁵ Cassirer: *Philosophie der symbolischen Form*. Dritter Teil, S. 231.

⁵⁷⁶ Cassirer: *Philosophie der symbolischen Form*. Dritter Teil, S. 232.

und Farbe“⁵⁷⁷ usw. – ist hierbei nicht wichtig und fällt aus der Wahrnehmung.⁵⁷⁸ Noch einmal anders wird derselbe Linienzug als mythisches Wahrzeichen oder als Ornament in der künstlerischen Darstellung wahrgenommen.⁵⁷⁹ Michael Schwarzbach-Dobson fasst Wahrnehmung bei Cassirer entsprechend zusammen:

Der Vorgang der Wahrnehmung enthält damit schon in sich seinen formenden Charakter, der ein unterschiedenes (d. h. Sinn und Sinnlichkeit vereinendes) Ganzes impliziert [...]. Wahrnehmung und Erkenntnis, verstanden als Sinnzuschreibung, besteht somit nicht im ‚Hineinlegen‘ eines Sinnes in einen Gegenstand, sondern als Heraushebung eines schon gegebenen Sinnes im Sinnlichen [...]⁵⁸⁰

Diese Wechselbeziehung zwischen Sinnlichkeit und Sinn bringt Cassirer mit dem Begriff der symbolischen Prägnanz zum Ausdruck. In dieser wird die Gestalt der Wahrnehmung nun in eine konkrete Darstellung überführt:

Unter ‚symbolischer Prägnanz‘ soll also die Art verstanden werden, in der ein Wahrnehmungserlebnis, als ‚sinnliches‘ Erlebnis, zugleich einen bestimmten nicht-anschaulichen ‚Sinn‘ in sich faßt und ihn zur unmittelbaren konkreten Darstellung bringt.⁵⁸¹

Oswald Schlemmer beschreibt die bei Cassirer eingeführte Wechselwirkung zwischen Sinn und Sinnlichkeit wie folgt:

Mit dieser Formulierung [gemeint ist das hier angebrachte Zitat Cassirers, JG] macht Cassirer die symbolische Prägnanz zum entscheidenden Verbindungselement zwischen Sinnlichkeit und Sinn, zu dem, was die Sphäre des Geistes als das Reich unserer symbolischen – bis hin zu unseren begrifflichen – Leistung aus dem Reich unserer anschaulichen Weltverhältnisse, unseres Wahrnehmungsbewusstseins heraus begreift, weil in ihm gegründet sein lässt.⁵⁸²

Cassirer präzisiert damit seinen Symbolbegriff, indem er dem abstrakten Symbol als bloßes Zeichen einen ‚Gehalt‘ beordnet, der sich in einer anschaulichen Form äußert.⁵⁸³ Die konkrete Darstellung durch die Prägnanz zeigt schließlich nur den Sinn auf, der schon im Abstraktum gegeben ist. Indem die erzählte Ordnung des Artusromans die Wahrnehmung der einzelnen Handlungsstränge bestimmt, ist der Sinn der Abstrakta und damit auch der Konkreta durch diese Ordnung bestimmt und ihnen von vornherein eingeschrieben. Da die Abstrakta, die in den einzelnen Handlungssträngen

⁵⁷⁷ Cassirer: Philosophie der symbolischen Form. Dritter Teil, S. 232.

⁵⁷⁸ Cassirer: Philosophie der symbolischen Form. Dritter Teil, S. 233.

⁵⁷⁹ Vgl. Cassirer: Philosophie der symbolischen Form. Dritter Teil, S. 234.

⁵⁸⁰ Schwarzbach-Dobson: Lob der Kürze, S. 171.

⁵⁸¹ Cassirer: Philosophie der symbolischen Form. Dritter Teil, S. 235.

⁵⁸² Oswald Schwemmer: Ernst Cassirer. Ein Philosoph der europäischen Moderne, Berlin 1997, S. 69.

⁵⁸³ Vgl. Cassirer: Philosophie der symbolischen Form. Dritter Teil, S. 233.

des *Meleranz* verhandelt werden, durch die anschließende Ordnung beim gemeinsamen Essen sichtbar werden, wird dieser Sinn herausgestellt und als Phänomen im Erzählen anschreibbar gemacht. Im Text entstehen so erzählerische Momente der Prägnanz, die in anderen Texten unter anderem durch einen anthropomorphischen Erzähler erzeugt werden.

Gemeinsame Mahlzeiten am Hof von Tydomie

Die Umstände des Treffens auf dem Anger sowie die Prophezeiung der sternenkundigen Meisterin werden an diesem Punkt der Arbeit als bekannt vorausgesetzt. Jedoch soll noch einmal besonders auf Meleranz' Tugendhaftigkeit, die Tydomie prophezeit wurde, hingewiesen werden, da diese wesentlich für die weiteren Überlegungen ist: Tydomies und Meleranz' Aufeinandertreffen sowie die gesamte Situation auf dem Anger, die sich besonders an der Badewanne unter der Linde abspielt, wird bewusst von der jungen Königin herbeigeführt, da sie die Tugenden des Prinzen testen möchte: „[...] *ich will mit guoten witzten / versuochen disen jungen man. [...]*“ (Mz. v. 544 f.). Hierin liegt die gesamte Begründung dieser Episode. Indirekt zeigt sich darüber hinaus, dass sich die Prophezeiung nur dank Tydomies Zweifel an ihrer Gültigkeit tatsächlich erfüllen kann. Ohne ihre Gedanken wäre sie nicht am Anger gewesen. Meleranz wäre zwar weiterhin ein tugendhafter Ritter, jedoch wäre das Zusammentreffen sowie das sich ineinander Verlieben der beiden zunächst ausgefallen. Die Handlung unter der Linde ist damit durch zwei wesentliche Pole bestimmt: Meleranz' Tugendprobe und das Verlieben der Protagonisten.

Der Aufbau der Tugendprobe und damit der Kontext, in den die gemeinsame Mahlzeit eingebettet ist, wird folgendermaßen beschrieben: Tydomie wartet allein, offensichtlich unbekleidet, in der Badewanne auf Meleranz. Schon an anderer Stelle wurde, in Anlehnung an Wandhoff und Morsch, auf die Inszenierung des Raumes als Lustort hingewiesen.⁵⁸⁴ Für Meleranz bedeutet dies eine prekäre Situation. Der durch die – auf Tydomies Befehl hin – fliehenden Zofen an die Linde bzw. Badewanne gelockte, neugierige junge Prinz findet sich plötzlich zusammen mit einer offensichtlich entkleideten fremden Frau in der unmittelbaren Nähe eines Bettes wieder. Die ihm augenscheinlich unangenehme und unpassend erscheinende Situation wird nun dadurch überhöht, dass die badende Tydomie, seiner Auffassung nach, seine Anwesenheit nicht wahrnimmt. Die Versuchung für untugendhaftes Verhalten ist damit auf die Spitze

⁵⁸⁴ Vgl. Morsch: *Blickwendungen*, S.262; Wandhoff: *Ekphrasis*, 240 und in der vorliegenden Arbeit S. 96–97.

getrieben. Meleranz hingegen will die vermeintliche Unwissenheit der Königin nutzen und den Anger verlassen, um Tydomie in keine blamable Situation zu bringen und gleichzeitig seine eigene Tugend zu wahren:

*„Mich triegen dann die sinne min,
disß mag wol ain bad sin
unnd ist bereit ainer frowen.
Ich will das bad schowen,
e ich von hinnen ker.
Ich fürcht aber des vil ser,
ob ain frow in der potigen sy.
Die würd vor scham nimmer fry,
ob die unzucht mir geschäch,
das ich die nagket säch.
Ouch wär min laster worden groß,
wär inn dem bad ain frow bloß,
die licht von mier erschrigkt ist,
unnd das ich die in dieser frist
baß erschregken sold.
[...]“
(Mz. v. 726–741)*

Tydomie, die Meleranz' Monolog hört, legt sein Zögern als Scham aus und verwickelt ihn in ein Gespräch, um ihn zu *versuochen* (Mz. v. 761). Auf ihre Frage hin, was er am Anger will, entschuldigt er sich und will sich von ihr entfernen. Die Aufrichtigkeit seiner Scham und Tugendhaftigkeit wird zusätzlich dadurch unterstrichen, dass er stark errötet. Sowohl Meleranz' körperliche Reaktion als auch seine Entschuldigung und die damit einhergehende Entscheidung, entgegen seiner Neugier bezüglich der badenden Tydomie den Anger zu verlassen, bestätigen seinen zuvor geführten Monolog.

Die Königin möchte ihn jedoch nicht ziehen lassen und macht ihn quasi zu ihrer Ersatz-Zofe, da er immerhin ihre Helferinnen verscheucht habe. Meleranz unterstellt sich ihrem Befehl, bringt ihr ihren Bademantel und begleitet sie zu ihrem Bett. Die subtile Erotik der Situation wird darüber gesteigert, dass der Prinz unter der Linde am Bett stehen und Fliegen bzw. Mücken von Tydomie verscheuchen soll, während diese schläft. Sie forciert damit die Blicke des jungen Prinzen auf ihren nur dürftig bekleideten Körper in einer äußerst verletzlichen Lage. Gleichzeitig fordert sie ihn implizit zu Handlungen an ihr und zu unablässiger Aufmerksamkeit auf sie auf, da das Verscheuchen der Fliegen eine Annäherung und gegebenenfalls Berührung bedeutet. Jedoch

stellt der Text klar heraus, dass es Meleranz nicht schwer fällt, bei ihr zu stehen, sondern er sich vielmehr freut, sie zu sehen.

Für Tydomie steht aufgrund dieses Verhaltens ihr gegenüber fest, dass es sich bei ihm um eben den tugendhaften Ritter der Prophezeiung handeln muss:

*Die magt in irem hertzen iah,
daz er wär schön unnd wolgetzogen.
Dar an was sy niht betrogen.
Er hett zucht gar genuog,
schön, hübsch unnd kluog.
(Mz. v. 868–872)*

An den beiden wird so das Abstraktum Tugend, das durch Meleranz' Willen, die Dame nicht in eine peinliche Situation zu bringen und seine Hilfsbereitschaft gegenüber eben dieser Frau, beobachtbar. Gleichzeitig wird durch das sich aus der Bildlichkeit Herauslösen von Amor und Venus Meleranz' Liebe zu Tydomie geweckt:

*So er die schönnen ansach,
so entzundt sich sin gemuot,
alß er stünd in ainer gluot.
Söllich hitz er gewann,
wann er von der minne bran.
(Mz. v. 846–850)*

Minne wird so als zweites Abstraktum im Text wahrnehmbar. Beim anschließenden Mahl, das den Tag beendet, werden diese in konkreten Ordnungen am Tisch widergespiegelt und so als prägnante Rückverweise zusammengefasst und im vorangegangenen Handlungsabschnitt konkret anschreibbar – was vorher nur sinnlich wahrnehmbar war, wird nun darstellbar. Beim Essen ergibt sich folgende Situation: An der Linde finden sich verschiedene Glocken, die Tydomies Dienerschaft herbeirufen. Beim Läuten der dritten Glocke kommt ihr Hofstaat an den Anger. Unter ihnen befindet sich auch die sternenkundige Meisterin, die Meleranz erkennt, ohne ihn zu kennen. Zum Essen werden die Frauen des Hofes zusammengesetzt und auf das Beste versorgt. Im Text heißt es, dass Meleranz gemeinsam mit Tydomie aß (Mz. v. 1112–1177). Dieses gemeinsame Essen, so wird vorweggenommen, wollte sie ihm nicht erlassen. Dass es sich hierbei nicht mehr um einen Teil von Tydomies Tugendprobe handelt, wird durch die Meisterin markiert. Diese rät ihr dazu, gemeinsam mit dem Prinzen das Mahl zu begehen:

Mit der kungin rich

*aß Melerantz der jung man.
Deß woll sy inn niht erlon.
Ir maysterin ir daz gebott.
(Mz. v. 1176–1179)*

Würde es sich hierbei immer noch um einen Teil von Tydomies Tugendprobe handeln, müsste die Meisterin ihr nicht zum Essen raten, sondern der Entschluss wäre wie schon zuvor an der Badewanne getroffen gewesen. Übersetzt man das Verb *erlon* (Mz. v. 1178) wörtlich mit ‚erlassen‘, so spiegelt sich im Beginn des Mahls der Anfang der Kommunikation zwischen Tydomie und Meleranz an der Badewanne wider. Dass sie ihm das Essen mit ihr nicht erlässt, impliziert, dass er, wie auch schon unter der Linde, den Ort aufgrund seines Schamgefühls und zur Wahrung seiner Tugend verlassen möchte. Wieder wird er jedoch von Tydomie aufgehalten und muss sich ihr und der Situation stellen. Die Ausgangssituation der Tugendprobe, die das Abstraktum Tugend zutage fördern sollte, wird hier zu Beginn des Essens damit wiederholt und prägnant zusammengefasst.

Wie schon zuvor wird Meleranz aufgrund der Tatsache nicht nur mit, sondern neben der Königin zu essen, rot, weil er sich dieser Ehre nicht wert fühlt: *Er daucht sich niht der wülden werdt / Er hatt der ain niht begert.* (Mz. v. 1181 f.). Gleichzeitig zeigt das Zitat, dass er nicht einmal eine dieser Würden begehrt hätte. Schon in der Einladung zum gemeinsamen Essen zeigt sich demnach seine Tugendhaftigkeit. Zudem ist die Figur stark von Demut geprägt. Aufgrund seiner mangelnde Ritterschaft glaubt er, nicht über genug Ehre zu verfügen, um neben der Königin sitzen zu dürfen. Noch konkreter stellt sich seine Bescheidenheit im Dialog mit Tydomie raus:

*Er sprach: „Frow, ich bin ain knecht
laut mich essen, das ist min recht,
dört auß by anndern kinden,
uff dem anger vor der linden,
frow oder laut mich vor uch ston.“
(Mz. v. 1183–1187)*

Durch die Sitzordnung wird die Hierarchie, die Meleranz zwischen sich und der Königin sieht, konkretisiert und deutlich anschreibbar gemacht. Dieses Detail, das zuvor spielerisch von Tydomie eingebracht wurde, indem sie ihn zu ihrer Zofe machte, wird hier pointiert vom Prinzen vorgeführt. Mehrere Formen der Ehre, die er in sich vereint, werden hier deutlich: Indem er sich als *knecht*, der bei den *kinden* oder wenigstens im Stehen essen sollte, beschreibt, grenzt er Tydomie deutlich von sich ab. Er begehrt

nicht die Anerkennung, als Prinz oder Mann von der Königin angesehen zu werden oder gar die Ehre zugesprochen zu bekommen, am Tisch zu sitzen. Tydomie besteht jedoch darauf, dass Meleranz neben ihr *sitzend* isst. Die ‚Kluft‘ zwischen ihr als Königin und ihm als Jungem wird so von ihr überbrückt. Indes schämt sich Meleranz auf der einen Seite, so nah bei ihr zu sitzen, ist aber gleichzeitig auch froh über diese Nähe. Minne und Tugendhaftigkeit des Prinzen überschneiden sich so und gipfeln in seinem erneuten Erröten.

Während des Essens wird auf die entstehende Minne der beiden verwiesen, die an der Linde schon mit Blick auf Meleranz mit Hilfe der Amor/Venus-Allegorie verdeutlicht, Tydomie betreffend jedoch nur in der Prophezeiung angedeutet wurde:

*Die minn ir hertz also besaß,
yettwederß dez anndern niht vergasß
mit gedengken in dem mout.
[...]
Wenn er sy blickt,
sin hertz davon erschrickt.
So ward er blaich unnd darnauch rot,
alß im ir minne gebott.
[...] Das selb och ir von im geschach:
So wandelt ir varbe gar.
(Mz. v. 1201–1225)*

Während noch einmal ausführlich auf Meleranz' Verliebtheit zu ihr eingegangen wird und damit die Beschreibung seiner Emotionen durch die Amor/Venus-Allegorie beim Essen wiederholt aktualisiert wird, wird Tydomie dieser ausführlichen Beschreibung durch den Vers *Das selb och ir von im geschach* (Mz. v. 1224) beigeordnet. Ihre Liebe zu ihm, die in der Prophezeiung als zukünftiges Ereignis thematisiert wurde, wird so durch einen kurzen, prägnanten Vers, während die beiden beim Essen zusammensitzen, konkretisiert und als gerade stattfindendes Ereignis ausgestellt.

Das zweite Essen des Handlungsstrangs findet am nächsten Morgen vor Meleranz' Abreise zum Artushof statt. Nachdem er der Messe beigewohnt hat, heißt es im Text:

*Also schier das geschach,
do was daß essen bereit.
Uff dem grünen anger brayt
waren die tisch gerichtet da.
[...]
Do man hatt gauß, an der statt*

begund der gast urloubß geren.

(Mz. v. 1526–1537)

Das Mahl am Abend zuvor, das als prägnanter Rückblick auf die vorherigen Geschehnisse gedient hat, wird nun um das Frühstück erweitert, welches zum einen den Handlungsstrang am Anger, explizit durch die Bitte Abschied nehmen zu dürfen, abschließt und implizit durch den Abschied einen neuen Strang – die Zeit am Artushof – einleitet. Diese kurze Erwähnung bedeutet einerseits das Weiterlaufen der ganz am Beginn der Geschichte von Meleranz intendierten Reise und gleichzeitig eine Öffnung der bisher im Minne-Diskurs verhafteten Erzählung hin zum Artushof. Das Frühstück dient damit als erzählerische Überleitungsformel, die, im Gegensatz zu Vorausdeutungen des Erzählers, nicht auf Zukünftiges verweist.

Die Erzählung des *Meleranz* endet mit der Rückkehr des Protagonisten an den Anger und der gleichzeitigen Wiedervereinigung mit Tydomie. Zuvor wurde in dem Kapitel zu den Semiophoren schon auf die besondere Funktion des Ringes, den Tydomie Meleranz bei ihrem Abschied schenkt, verwiesen: Hier nimmt er für die Struktur der Erzählung eine rahmende Funktion ein, da mit seiner Rückkehr zu Tydomie zum einen der Zyklus des Überreichens geschlossen und gleichzeitig die Handlung des Textes zu Ende geführt wird. Ähnlich verhält es sich mit dem letzten Essen bei Tydomie, das ebenso einen Rahmen um die Erzählung bildet.

Die prägnante Darstellung der Geschehnisse unter der Linde durch die Ordnung bei Tisch hat gezeigt, dass es sich bei Meleranz tatsächlich um den prophezeiten tugendhaften Jungen handelt. Seine zuvor implizierten Rollen werden auch am Tisch noch einmal aufgegriffen. Durch Tydomie zur Ersatz-Zofe gemacht, sieht er sich am Tisch selbst als *knecht*, der bei dem restlichen Gesinde sitzen müsste. Im Rahmen dieser Selbstzuschreibung wurde beim Essen seine Demut besonders hervorgehoben, da er sich zunächst weigerte, neben Tydomie zu sitzen und ihr damit ebenbürtig zu sein. Tydomie weist ihm hingegen gerade aufgrund seiner Tugenden zunächst die Aufgaben einer Zofe und des Knechts für sie zu, und später dann die Rolle als Gast und im Verlaufe des Essens des Mannes zu, in den sie sich verliebt.

In der letzten näher erzählten Essensszene wird die Situation des ersten Zusammentreffens ebenso wie die Rollen der Zofe und des Knechts, die Meleranz angenommen hat, aufgelöst: Bei ihrem ersten Zusammentreffen nach der langen Trennung gehen beide offen aufeinander zu und gestehen ihr Glück. Hatte Meleranz zu Beginn der Erzählung noch eine gewisse Distanz zur Königin gewahrt, reitet er am Ende des Textes

mit ihr gemeinsam zur Linde, hebt sie vom Pferd und führt sie zu ihrem Zelt, wo er sie bei ihren Frauen lässt (Mz. v. 10820). Darüber hinaus wird erzählt, dass die Farbe der beiden nun glänzend anstatt rot und bleich ist (Mz. v. 10869). Das ineinander Verlieben hat sich im Laufe der Erzählung (besonders über den Herzenstausch per Brief) zur gegenseitigen Liebe entwickelt. Entsprechend überträgt Tydomie Meleranz alles, was in ihrem Besitz ist. Im Gegenzug verspricht ihr der Ritter, sie vor ihrem Onkel zu schützen und das ihr Angetane zu rächen. Beide Versprechen werden unmittelbar vor dem gemeinsamen Mahl wiederholt. Im Zentrum der Handlung steht damit im Vergleich zum ersten Treffen vollends die Wiedervereinigung der Liebenden.

Besonders aufschlussreich bei dieser Mahlzeit ist, dass Tydomie Meleranz nicht darum bitten muss, an der Tafel neben ihr zu sitzen, sondern dass er selbstständig neben ihr Platz nimmt: *Zuo der kungin kluog / sasß der wol getzogen mann.* (Mz. v. 11162 f.) Zwar sitzen die beiden schon zuvor nebeneinander im Zelt, jedoch ist das Nebeneinandersitzen semantisch anders aufgeladen, als es bei den zuvor geführten (privaten) Gesprächen der Fall war. Die Bedeutung dieses Essens wird nicht zuletzt mit Blick auf das erste Essen deutlich: Zum Ende der Erzählung hin hat sich Meleranz Tydomie als würdig erwiesen und kann das konkret am Tisch zum Ausdruck bringen. Er nimmt so am Ende der Erzählung die Rolle des Mannes an, indem er die der Zofe, des Knechts und ebenfalls die des Gastes ablegt bzw. nicht erneut annimmt.

Als Überleitungsformel in den endgültigen Schluss des Textes wird eine letzte Erwähnung eines Abendessens gesetzt. Die problematische Situation zwischen Tydomie und ihrem Onkel ist geklärt und beschlossen, dass es eine Doppelhochzeit zwischen Meleranz und Tydomie sowie zwischen Libers und Dulceflor geben soll. Am nächsten Morgen begeben sich die Paare zur Eheschließung (Mz. v. 12340–12347). Mit dem anschließenden siebentägigen Fest endet die Geschichte.

Während Meleranz' erste Einkehr bei Tydomie und seine spätere endgültige Rückkehr zu ihr Anfang und Ende der Erzählung markieren und so eine Klammer um das Erzählte bilden, fassen die gemeinsam eingenommenen Mahlzeiten zusätzlich noch einmal prägnant die Entwicklung der Beziehung zwischen Meleranz und Tydomie zusammen.

Gemeinsame Mahlzeiten am Hof von Dulceflor

Nach seiner Zeit bei Tydomie lebt Meleranz am Artushof. Auch hier wird von gemeinsamen Mahlzeiten berichtet. Entgegen der Chronologie der Erzählung möchte ich jedoch in die zweite Hälfte der Erzählung springen und mit den Essen am Hof der

Königin Dulceflor fortfahren. Die Geschehnisse bei ihr zeichnen sich im Zusammenhang der Präganzbildung durch Mahlzeiten insofern aus, dass insgesamt vier Essen erzählt, wobei nur zwei näher ausgeführt werden. Darüber hinaus nimmt Meleranz eine starke Ähnlichkeit zwischen ihr und ihrer Cousine Tydomie wahr:

*Der ritter sach die magt an.
Die waz so recht wol gethon,
das er in sinem hertzen jah,
ain schönner magt er nie gesach,
an sines hertzen mayen,
die schön Tydomeyen.
Der schön machz ir schön schwach.
Was er frowen ye gesach,
sy truog mit schön den lobeß krantz.
Des minnet sy melerantz
vor allen anndern frowen.
Diese magt begunde er schowen.
Sy waren ain anndern vil gelich
(Mz. v. 7637–7649)*

Gerade wegen dieser ausgestellten Ähnlichkeit wird die Handlung bei Dulceflor im Anschluss an die Beschreibung der ersten Essen bei Tydomie gelesen und bei der Analyse der Mahle bei Dulceflor mitbedacht werden. Am Hof angekommen, wird Meleranz in ein Zimmer geführt. Die Botin redet zunächst allein mit Dulceflor und preist seine Taten: Sie habe nie einen besseren Ritter gesehen. Der vorherige Sieg über Godonas wird hierbei nicht als Beweis seiner Fähigkeiten angeführt. Vielmehr scheint seine Verbindung zu Tydomie die entscheidende Begründung zu liefern, weshalb er als Kämpfer erwählt werden sollte, denn an ihr Versprechen, die Königin werde sehen, dass es auf der Welt nie einen besseren Ritter gab, schließt sie ihre Vermutung an, dass Meleranz der Geliebte von Tydomie sei:

„[...]
*Fürbas will ich sprechen daß,
ich lauß üch daß an im sehen,
das ir der warhayt müsset iehen,
daz so kurlich lib
uff der erd nie gepar wib.
[...]
Alß ich mich verston,
mich dungket, daz der wird man
von hertzen unnd von sinn*

üwer miftel mynn

[...]

Für war, er ist eren werdt,

sin hertz niht wan eren gert.“

(Mz. v. 7496–7532)

Als Ausweis seiner Tugenden und Fähigkeiten gilt demnach seine Verbindung zu Tydomie. Im Text wird an keiner Stelle darauf hingewiesen, dass die Frauen darüber hinaus weiter über den Ritter beraten; mit Ende des Dialogs verlässt die Botin das Geschehen, und Meleranz wird zur Königin geführt. Diese berichtet ihm, wie schon die Botin zuvor, von Verangoz, der ihren Vater erschlug und nun den Zehnten von ihr verlangt oder sie anderenfalls töten und ihr Land stehlen würde. Sie schließt damit ab, ihre Botin habe ihr *mänig tugendtt* (Mz. v. 7620) von ihm berichtet. Der Beweis wird also nicht durch seine konkreten Taten gegen Godonas erbracht, sondern abstrakt an die Vermutung geknüpft, es handele sich um den tugendhaften Ritter der Prophezeiung, der Tydomie liebt und beim Klang ihres Namens errötet.

Nachdem Dulceflor ihre Lage offengelegt hat, verspricht Meleranz, ihr mit all seinen Fähigkeiten zu dienen. Erst daraufhin erzählt die Königin dem Ritter von der Bedrängnis ihrer Cousine, ohne jedoch ihre Verwandtschaft dezidiert offen zu legen. Hierbei handelt es sich um eine implizite Tugendprobe, die zeigen soll, ob Meleranz auch unter prekären Umständen sein Versprechen, den Heiden zu vertreiben, hält: Während Dulceflor von ihrer Verwandtschaft zu Tydomie sowie von ihrer Bedrängnis durch Libers berichtet, bemerkt sie, wie Meleranz erbleicht und errötet. Wie schon die Botin zuvor erkennt Dulceflor ihn so als Geliebten Tydomies. Sie ist sich damit der Rettung ihrer Cousine sicher. Dennoch löst sie ihre eigene Beziehung zu ihm nicht auf, sondern behält Meleranz in ihrem Dienst. Dieser entschließt sich dazu, erst den in drei Tagen eintreffenden Heiden zu bekämpfen und dann zu Tydomie zu reisen:

Der jung wird susß man

der wär geren von dan.

In muot siner frowen ungemach.

(Mz. v. 7803-7805)

Der junge Ritter steht damit sprichwörtlich zwischen den Stühlen, da er beiden Königinnen bei Not seinen Dienst versprochen hat, seine Tugend es ihm jedoch unmöglich macht, eines der Versprechen zu brechen. Entgegen oder gerade trotz seiner Liebe zu

Tydomie entscheidet er sich entsprechend, beiden Frauen zu helfen, auch wenn seine Sorgen um Tydomie ihn in der Nacht wachhalten (Mz. v. 7886–7892).

Zeigt sich Meleranz an der Linde bei Tydomie als tugendhafter Junge im Rahmen des Minnediskurses, wird bei Dulceflor gerade seine Treue als Ritter deutlich.

Trotz ihrer Ähnlichkeit zu Tydomie verläuft das gemeinsame Essen zwischen ihr und Meleranz anders als jenes unter der Linde: Überall im Saal der Königin werden Tische aufgestellt und das Essen aufgetragen. Dulceflor ergreift Meleranz' Hand, führt ihn an den Tisch und setzt ihn sehr nah an ihre Seite (Mz. v. 7813, 7826f.). Anders als beim Essen mit Tydomie versucht der Ritter hier nicht, der von der Königin vorgeschriebenen Ordnung am Tisch zu entgehen und lässt die explizit beschriebene Nähe zur Königin zu. Brachte Meleranz zu Beginn der Geschichte Tydomie noch Demut aufgrund seiner mangelnden Ritterschaft entgegen und weigerte sich zunächst neben ihr am Tisch zu sitzen, hat er nun den Status des Artusritters erreicht. Entsprechend nimmt er den angewiesenen Platz neben Dulceflor ein.

Das Essen am Tag darauf am Hof ähnelt sehr dem Beginn des Essens des Vortags. Anders als bei den kurzen einversigen Nennungen des Mahls wird hier zugesetzt, dass Meleranz und Dulceflor nebeneinandersitzen. Besonders hier wird die These Derridas nachvollziehbar:⁵⁸⁵ Während das zuvor beschriebene Mahl der Ankunft von Meleranz dient und in gewissem Maße auch seiner Feier als Retter, denn immerhin führt seine bloße Anwesenheit bereits dazu, dass Trauer und Schwermut am Hof verschwinden,⁵⁸⁶ dient dieses Mahl vor allem der Ablenkung des jungen Ritters, denn Dulceflor weiß – wie schon oben ausgeführt – von der Verbindung zwischen Meleranz und Tydomie, und dass der Ritter drei Tage bei ihr ausharren muss, um gegen den Heiden zu kämpfen. Das heißt, drei Tage, an denen Meleranz Tydomie nicht zur Hilfe kommen kann. Deutlich wird dies nach dem Essen:

Man huob die tische von inn zuhand.

Durch diesen ritter wird erkannt

brüft man fröden und spil.

Da waz kurtzvil vil.

Daz schuoff die magt wolgethon

durch den werden jungen man,

daz im die will niht wär lang.

Yedoch jaget inn sin gedangk

zuo siner schönen amyen,

⁵⁸⁵ Vgl. in der vorliegenden Arbeit S. 201.

⁵⁸⁶ Mz. v. 7841f: *Daß inn der wörd held waz kommen, / davon was trurren inn benomen.*

der sussen Tydomeyen.

(Mz. v. 7947–7956)

Die Verse können zusammen mit dem Essen in einem kausalen Zusammenhang gelesen werden: Da das Essen vorüber ist, braucht es einen Zeitvertreib, um die drei Tage möglichst schnell vergehen zu lassen. Darauf folgen die Spiele, die zwar kurzweilig sind, jedoch ihr Ziel, Meleranz von Tydomie abzulenken, verfehlen.

Das Essen wird hier weder als Präganzmoment noch als direkte Überleitungsformel genutzt, sondern dient vielmehr dazu, den handlungsarmen Part zwischen der Ankunft des Ritters und dem Kampf zu überbrücken, gleichzeitig aber auch Meleranz' Treue gegenüber Tydomie und besonders Dulceflor aktuell zu halten. Indem sich Meleranz nicht von den Zerstreungen des Hofes ablenken lässt, zeigt sich seine Beständigkeit. Nach dreitägigem Warten siegt Meleranz über den Heiden und vertreibt zusammen mit den befreiten Untertanen Dulceflors auch sein übriges Gefolge. Am Burgtor wird der Held von der Königin durch einen Kuss in Empfang genommen. Anschließend nimmt sie ihn an die Hand und begleitet ihn auf den Palas, wo sie ihm hilft, sich seiner Rüstung zu entledigen (Mz. v. 8660). Dulceflor übernimmt dem Ritter gegenüber damit die gleiche Aufgabe, die zuvor unter anderem der Tochter Cursuns zukam.⁵⁸⁷ Während die Tochter ihm diese Ehre auf Wunsch ihres Vaters zukommen lässt, um seinen Willen zum Dienst an Meleranz zu demonstrieren, bringt die Königin Meleranz diese Ehre als Dank für die Befreiung ihres Landes entgegen:

„[...] *Wol mich der lieben stund,
herre, daz ich üch ye gesach.
Ain ennd haut min ungemach
von üwer manhait genommen.
Ir sidt mier her zuo sällden kommen.*“

(Mz. v. 8646–8650)

Schon hier werden die Abstrakta ‚Dankbarkeit‘, die Dulceflor für Meleranz empfindet, und die Güte, die sie durch ihn erfahren hat, in konkrete Handlung umgesetzt und so sichtbar gemacht. Beim darauffolgenden gemeinsamen Essen wird die Handlung des Entwaffnens noch überhöht: Meleranz, der wieder neben der Königin sitzt, wird nun auch von ihr bedient: *Die kungin wyß mit ir selber hannd im schnaid: / [...]* (Mz. v. 8788 f.) Mit Blick auf die Tischsitte, die im *Rosengarten* erzählt wird, beschreibt

⁵⁸⁷ Vgl. in der vorliegenden Arbeit S. 224–225.

Bleuler das „Interaktionsmuster des Anbietens“, das Dulceflor hier durch das Schneiden von Meleranz' Essen impliziert, als

Bestandteil eines (im Prinzip höfischen) ‚Verhaltenscodex‘, der sich dadurch auszeichnet, dass Interaktion auf wechselseitige Akkumulation von gesellschaftlicher Anerkennung ausgerichtet ist: Indem nämlich – so expliziert der Text [gemeint ist der *Rosengarten*, J.G.] – die Frau die Gäste bei Tisch bedient, erweist sie ihnen Ehre, wodurch sie wiederum von den Bedienten mit Wohlwollen und Anerkennung bedacht wird (*Rosenroman* v. 13390–13407).⁵⁸⁸

Indem Dulceflor nun Meleranz' Essen schneidet und ihm damit nahezu serviert, erweist sie ihm die Ehre und Anerkennung, die sie schon in ihrem Dank, dem Kuss und seiner Umkleidung gezeigt hat. Meleranz hingegen empfindet an dieser Stelle wieder – ähnlich wie bei Tydomie – Demut, denn *daz was im durch sin fuoge laid* (Mz. v. 8690).

Nach dem Sieg über Verangoz findet das letzte Abendessen bei Dulceflor statt. Wieder wird das gemeinsame bei Tischsitzen auf ähnliche Weise wie zuvor wiederholt. Dieses Mal wird das Essen jedoch als Überleitungsformel genutzt, denn im Anschluss bittet Meleranz darum, sich verabschieden zu dürfen. Der Handlungsstrang bei Dulceflor wird damit abgeschlossen und die Reise zu Tydomie eingeleitet, die mit Meleranz' Rückkehr nach Terrandes beginnt.

An den gemeinsam eingenommenen Mahlzeiten an den Höfen von Tydomie und Dulceflor wird deutlich, welchen Einfluss die Iterationen auf das Erzählen haben: So ist festzustellen, dass sich die Bedeutung der Iteration mit jeder Nennung wandelt, gleichzeitig hat sich damit auch der Kontext, in dem die Mahlzeiten stattgefunden haben, durch die Iteration verändert.

Gerade mit Blick auf den Wandel der Bedeutung der ersten und zweiten Iteration des Essens am Hof Dulceflors konnte gezeigt werden, wie sich die Bedeutung der Mahlzeiten in gleichen Kontexten verändert. Zusätzlich ist es an den beschriebenen Beispielen möglich zu zeigen, wie Momente der Prägnanz entstehen, die auf den Inhalt des Handlungsstrang rekurrieren, diesen konkretisieren und auf bestimmte Details fokussieren.

Gemeinsame Mahlzeiten am Artushof sowie bei Pulaz und Cursun

Jeweils Sonderstellungen nehmen die gemeinsamen Essen bei König Artus, dem Riesen Pulaz und dem Truchsess Cursun ein. Anders als zuvor bei Tydomie und Dulceflor wird nur ein Essen pro Handlungsstrang beschrieben. Auffällig ist jedoch, dass die

⁵⁸⁸ Bleuler: Essen – Trinken – Liebe, S. 70.

entsprechenden Mahle eine doppelte Funktion einnehmen. Sie dienen als Momente der Präganz-Erzeugung und gleichzeitig als Überleitungsformeln in neue Handlungsstränge.

Während der Feier zu Meleranz' Schwertleite wird von Artus' Sitte erzählt, nicht zu essen, bevor am Hof von einer Âventiure berichtet wurde. Im *Meleranz* sowie in den meisten anderen Artusromanen markiert das gemeinsame Essen an der Tafelrunde immer das Ende des Erzählens von höfischen Turnieren und/oder Festen und leitet gleichzeitig vorausblickend in die weitere Âventiure-Handlung ein, der sich der Ritter im Anschluss an das Essen stellen wird. Artus' Gewohnheit ist demnach eine erzählerische Überleitungsformel, die in allen Romanen wiederholt wird. Im Unterschied zu den beiden Mahlzeiten bei Tydomie und Dulceflor, die Meleranz vor seiner Abreise einnimmt, und die ich aufgrund ihrer Gestaltung als erzählerische Überleitungsformeln beschrieben habe, bietet sich hier die Besonderheit, dass das Mahl zunächst hintenangestellt wird. Diese Verschiebung markiert ähnlich einer Vorausdeutung das Überbringen einer Âventiure-Erzählung. Dabei ist weniger bedeutsam, welche potentielle Bewährungsprobe erzählt wird, sondern dass überhaupt von einer berichtet wird.

Das Erzählen von Artus' Essenssitte geht im *Meleranz* indes noch einen Schritt weiter. Wie in den verschiedenen anderen Artusromanen verweigert Artus im *Meleranz* während des Festes, das auf die Schwertleite des Protagonisten folgt, die Einnahme der Mahlzeit an seinem Hof. Erst wenn von einer Krise bzw. einer Herausforderung berichtet wurde, beginnt das Mahl. Die Âventiure, die Artus und seinen Hof die gemeinsame Einnahme des Mahls erlaubt, ist die Aufforderung zur Tjost von Lybi als an Meleranz: Kurz nach der Schwertleite überbringt ein Bote Artus und seinem Hof die Nachricht, dass Meleranz herausgefordert wird. Nach dem Kampf begibt er sich in sein Zelt, um Tydomie einen Liebesbrief zu schreiben. Im Anschluss kehrt er zur Gesellschaft zurück, die bei Tisch auf ihn wartet. Erst jetzt wird gemeinsam am Hof gegessen (Mz. v. 3209–3635). Diese Mahlzeit hat den Effekt, dass der Artushof durch die Minne-Thematik des Textes, die zuvor immer vom Artusgeschehen getrennt wurde, durchwirkt wird: Ist es sonst allein die Âventiure, die das asketische Verhalten am Artushof beendet, wird im *Meleranz* die Liebes-Thematik am Tisch miteingebunden.⁵⁸⁹ Diese diffundiert durch das Tragen der Kleinodien beim Essen an den Hof und wird so auf der phänomenalen Ebene am Artushof beobachtbar.⁵⁹⁰

⁵⁸⁹ Vgl. Morschs These, dass die Handlung immer wieder zum *locus amoenus* als Gedächtnisort der Liebe zurückkehrt (Morsch: Blickwendungen, S. 262).

⁵⁹⁰ Vgl. Wandhoff: Ekphrasis, S. 242.

Die auf das Essen folgende Abreise des jungen Ritters vom Hof ist ebenso mit dieser Thematik verbunden: Meleranz zieht mit dem Wunsch, Tydomie zu finden, aus und besteht auf seinem Weg nebenbei Âventiuren, die ihm begegnen bzw. die er annimmt. Auch hierzu wurde schon ausführlich im Âventiuren-Kapitel dieser Arbeit ausgeführt, dass die Kämpfe gegen Lybials und Libers, die den Anfang und das Ende von Meleranz' Weg zu Tydomie bilden, die Erzählung im Sinne der Minne-Thematik rahmen. Der Handlungsverlauf ähnelt damit stark denen anderer späterer Artusromane, wobei das Ziel des Ritters nicht das Beweisen seiner Fähigkeiten und Gesinnung ist, die teilweise um den Gewinn einer Frau erweitert wird, sondern allein die Rückkehr zur Dame steht hier im Vordergrund. Das gemeinsame Mahl am Artushof ist damit insofern als erzählerische Überleitungsformel in die nachfolgende Handlung zu verstehen.

Die nächste Mahlzeit findet in der Hütte des Riesen Pulaz statt. Nachdem Meleranz den Artushof verlassen hat, um zu Tydomie zu gelangen, trifft er auf einer Waldlichtung auf den Riesen Pulaz und seine Frau. Entgegen des Motivs, das den Riesen im Artusroman als Antagonisten des Ritters beschreibt, plant Pulaz, angemessen höfisch auf die Situation und den Ritter zu reagieren. Meleranz wird im Folgenden entsprechend freundlich von dem Paar empfangen. Der Erzähler berichtet, dass Pulaz mit *züchteklischen sitten* (Mz. v. 4326) auf den sich nähernden Protagonisten zugeht. Ritter und Pferd werden im Anschluss von den Riesen angemessen versorgt.

Den Mittelpunkt der Riesen-Episode bildet der Dialog zwischen Pulaz und Meleranz, der ebenso den weiteren Verlauf der Erzählung einleitet (Mz. v. 4389–4816): Pulaz dankt hier dem Ritter, dass er seinen Jägern, die im Wald unterwegs sind, nicht in die Hände gefallen ist. Er endet vorläufig damit, dass er über diesen Umstand sehr froh sei. Erst durch Nachfragen führt Pulaz aus, was sich hinter diesem Dank verbirgt:

*„Ich sag uch, künner degen bald,
eß sind rysen groß
unnd sind min husgenos.
Sy sind stargk und wild.
Sy habend mänig unbild
In diesem wald gethon.
Sy vahund wib unnd man.
Was inn lebendes widervert,
daz ist vor inn unernert.
[...]“
(Mz. v. 4404–4412)*

Schon an anderer Stelle wurde in dieser Arbeit ausgeführt, wie Pulaz hier in besonderer Weise seine Helfer, die auf seinen Auftrag hin im Wald sind und dem bekannten Motiv des Artusromans entsprechend raubende und entführende Riesen im Wald darstellen, beschreibt.⁵⁹¹ Dieses Verhalten, das uns für die Riesen nahezu schemagemäß vor- kommt, wird von Pulaz jedoch so sehr verabscheut, dass er lieber sterben möchte, als sein Leben lang diese Verbrechen begehen zu müssen:

*„Mit roub muos ich mich began,
daz th[uo]t mir hertzelichen we.
Ich wollt den tod kyesen e,
e ich also lang wöllt leben.
Des will ich uch min trüwe geben:
Unnser leben das ist swär.
[...]“
(Mz. v. 4450–4455)*

Der Riese, der zuvor noch in ein soziales Gefüge integriert war, muss nun im Wald abgeschieden von der Gesellschaft leben und ‚Arbeiten‘. Verortet der Artusroman Riesen in der Regel im Wald, so scheint der typische Lebensraum des Riesen hier für Pulaz eine Strafe zu sein, da er sich nun in der Wildnis befindet und Arbeiten verrichten muss, die ihm zuwider sind. Pulaz stilisiert sich und seine Jäger so immer mehr selbst zu Opfern des Königs Godonas:

*„Herre, des verdrüsset mich,
das ich also leben sol.
Da mit ist mir nicht ze wol.
Ich zug mich gerne davon.
[...]“
(Mz. v. 4630-4633)*

Kurze Zeit später kommen die Raubriesen auf die Lichtung und bringen ihre Geiseln in die Hütte. Die Jäger grüßen Meleranz freundlich und lassen die Gefangenen bei ihm und Pulaz. Der Ritter erkennt die Schönheit der Jungfrauen und vereinbart mit Pulaz, dass er die Gefangenen so lange in seiner Obhut behält, wie er selbst gegen Godonas kämpft. Die Jungfrauen, die sich aus Dank Meleranz zu Füßen werfen, schickt er zu Pulaz, da es seine Tugend sei, die an ihnen beobachtbar werde.

Die höfische Gesinnung der Riesen und hier insbesondere von Pulaz wird durch Meleranz zunächst dadurch bestätigt, dass er die Gruppe an den Artushof schickt, wo

⁵⁹¹ Vgl. in der vorliegenden Arbeit S. 180.

sie unter einem gerechten König leben sollen. Das gemeinsame Abendessen, an dem die Riesen, der Ritter sowie die Entführten teilnehmen, bildet nahezu eine Beweisführung seiner wahren Gesinnung. Die angemessene Einnahme des Mahls funktioniert an dieser Stelle der Erzählung entsprechend als Mittel der Selbstdarstellung des Riesen und der Abgrenzung zu anderen sozialen Schichten, die sich nicht im höfischen Rahmen bewegen.⁵⁹²

Jeder Jungfrau teilt Pulaz einen Wirt zu, neben den er sie platziert. Bleuler betont, dass in nahezu allen höfischen Tischzuchten Frauen bei Tisch der Vorrang zu gewähren ist. Durch diese zuvorkommende Behandlung würden Werte dargestellt, „die für die Qualifikation als Mitglied der höfischen Gesellschaft maßgebend waren: Selbstbescheidung, Zuvorkommenheit und Dienstbereitschaft. Das Mahl wird so zum Modell ‚richtiger‘ sozialer Beziehungen.“⁵⁹³ Auch damit erweist sich Pulaz wieder als höfische Figur, die sich den entsprechenden Gepflogenheiten und Hierarchien bewusst ist und diesen zu entsprechen weiß. Rüdiger Schnell weist des Weiteren darauf hin, dass das Einhalten von Tischzuchten als „Nachweis eines laikalen-feudaladeligen Selbstverständnisses gesehen werden kann.“⁵⁹⁴ Darüber hinaus untersucht er vergleichend lateinische und volkssprachliche Tischzuchten des 12. Jahrhunderts und kommt zu dem Schluss, den volkssprachlichen Hofzuchten liege die Überzeugung zugrunde, die angesprochenen Personen bildeten eine ideale Gemeinschaft, die sich auszeichne durch eine gemeinsame Umwelt.⁵⁹⁵ Hier wird wiederum deutlich, in welchem sozialen Gefüge sich Pulaz selbst zu verorten scheint. Sein über das Mahl ausgedrückte Selbstverständnis ist ein anderes, als seine Taten und seine Lebensumstände vermuten lassen. Zusätzlich versteht er sich als Teil der Umwelt des Ritters und der Jungfrau, da im literarischen Spiel mit der Tischzucht alle Statusgruppen gemeinsam angesprochen werden.⁵⁹⁶

Nicht nur Höflichkeit, sondern auch das Bedauern für die Geiseln wird durch die Ordnung bei Tisch deutlich. Der Dialog zwischen Meleranz und Pulaz, der ca. 420 Verse

⁵⁹² Rüdiger Schnell: Mittelalterliche Tischzuchten als Zeugnisse für Elias' Zivilisationstheorie, in: Ders. (Hrsg.), *Zivilisationsprozesse. Zu Erziehungsschriften in der Vormoderne*, Köln/Weimar/Wien 2004, S. 85–152, hier S. 135.

⁵⁹³ Bleuler: *Essen – Trinken – Liebe*, S. 71ff.

⁵⁹⁴ Schnell: *Mittelalterliche Tischzuchten*, S. 113.

⁵⁹⁵ Schnell: *Mittelalterliche Tischzuchten*, S. 121.

⁵⁹⁶ Vgl. Ralf Mitsch: *Körper als Zeichenträger kultureller Alterität. Zur Wahrnehmung und Darstellung fremder Kulturen in mittelalterlichen Quellen*, in: Burkhardt Krause (Hrsg.), *Fremdkörper – fremde Körper – Körperfremde. Kultur- und literaturgeschichtliche Studien zum Körperthema (Helfant-Studien, Bd 9)*, Stuttgart 1992, S. 73–108, hier S. 77ff. – Für die Beschreibung der Griechen von Liutprand von Cremona stellt Mitsch heraus, dass die Kategorien, die Liutprand zur Abgrenzung zwischen dem Eigenem und dem Fremden der Griechen wählt, sich auf ihre Physiognomie, ihre Kleidung, ihre Waffen und ihre Nahrung beziehen.

lang ist, wird in einem Essen, das über 19 Verse erzählt wird, prägnant zusammengefasst: Die durch die Ordnung des Artushofes beeinflusste Wahrnehmung der Ereignisse im Wald werden während der gemeinsamen Mahlzeit zwischen Ritter, Geiseln, Pulaz und seinen Raubriesen in höfische Tischordnung und -sitten überführt. Der Sinn, der zuvor als Phänomen beobachtbar war, wird so durch das Mahl in eine konkrete Darstellung überführt, die die (inhärente) Höflichkeit der vorangegangenen Ereignisse erfahrbar macht.

Nachdem die *Âventiure*-Erzählung des Riesen abgeschlossen ist und sein höfisches Verhalten beim Essen bewiesen wurde, wendet sich Meleranz einer der entführten Jungfrauen zu und erfährt von ihr, dass sie auf dem Weg zum Artushof gewesen sei, um dort Beistand für ihre Herrin, deren Land und Leben bedroht wird, zu erbitten.

Das Mahl nimmt hier entsprechend eine doppelte Funktion ein: Es dient – wie oben gezeigt – als prägnante Zusammenschau der zuvor beobachtbaren Abstrakta sowie als Überleitungsformel in eine neue *Âventiure*-Erzählung, die im Anschluss an die *Godonas*-Episode in Handlung umschlagen wird.⁵⁹⁷

Das letzte hier zu verhandelnde gemeinsame Essen im *Meleranz* findet bei *Cursun* statt. Nachdem Meleranz diesen vor seiner Kluse besiegt hat, stellt sich der *Truchsess* in den Dienst des Ritters und bietet ihm als Sieger sein Haus als Unterkunft an. Die Wahrhaftigkeit seiner Unterwerfung zeigt sich im anschließenden Mahl, das er gemeinsam mit Meleranz und seiner Familie einnimmt: Bevor das Essen serviert wird, begleitet *Cursun* Meleranz zu seinem Haus und macht ihn zum Wirt, der über den Haushalt verfügen soll: „[...] *Ir süllt hie selb würt sin / Nun schafft selbs, waß ir wellt.*“ (Mz. v. 5262 f.). Dass *Cursun* sich unterstellt und ihn zum Hausherrn macht, verdeutlicht sich besonders in der vergleichsweise kurzen Beschreibung des Abendessens. Schon vorher weist *Cursun* seine Tochter an, Meleranz zur Verfügung zu stehen. Entsprechend hilft sie dem Ritter, sich zu entwaffnen und den Harnisch abzulegen. Nachdem der Ritter frische Kleider angelegt hat, setzt sich die Tochter neben ihn, und das Essen wird bereitet:

*Nun was berayt daz essen,
wann eß was an den aubent kommen,
e das ain ennd hett genomen*

⁵⁹⁷ Vgl. hierzu in der vorliegenden Arbeit Kap. 4.2.3: Zufälligkeit und Erwartbarkeit in der Riesen-Episode

unnder inn baiden der stritt.

(Mz. v. 5321–5324)

Es markiert so nicht nur das Ende des Tages, sondern verdeutlicht explizit noch einmal das Ende des Kampfes und damit Cursuns Unterwerfung.

Anlässlich des Mahls weist der Truchsess Meleranz noch wiederholt daraufhin, dass er der Wirt sei und entscheiden könne, ob seine Tochter mit ihm essen soll. In dieser gesamten Situation wird die zuvor übergebene Herrschaft über das Haus konkret an die Verfügung über die Tochter gebunden. War die Hausherrenschaft von Meleranz zunächst nur mündlich an ihn übergeben worden, bietet das gemeinsame Abendessen dem Protagonisten nun die Möglichkeit, als Wirt zu handeln: Die Tochter wird auf Meleranz' Wunsch hin an seine Seite gesetzt und isst mit ihm:

*„Viel liebe dochter, sidt gemannt,
ymmer durch den willen min
laut üch woll empfohlen sin
minen herren unnd erpiett imß wol,
alß ich darumb dienen sol.“*

(Mz. v. 5340–5344)

Cursun wird es somit möglich, durch seine Tochter seinen Pflichten als Dienstmann nachzukommen. Laut Pychlau-Ezli bringen zwischen Hausherrn und Gast eingenommenen Mahle performativ die rechtliche Verantwortung des Wirtes für den Gast zum Ausdruck.⁵⁹⁸ Indem nun Meleranz während des Essens explizit zum Gastgeber gemacht wird (*man gab im würtschaff völiklich* [Mz. v. 5353]), stellt sich Cursun implizit rechtlich in den Schutz seines neuen Herren. Durch die Ordnung am Tisch wird der Sinn der Übertragung der Herrschaft dargestellt. Wie in einem Rückblick werden die voranstehenden Ereignisse auf das Detail der Hausherrenschaft fokussiert und der damit einhergehende Sinn aufgedeckt.

Nach dem eigentlichen Essen wird gemeinsam getrunken. Dafür gesellen sich Cursun und seine Frau zu Meleranz und der Tochter: Der Ritter erhebt sich von seinem Platz und bittet die Hausdame, neben ihm Platz zu nehmen, was diese annimmt. Hier wird nach dem Mahl Essen noch die zwischen Cursun, seiner Familie und Meleranz etablierte Hierarchie anschreibbar. Nicht die Frau und Cursun bitten den Gast, Platz zu nehmen, sondern dieser bittet die Hausbesitzer, sich zu setzen. Wieder verdeutlicht die Ordnung beim Zusammensitzen (hier nach dem Essen) die zuvor entstandene

⁵⁹⁸ Pychlau-Ezli: Essen und Trinken im Mittelalter, S.270.

Hierarchie. Im Anschluss wird Meleranz ein Schlaftrunk gereicht, und die Gesellschaft begibt sich zu Bett. Am nächsten Tag beginnt die der Weg zu Godonas. Das Essen bei Cursun dient somit – ähnlich wie das Essen bei Pulaz – sowohl als Moment der Prägung als auch als erzählerische Überleitungsformel, die in einen neuen Handlungsstrang einleitet, während sie den vorherigen durch die Mahlzeit abschließt.

Während der mehrere Tage andauernden Tjosten gegen Libers wird vielfach knapp darauf verwiesen, dass etwas zu essen zu sich genommen wurde. Am Morgen des Tages der zweiten Tjosten werden, so beschreibt es der Text, auf Veranlassung von Cursun zwei Hühner für Meleranz gebraten. Schon Pychlau-Ezli weist daraufhin, dass unter anderem Hühner zu den typischen Lebensmitteln höfischer Angehöriger gehören.⁵⁹⁹ Möglich wäre, dass diese explizite Nennung der Tiere hier zeigen soll, wie gut die Versorgung des Ritters während der Reise und der Tjost war, wie sehr sich die Ritter jedoch auch einschränken, da die Hühner explizit für Meleranz gebraten werden.

Ähnlich wie die Rückblicke des Erzählers, die direkt an die Handlung anschließen, nehmen die verschiedenen erzählten Mahlzeiten Bezug auf die unmittelbar zuvor erzählten Geschehnisse. Damit fassen sie – wie auch der Erzähler – prägnant und fokussiert die Bedeutung und Aussage der Handlung zusammen, dadurch, dass sie die Abstrakta Tugend, höfische Idealität, Minne, *êre* sowie hierarchische Unterschiede in der konkreten Ordnung der *tischzuht* widerspiegeln bzw. herausstellen. Die Iterationen verändern so den Kontext, in welchen sie eingebettet sind, indem sie ihn auf ein bestimmtes Detail reduzieren und so das Verständnis der Textstelle lenken. Zudem ist zu beobachten, dass sich die Bedeutung der Iterationen verändert.

Für das Erzählen des *Meleranz* können so verschiedene Komplexitätsgrade der Wiederholung festgestellt werden. Während der Schlaftrunk eine formelhafte Repetition ist, die keinen Effekt auf das Erzählen hat, wurde deutlich, dass das Erröten und

⁵⁹⁹ Pychlau-Ezli: Essen und Trinken im Mittelalter, S. 72

Schon Karl der Große führt in der *Capitulare de villis* an, dass an seinen verschiedenen Höfen ständig für genug Hühnerbesatz zu sorgen ist, der je nach Größe des Guts zwischen 50 und 100 Hühner betragen soll. Darüber hinaus wird in anderen Paragraphen immer wieder auf den Bestand von Hühnern für unter anderem die Versorgung des Hofes mit Eiern verwiesen: *Capitulare de villis Karoli Magni*, in: Etienne Baluze (Hrsg.), *Capitularia Regum Francorum: Addiate sunt marculfi monachi et aliourum forlulae veteres, et notae doctissimorum virorum*, Paris 1780, Sp. 334 (https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10489966_00265.html, Zugriff am 04.03.2021).

Erleben des Protagonisten als Thematisierung und Markierung verschiedener Rollen funktioniert, die der Ritter im Verlauf der Erzählung einnimmt. Gleichzeitig aktualisieren sie immer wieder die Minne-Thematik der Erzählung.

Die komplexeste Form der Wiederholung nehmen die Mahlzeiten durch ihre doppelte Besetzung als Iteration und Momente der Prägnanz-Erzeugung ein. Dadurch haben sie den Effekt von Rückblicken und Vorausdeutungen, welcher in der Regel der Erzählerstimme zukommt.

SCHLUSS

6. Erzählerische Mittel zur Gestaltung der Narration Ergebnisse

Zu Beginn der vorliegenden Studie stand die Beobachtung, dass für vormodernes Erzählen in der Regel von einem anthropomorphen Erzähler auszugehen ist. Die Stimme dieser erzählenden Instanz – in der Forschung häufig als literarischer Ausdruck der Person des historischen Erzählers gedacht – hat maßgeblichen Einfluss auf die Gestaltung der Erzählung und des Erzählprozesses. So ließ sich an verschiedenen Formen seines Hervortretens zeigen, wie er organisierende, kommentierende, kohärenzstiftende und viele andere Effekte und Funktionen ausübt und einnimmt.

Für Pleiers *Meleranz* war keine vergleichbare Stimme festzustellen. Das führte zur Ausgangsfrage, ob der programmatische Verzicht auf die Erzählung vermittelnde Funktionen der Erzählerstimme bedeutet, dass diese komplett ausbleiben oder es andere, ähnliche Mittel im *Meleranz* gibt. Im Verlauf der vorliegenden Analysen wurde eine Vielzahl an literarischen Mitteln identifiziert, die eine vergleichbare Rolle für die Geschichte einnehmen.

Im Fokus der Überlegungen stand zunächst der Wandteppich, der Tydomies Bett umfängt. Dieser ist (abgesehen von der Badewanne) mit das Erste, was Meleranz bei seiner Ankunft unter der Linde sieht. Auf ihm ist die Geschichte von Paris und Helena gestickt: wie sie sich verliebten und zusätzlich, wie Eneas aus Troja floh. Dabei wurde als besonders auffällig festgestellt, dass die Liebesgeschichte des antiken Paares und nicht die Entführung Helenas mit ihrem katastrophalen Ausgang im Vordergrund der Beschreibung steht. Die Zerstörungskraft dieser Minne, die laut Wandhoff in der lateinischen Literatur als eigentlicher Sündenfall gelesen wird,⁶⁰⁰ ist zwar durch die Flucht von Eneas andeutet, jedoch wird auf dem Teppich offensichtlich nicht der Fokus darauf gelegt. Was auf hier dargestellt ist, wurde nach Tydomies Willen mit Gold aufgestickt.

Wandhoffs Ansatz folgend handelt es sich bei dem ersten Zusammentreffen von Meleranz und Tydomie auf dem Anger um einen antiken Bildeingang, der als Portal in

⁶⁰⁰ Wandhoff: Ekphrasis, S. 240f.

den Text einführt und ihm so ein verständnisleitendes Fundament gibt.⁶⁰¹ Seine These konnte im Rahmen der Analyse mithilfe der Frame-Theorie erweitert werden. Diese besagt, dass Informationen und Wissen reduziert und geordnet werden. Dadurch entstehen Frames, die unter anderem an neue Situationen und Ereignisse angelegt werden, um diese mit Sinn zu füllen. Das heißt jedoch auch, dass sie solche Situationen und Ereignisse durch das in ihnen gespeicherte Vorwissen beeinflussen und lenken. Versteht man nun den antiken Bildeingang als einen Frame, verändert sich der Blick auf das Erzählte im *Meleranz*.

Besonders am Wandteppich wurde entsprechend deutlich, wie das Arrangement als Frame gelesen werden kann, den Tydomie an die neue Situation des ersten Zusammentreffens mit Meleranz anlegt. Die Vielfalt der Informationen der Troja-Geschichte wird reduziert und in eine Ordnung gebracht, in der die Liebe zwischen Paris und Helena im Vordergrund steht. Die Tasseln sowie der Gürtel mit der lateinischen Inschrift verstärken den Fokus auf die Minne-Thematik zusätzlich. Im Raum wird somit Tydomies Frame vor allem für Meleranz auf der einen und den Rezipienten auf der anderen Seite anschreibbar: Auf Ebene der Figuren legen die Königin und später dann auch der junge Prinz den Frame an ihre Erlebnisse an. Auf Rezipienten-Ebene verfahren die Empfänger der Geschichte auf ähnliche Weise, da ihre Rezeption des *Meleranz* durch die exponierte Stellung des Frames als antiker Bildeingang beeinflusst wird. Der Frame gibt entsprechend wörtlich einen Rahmen vor, in dem der *Meleranz* zu verstehen ist. Das von Wandhoff beschriebene verständnisleitende Fundament des Textportals wird damit von der Figur Tydomie anstelle der Erzählerstimme vorgegeben, die das Textverständnis des Rezipienten vom Beginn der Erzählung an maßgeblich beeinflusst und lenkt.

Als eine wichtige Funktion der Stimme des Erzählers wurde die Erstellung von inhaltlichen Zusammenhängen herausgearbeitet. Im *Meleranz* werden solche nur selten über den Erzähler hergestellt. Zu diesen wenigen Passagen in der Diegese zählen Versicherungen seiner Quelle, wahrheitsgetreu zu erzählen. Weitere Verbindungen entstehen nicht mithilfe seiner Stimme, sondern durch verschiedene erzählte Dinge, die im Laufe der Erzählung mit unterschiedlichen Bedeutungen auf Ebene der *histoire* und Funktionen auf Ebene des *discours* aufgeladen werden und so jeweils Verbindungen auf den zwei Ebenen schaffen.

⁶⁰¹ Wandhoff: Ekphrasis, S. 229.

Auf *histoire*-Ebene und der Ebene der Figuren werden die verschiedenen Liebesgaben (Ring, Gürtel, Fürspann, Schappel und Brief) als Schnittstellen zu Informationsbrücken, die über Zeit und Raum hinweg Informationen zwischen den Figuren und den Räumen transportieren. So ließ sich beispielsweise an Tydomies Gürtel zeigen, wie dieser die räumliche Distanz zwischen Tydomie und Meleranz sowie die ideelle zwischen dem Reich Tydomies und dem Artushof überbrückt und als Metonymie Tydomies Umarmung vermittelt. Durch das Zirkulieren der Gaben zwischen den Figuren und Räumen tragen sie somit dazu bei, inhaltliche Kohärenz zu stiften.

Auf ähnliche Weise funktionieren die Gaben auch auf Ebene des *discours*. Hier haben sie als Gelenkstellen einen Effekt auf den textstrukturelle Zusammenhang, indem sie das Erzählen syntagmatisch organisieren. So konnte gezeigt werden, wie beispielsweise der Ring, der mehrfach im *Meleranz* genannt wird, das Ende des Textes mit dessen Beginn verbindet: Mit der Vergabe des Schmuckstücks an Meleranz beginnt sein Aufbruch vom Anger sowie die Liebesgeschichte zwischen ihm und Tydomie, die vor allem von der Trennung der Figuren bestimmt wird. Seine Rückkehr zum Anger bzw. zu Tydomie und damit auch das positive Ende der Liebesgeschichte wird gleichzeitig durch die Rückgabe des Rings markiert. Beginn und Ende seiner Reise werden damit mittels des Überreichens des Liebespfands gekennzeichnet und damit letztlich auch Anfang und Ende des Erzählens miteinander verknüpft. Die Liebesbriefe, die sich Tydomie und Meleranz schreiben, gehen über die einfache Funktion als Schnitt- und Gelenkstelle indes hinaus.

Den ersten Brief versendet die Königin an den Ritter zu seiner Schwertleite. Ihm legt sie die oben genannten Liebesgaben bei, deren Bedeutung und Sinn durch die enthaltene Nachricht für Meleranz erst eröffnet werden. Nachdem er den diese gelesen hat, küsst er das Papier anstelle von Tydomie. Der Brief wird so zum Substitut der Geliebten, der an ihrer statt gehört, gefühlt und geküsst werden kann.

Ähnliches konnte auch bei Meleranz' Antwort an die Königin beobachtet werden. Nachdem Tydomie diese gelesen hat, fasst sie den Inhalt zusammen und übergibt die Botschaft ihrer Meisterin, die sie auch liest. Im Anschluss spricht die Meisterin aus Meleranz' Perspektive seine Liebe für Tydomie aus. Der Brief erlaubt der Meisterin in diesem Fall die Rolle von Meleranz zu übernehmen.

Während im *Iwein* Frau Minne und Hartmann den Tausch der Herzen von Iwein und Laudine berichten, erzählen im *Meleranz* die Protagonisten ihren eigenen Herzens-tausch mithilfe ihrer Liebesbriefe, die zum Medium dieses Austauschs werden. Sie

funktioniert damit zusätzlich als mediale Brücke, über die die Figuren den Wechsel ihrer Herzen organisieren.

Durch den Briefverkehr im *Meleranz* übernehmen die Figuren nicht nur wichtige Effekte und Funktionen der Erzählerstimme, dessen Aufgabe die Vermittlung der Narration sowohl auf Ebene des *discours* als auch der *histoire* ist, sondern sie werden jeweils zu intradiegetisch-homodiegetischen Erzählern, indem die mediale Instanz des Tausches vom Dialog (im *Iwein*) hier zum Liebesbrief hin verschoben wird.

Als das zentrale Motiv des Artusromans gilt die *Âventiure*. Diese hat Einfluss auf die Ebene der *histoire*, indem sie als Bewährungsprobe des Artusritters immer wieder den Artushof, das Kollektiv seiner Gemeinschaft, zu der die Artusritter gehören sowie die arthurischen Ideale, Werte und Ordnung im Verlauf der Erzählung akzentuiert und aktualisiert: Durch die verschiedenen *Âventiuren* der Artusritter werden divergierende Ordnungen, Systeme, Diskurse anschreibbar und dadurch verhandelbar gemacht. Wenn der Ritter den Artushof verlässt und in die Anderswelt und/oder in fremde oder fremd gewordene Länder reist, um sich dort zu bewähren, werden die anderen Räume in der Regel als Kontrast zum Artushof und dessen höfische, gute Ideale wahrgenommen. Durch das Unhöfische und Schlechte wird somit gerade das Höfische beobachtbar gemacht. Die einzelnen *Âventiuren* des Ritters organisieren somit solche imaginierten Ordnungen und Wertesysteme.

Auf Ebene des *discours* wirkt das Motiv hingegen auf die Erzählstruktur des Textes ein. *Âventiuren* verlaufen in der Regel nach dem immer gleichen Muster: Dem Ritter wird (häufig am Artushof) von einer Krise oder Herausforderung berichtet, diese nimmt er sich an und verlässt dazu seine ‚eigene‘ Ordnung (die i. d. R. durch den Artushof als Raum und idealstiftende Ordnung vertreten wird). In der fremden bzw. fremd gewordenen Ordnung bestreitet der Ritter seine Bewährungsprobe. Nach deren erfolgreichen Abschluss kehrt er (wieder) am Artushof ein. Die *Âventiure* gilt damit als beendet. Die mehrfache Wiederholung dieses Musters in jedem einzelnen Artusroman bedingt eine auffällige Strukturierung des Textes in die eben genannten Phasen der *Âventiure*. Gleichzeitig, so zeigen jeweils Struwe-Rohr und Bleumer, werden durch das Motiv nicht nur Wertesysteme bestätigt, sondern auch diskutiert. Dadurch kann es zu Spannungen zwischen einzelnen Episoden kommen, oder die *Âventiure* funktioniert gar als Klammer um die Erzählung.⁶⁰²

⁶⁰² Struwe-Rohr: *Âventiure und Kontingenzenz*, S. 13.

Für die erste und letzte *Aventiure* im *Meleranz* war im Anschluss vor allem an Struwe-Rohr festzustellen, dass hier keine divergierenden Wertesysteme verhandelt werden bzw. eine Ordnung durch den Artushof wieder hergestellt und bestätigt werden muss. Vielmehr handelt es sich bei beiden *Aventiuren* um reine Minnedienste, die von Meleranz gegen gleichgesinnte, -bewaffnete und -starke Ritter ausgetragen werden. Mit Blick auf den *Tandareis* beschreibt Cormeau – so wurde schon im entsprechenden Kapitel angeführt – dass die *Âventiure* und der Artushof solche dominante Zentren im arthurischen Erzählen darstellen würden, dass die Minne-Thematik, die den verschiedenen Artusromanen zusätzlich inhärent ist, der *Âventiure* und dem Artushof immer untergeordnet sei.⁶⁰³ Die zwei Minne*âventiuren* im *Meleranz* schaffen dabei Raum für eine Diskussion, die die beschriebene Dominanz der restlichen arthurischen Werte vor der Minne offenlegt und reflektiert. So bereitet schon Meleranz' Auszug vom elterlichen Hof in Frankreich die Diskussion vor, denn hier wird durch den vermeintlichen Umweg über Tydomies Land der Wert der *Âventiure*, die Tugenden des Artushofes zu bestätigen, ersetzt durch die Liebe zwischen Meleranz und Tydomie. Dieser Austausch des Nutzens wird nicht zuletzt dadurch bestätigt, dass Tydomies Heimat den Artushof als Endziel des *Âventiure-Zyklus* ersetzt. Vor, während und nach den beiden *Âventiuren* wird Minne immer wieder den Idealen *êre* und *sælde* gegenübergestellt, wenn beispielsweise der besiegte Libers nicht an den Artushof zieht, um Meleranz Fähigkeiten als Artusritter zu bestätigen, sondern um von der bevorstehenden Hochzeit der Protagonisten zu berichten. Eine solche Reflexion bzw. das Angebot dazu erfolgt im *Meleranz* nicht mithilfe eines Erzählerkommentars, der perspektivierend eingreift, sondern einzig über die beschriebenen Bewährungsproben zwischen den jeweils gleichgesinnten Rittern Meleranz und Lybials bzw. Libers.

Die *Âventiuren* gegen den König Godonas und den Heiden Verangoz unterscheiden sich sowohl auf Ebene der *histoire* als auch der des *discours* entschieden von der ersten und letzten Bewährungsprobe des Ritters: Während durch die Kämpfe gegen Lybials und Libers besonders die Minne-Thematik des Textes herausgestellt wurde, beschreibt Karnein die mittleren Auseinandersetzungen als soziale Taten des Ritters, die ihn als guten Herrscher zeigen.⁶⁰⁴ Hier werden, wie für die arthurische *Âventiure* charakteristisch, imaginierte Ordnungen und Wertesysteme kontrastiert. Im Fokus des Erzählens steht dabei besonders die wiederkehrende Abfolge der Heldenreise, die schon oben

⁶⁰³ Cormeau: *Tandareis und Flordibel* von dem Pleier, S. S. 23–27.

⁶⁰⁴ Karnein: Minne, *Âventiure* und Artus-Idealität, S. 180.

genannt wurde. Die Episoden gegen Godonas und im Anschluss gegen Verangoz fallen nicht aufgrund dessen auf, *was* erzählt wird, sondern *wie* die Ereignisse berichtet werden. Denn die mittlere *Âventiure*-Erzählung, die ab dem Aufbruch des jungen Ritters von der Hütte des Riesen bis zur Einkehr in Terrandes dauert, wird hauptsächlich über verschiedene Dialoge erzählt. Diese schaffen Nähe zwischen dem Erzählten und den Ereignissen der Bewährungsprobe. Sie weisen somit eine ähnliche Dynamik auf wie der durch Strohschneider beschriebene Kreislauf von *Âventiure*-Erzählung und -Handlung, nur das hier auffällig die mediale Instanz, die die *Âventiure* berichtet, verschoben wird.⁶⁰⁵ Die Gespräche zwischen den Figuren bereiten – ähnlich wie die Stimme des Erzählers – entweder direkt anschließende Ereignisse vor, oder sie referieren auf diese. *Âventiure*-Ereignis und -Bericht werden deutlich ineinander geschoben. Am Beispiel des Horns, das geblasen werden muss, um Godonas den Kampf anzukündigen, wird dieses Umschlagen und die so erzeugte Nähe von Erzählen und Handlung besonders deutlich: Meleranz sieht das Horn an einem Ast hängen, fragt nach dessen Bedeutung und bläst es auf Cursuns Antwort hin. Hier führt das von Cursun Erzählte sofort zur Handlung durch den den Ritter. Im Anschluss zerschlägt er das Horn. Auf die Nachfrage des Truchsess' kippt Meleranz' Handlung direkt in eine Antwort um, die das Ereignis aufgreift und näher erklärt: Das Horn hat er zerschlagen, da er sich des Sieges sicher ist und das Signal somit nicht mehr benötigt wird.

Mithilfe der verschiedenen Dialoge, die während der Godonas und Verangoz-*Âventiuren* geführt werden, wird jeweils die inhärente Gesamtstruktur des Handlungsstranges – die Hinführung bzw. Reise zum Kampf, der Kampf selbst, sein Abschluss und die daraus resultierenden Folgen – geradezu hervorgehoben. Das Erzählen wird in diesen Passagen dadurch stark strukturiert.

Ein zentrales Moment des vormodernen Erzählens ist die Wiederholung. Konzepte wie Franz Josef Worstbrocks ‚Wiedererzählen‘ oder Bumkes Ansatz der ‚Retextualisierung‘⁶⁰⁶ verdeutlichen, dass vormodernes Erzählen vor allem auf dem Wiederholen bereits vorhandenen Stoffes basiert. Sie sind damit das produktive Element, das Erzählungen erst ermöglicht. Gleiches gilt für das Erzählen selbst. Besonders am Artusroman wird deutlich, wie textinterne Wiederholungen – beispielsweise die Idealität von König Artus und dessen Hof, *Âventiuren*, Figuren etc. – die Erzählung sowie das

⁶⁰⁵ Strohschneider: *Âventiure*-Erzählen und *Âventiure*-Handeln, S. 377–383.

⁶⁰⁶ Bumke: *Retextualisierungen*; Worstbrock: *Wiedererzählen und Übersetzen*.

Erzählen prägen. Dabei kann die Komplexität solcher Repetitionen und ihre Funktion für die Erzählung variieren.

Ihre einfachste Form ist die, die gleich einer Formel bestimmte Vorgänge immer wieder aufs Neue erzählt. Im *Meleranz* ist es die Wiederholung, dass der junge Ritter an verschiedenen Abenden vor dem Schlafengehen einen Schlaftrunk zu sich nimmt. Dabei hat sie weder auf Ebene der *histoire* noch auf der des *discours* eine intendierte Strukturierung oder Bedeutung, noch sind weitere Effekte oder Funktionen erkennbar.

Komplexer als diese Form des beinahe floskelhaften Erzählens ist die Iteration. Derridas Konzept folgend beschreibt diese eine Wiederholung, die bei jedem Auftreten ihre Bedeutung und/oder die des Kontextes, in dem sie auftritt, verändert wird. Damit wiederholt sie zwar das Ereignis, Zeichen o. ä., alles weitere ist jedoch variabel. Als Beispiel diene Meleranz' Erröten und Erbleichen. Anders als die Nennung des Schlaftrunks zieht die Iteration des Wechsels der Gesichtsfarbe ständige Aktualisierung und Markierung der Minne-Thematik des Textes nach sich. Zusätzlich werden Meleranz' verschiedene Tugenden und Rollen, die er im jeweiligen Kontext des Farbwechsels einnimmt, durch die Iteration anschreibbar gemacht.

Die dritte und im *Meleranz* komplexeste Stufe des wiederholenden Erzählens ist die Iteration, die Prägnanz erzeugt. Im Anschluss an Cassirers Konzept der symbolischen Prägnanz konnte gezeigt werden, wie verschiedene Mahlzeiten im *Meleranz* dazu dienen, Abstrakta wie Höflichkeit, Treue, Minne u. Ä. über die Ordnung bei Tisch konkret und prägnant anschreibbar zu machen. Diese besondere Form der Iteration mit prägnanzerzeugender Funktion hat dementsprechend eine große Wirkung im *Meleranz*, da durch sie die einzelnen Details fokussiert und exponiert dargestellt werden.

Ähnliche Wirkungen von Momenten der Prägnanz können auch im arthurischen Erzählen in Anmerkungen des Erzählers beobachtet werden: In Rückverweisen und Vorausdeutungen werden in der Regel bestimmte Details fokussiert und so pointiert zusammengefasst bzw. vorweggenommen. Iterationen dieser Art haben demnach eine gleichartige Wirkung auf das Erzählen wie die Erzählerstimme.

Die erzählerische Gestaltung des *Meleranz*

Die Stimme des Erzählers im *Meleranz*, die sich vor allem im Prolog des Textes als Vermittler der Diegese inszeniert, wird im Verlauf der Narration dieser Funktion nicht gerecht. Vielmehr zeigt sich, dass seine Stimme lediglich der Übermittlung des Stoffs dient. Die oben genannten erzählerischen Mittel tragen jedoch dazu bei, die Narration um den Artusritter Meleranz gelingen zu lassen. Sie werden dazu werden an

verschiedenen Stellen der Erzählung eingesetzt und ziehen sich wie ein roter Faden durch den gesamten Text.

Die Erzählung beginnt im Anschluss an den Prolog und der Exposition mit einem inneren Monolog des Protagonisten. Durch diesen erfährt der Rezipient, dass Meleranz heimlich und unerkannt an den Artushof reisen will, um die Tugenden von König Artus gegenüber Fremden zu erproben. Mit seiner Abreise vom elterlichen Hof inszeniert und vermittelt die Figur selbst die Ausgangssituation seiner eigenen Geschichte. Diese schließt wie eine verlängerte Exposition an die Ausführungen der Erzählerstimme zu Artus' Stammbaum und die Abstammung von Meleranz an. Das Portal in die Geschichte bildet das Treffen des Prinzen mit Tydomie auf dem Anger.

Mithilfe des Troja-Wandteppichs und verschiedener anderer Dinge im Raum vermittelt Tydomie ihren Frame, den sie an die neue Situation des ersten Treffens anlegt. Durch diesen wird zum einen Meleranz' Wahrnehmung und auch gleichzeitig auch die des Rezipienten während der gesamten Erzählung immer wieder auf die nachdrücklich akzentuierte Liebesthematik des ersten Zusammentreffens gelenkt. Die Figur Tydomie hat damit schon zu Beginn des Textes eine bedeutende Wirkung auf das Verständnis der Erzählung.

Da das erste gemeinsame Mahl auf Tydomies Anger Meleranz' Tugenden in Form der Tischordnung anschreibbar machen, besteht der Prinz die Tugendprobe der Königin, und sie verliebt sich in ihn. Der Ring, den Tydomie ihm zum Abschied schenkt, wird zur ersten Schnittstelle, die auf *histoire*-Ebene zunächst vor allem als Erinnerungstück an die Prophezeiung der Meisterin funktioniert und auf Ebene des *discours* eine ständige Rückbildung an den Ausgang der Geschichte ermöglicht.

Die Liebesgaben, die Tydomie Meleranz zur Schwertleite schickt, ergänzen die Bedeutung und Funktion des Rings, indem sie ebenso jeweils zu Schnitt- und Gelenkstellen werden, die die Ereignisse am Artushof und die des ersten Zusammentreffens am Anger auf Ebene der *histoire* und des *discours* verbinden. Die Minne-Thematik des Textes – die am Artushof zunächst nur in Meleranz' Liebeskummer beobachtbar war – wird damit reaktiviert. Entsprechend ist der über das Medium des Briefes von den Figuren erzählte Herzenstausch durch Tydomies Botschaft und die beigelegten Liebesgaben motiviert.

Zwischen dem Erhalt von Tydomies Nachricht und Meleranz' Antwort liegt die erste Bewährungsprobe des jungen Ritters. Diese weist sich vor allem dadurch aus, dass sie nicht den Artushof und seine Idealität als Sinnzentrum hat, sondern als Minnedienst für den Ritter Lybials dient, der so die Hand einer Dame erhalten kann. Zusammen

mit den Liebesgaben von Tydomie, die Meleranz anlegt, bevor er nach der Tjost gegen Lybials zum gemeinsamen Mahl mit Artus und seinem Gefolge geht, durchwirkt die Minne-Thematik des Textes mithilfe von Lybials *Âventiure* als Minnedienst den Artushof.

In den *Âventiuren* gegen Godonas und Verangoz, die weniger im Dienst der Liebe zu Tydomie stehen als vielmehr Meleranz' Tugenden zeigen, und Zwischenstationen auf dem Weg zu Tydomie bilden, wird deutlich, wie über verschiedene Dialoge die von Strohschneider beschriebene Dynamik von *Âventiure*-Erzählen und *Âventiure*-Handeln funktionalisiert wird. Durch die *Âventiure*-Dialoge im *Meleranz* kippen Erzählen und Handeln jedes Mal unmittelbar ineinander um. So entsteht eine besondere Nähe zwischen Erzählen und dem Gegenstand dessen, was erzählt wird. Einzelne Ereignisse werden während der jeweiligen *Âventiure* markiert, wodurch letztlich jeweils die Gesamtstruktur der *Âventiuren* gegen Godonas und Verangoz akzentuiert wird. Die für das arthurische Motiv charakteristische Kontrastierung von Wertesystemen wird zwischen den beiden Minne-*Âventiuren* so auf *discours*-Ebene geradezu hervorgehoben. Zumindest auf Ebene des Erzählens wird damit deutlich, dass die Bewährungsproben im *Meleranz* nicht entweder durch Minne oder Idealität als Zentrum dominiert wird, sondern beide Formen Funktionen im Erzählen übernehmen.

Während die *Âventiure* gegen Lybials den Beginn von Meleranz' Reise zu Tydomie markierte, beschreibt das letzte Turnier gegen Libers das Ende der Geschichte und somit die Wiedervereinigung der Liebenden. Am Ende seiner Reise erbringt der Ritter einen Minnedienst für die Königin, da er durch den Sieg über Libers ihre Hand gewinnt. Auf *histoire*-Ebene wird der Weg zurück zum Anger und Tydomie sowie auf *discours*-Ebene zurück zum Ausgangspunkt bzw. zur Liebesgeschichte der Erzählung durch zwei *Âventiuren* eingeklammert, deren Sinn jeweils in der Bestätigung rechtmäßiger Liebe liegt.

Das Ende der Erzählung wird durch die Rückgabe des Rings an Tydomie markiert. Die Liebesgabe, die Meleranz bei seinem Abschied von ihr erhielt, wird auf *histoire*-Ebene als Ausweis seiner Identität benutzt. Durch die Rückgabe des Schmuckstücks an Tydomie wird damit gleichzeitig die Rückkehr ihres Geliebten signalisiert. Auf Ebene des *discours* markiert die Rückgabe außerdem das Ende von Meleranz' Reise, indem die Gabe seine endgültige Rückkehr zum zentralen Raum der Geschichte kennzeichnet.

Im Verlauf der Erzählung bedingen sich die beschriebenen erzählerischen Mittel so gegenseitig, greifen ineinander und verstärken sich. Sie können als einzelne

Phänomene oder als erzählte erzählenden Instanzen des *Meleranz* gelesen werden, die den Vollzug der Narration und die literarische Gestalt der Geschichte bestimmen.

LITERATURVERZEICHNIS / ABBILDUNGSNACHWEIS

1. Primärtexte

Capitulare de villis Karoli Magni, in: Etienne Baluze (Hrsg.), *Capitularia Regum Francorum: Additae sunt marculfi monachi et aliorum forlulae veteres, et notae doctissimorum virorum*, Paris 1780, Sp. 334, https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10489966_00265.html.

Hartmann von Aue, *Erec*, hrsg., übers. u. komm. v. Volker Mertens, Stuttgart 2008.

Hartmann von Aue, *Iwein*, hrsg., übers. und mit einem Nachwort versehen v. Thomas Cramer, Berlin/New York 2001.

Heinrich von dem Türlin, *Diu Crône*, hrsg v. Gudrun Felder, Berlin/Boston 2012.

Herzog Ernst B, hrsg. u. übers. v. Bernhard Sowinski, Stuttgart 1998.

Merlin und Seifrid de Ardemont von Albrecht von Scharfenberg. In der Bearbeitung von Ulrich Füetters, hrsg. v. Friedrich Panzer, Tübingen 1902.

Meleranz von Frankreich. Der *Meleranz* des Pleiers, hrsg. v. Steffen Markus nach der Karlsruher Handschrift, versehen mit einem Stellenkommentar, Berlin 2011.

Passional. Buch I: Marienleben, hrsg. v. Annegret Haase, Martin Schubert u. Jürgen Wolf, Berlin 2013, V. 13351–13483 (Deutsche Texte des Mittelalters, Bd. 91).

Der Pleier, *Meleranz*, hrsg. v. Karl Bartsch, Stuttgart 1861.

Der Pleier, *Tandareis und Flordibel*. Ein höfischer Roman von dem Pleiaere, hrsg. v. Ferdinand Khull, Graz 1885.

Publius Ovidius Naso: *Armores, Medicamina faciei femineae, Ars amatorial, Remedia amoris*, hrsg. v. Edward J. Kenney, Oxford 1984, 2. Aufl.

Der Ritter mit dem Bock. Konrads von Stoffeln *Gauriel von Muntabel*, neu hrsg., eingeleitet und kommentiert v. Wolfgang Achnitz, Tübingen 1997.

Ulrich von Zatzikhoven, *Lanzelet*, hrsg. v. Florian Kragl, Berlin/Boston 2013.

Wirnt von Grafenberg, *Wigalois*, übers., erläutert, mit einem Nachwort versehen u. hrsg. v. Sabine u. Ulrich Seelbach, Berlin/Boston 2014, 2. Aufl.

Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, Studienausgabe, mittelhochdeutscher Text nach der sechsten Ausgabe von Karl Lachmann, Übers. von Peter Knecht, mit Einführungen zum Text der Lachmannschen Ausgabe und in Probleme der *Parzival*-Interpretation von Bernd Schiroke, Berlin, New York 2003.

Wolfram von Eschenbach, *Willehalm*, hrsg. mit einer Übers., Vorwort u. Register v. Dieter Kartschoke, Berlin/New York 2003.

2. Nachschlagewerke und Wörterbücher

Lexner, Matthias: *Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch*, Stuttgart 1992, 38. Aufl.

Menhardt, Hermann: Art. Der Pleier, in: *Verfasserlexikon. Die deutsche Literatur des Mittelalters*, hrsg. v. Karl Langosch, Berlin 1943, Sp. 907.

Riehl, Claudia: Schema und Schematheorie, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hrsg. v. Ansgar Nünning, Stuttgart 2008, 4. Aufl., S. 644–645.

3. Sekundärliteratur

Ackermann, Christiane: *Im Spannungsfeld von Ich und Körper. Subjektivität im Parzival Wolframs von Eschenbach und im Frauendienst Ulrichs von Liechtenstein* (Ordo. Studien zur Literatur und Gesellschaft des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Bd. 12), Köln 2009.

Ackermann, Christiane: Die Kunst der Entschleierung. Autorinszenierungen im Frauendienst, in: Sandra Linden u. Christopher J. Young (Hrsg.), *Ulrich von Liechtenstein. Leben – Zeit – Werk – Forschung*, Berlin/New York 2010, S. S. 324–357.

Andersen, Elizabeth A., Jens Haustein, Anne Simon et al. (Hrsg.): *Autor und Autorschaft im Mittelalter*. Kolloquium Meißen 1995, Tübingen 1998.

Arndt, Paul Herbert: *Der Erzähler bei Hartmann von Aue. Formen und Funktionen seines Hervortretens und seine Äußerungen* (Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Bd. 299), Göttingen 1980.

Assmann, Jan u. Burkhard Gladigow: Text und Kommentar. Eine Einführung, in: Dies. (Hrsg.), *Text und Kommentar. Archäologie der literarischen Kommunikation IV*, S. 9–33.

Bachtin, Michail: *Chronotopos*, übers. v. Michael Dewey mit einem Nachwort von Michael C. Frank und Kirsten Mahlke, Frankfurt a. M. 2008.

Barthes, Roland: Der Tod des Autors, in: Fortis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez et al. (Hrsg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, S. 185–193.

Bartlett, Frederic Charles: *Remembering. A Study in Experimental and Social Psychology*, Cambridge 1997, Reprint der Ausg. v. 1932.

Bleuler, Anna Kathrin: *Essen – Trinken – Liebe. Kultursemiotische Untersuchung zur Poetik des Alimentären in Wolframs Parzival* (Bibliotheca Germanica, Bd. 62), Tübingen 2016.

Bleumer, Hartmut: Im Feld der *Âventiure*. Zum begrifflichen Wert der Feldmetapher am Beispiel einer poetischen Leitvokabel, in: Gerd Dicke, Manfred Eikelmann u. Burkhard Hasebrink (Hrsg.), *Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter* (Trends in Medieval Philology, Bd. 10), Berlin/New York 2006, S. 347–367.

Bleumer, Hartmut: Autor und Metapher. Zum Begriffsproblem in der germanistischen Mediävistik – am Beispiel von Wolframs *Parzival*, in: Susanne Friede u. Michael Schwarze (Hrsg.), *Autorschaft und Autorität in den romanischen Literaturen des Mittelalters* (Beiheft zur Zeitschrift für romanische Philologie, Bd. 390), Berlin/Boston 2015, S. 13–40.

Bleumer, Hartmut: Historische Narratologie, in: Christiane Ackermann u. Michael Egerding (Hrsg.), *Literatur- und Kulturtheorien in der germanistischen Mediävistik. Ein Handbuch*, Berlin/Boston 2015, S. 213–274.

Bohnengel, Julia: Das gegessene Herz. Eine europäische Kulturgeschichte vom Mittelalter bis zum 19. Jahrhundert. *Herzmäre – Le cœur mangé – Il cuore mangiato – The eaten heart* (Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- Kulturwissenschaft, Bd. 74), Würzburg 2016.

Booth, Wayne C.: The Self-Counscious Narrator in Comic Fiction before Tristram Shandy, in: Publications of the Modern Language Association of America 67 (1952), S. 163–186.

Booth, Wayne C.: The Rhetoric of Fiction, Chicago/London 1961.

Booth, Wayne C.: Die Rhetorik der Erzählkunst, Bd. 2, Heidelberg 1974.

Brackert, Helmut: *da stuont daz minne wol gezam*. Minnebriefe im spätmittelalterlichen Roman, in: ZfdPh 93 (1974), S. 1–18.

Brinker- von der Heyde, Claudia: Zwischenräume. Zur Konstruktion und Funktion des handlungslosen Raums, in: Elisabeth Vavra (Hrsg.), Virtuelle Räume. Raumwahrnehmung und Raumvorstellung im Mittelalter. Akten des 10. Symposiums des Mediävistenverbandes. Krems 24.–26. März 2003, Berlin 2005, S. 203–214.

Brinkmann, Hennig: Studien zur Geschichte der deutschen Literatur. Band II Literatur, Düsseldorf 1966.

Brügel, Susanne: Farben in mittelalterlichen Minnereden. Schweizerische Gesellschaft für Symbolforschung (<http://www.symbolforschung.ch/Minnereden.html>).

Bürkle, Susanne: ‚Kunst‘-Reflexion aus dem Geiste der *descriptio*. Enites Pferd und der Diskurs artistischer Meisterschaft, in: Manuel Braun (Hrsg.), Das fremde Schöne. Dimensionen des Ästhetischen (Trends in Medieval Philology, Bd. 12), Berlin 2007, S. 143–170.

Bumke, Joachim: Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter (dtv, Bd. 4442), 2 Bde, München 1986.

Bumke, Joachim: Autor und Werk. Beobachtungen und Überlegungen zur höfischen Epik (ausgehend von der Donaueschinger Parzivalhandschrift G⁸), in: Helmut Tervooren u. Horst Wenzel (Hrsg.), Philologie als Textwissenschaft. Alte und neue Horizonte (ZfdPh Sonderheft), Berlin 1997, S. 87–114.

Bumke, Joachim: Retextualisierungen in der mittelalterlichen Literatur, besonders in der höfischen Epik, in: Ders. u. Ursula Peters (Hrsg.), Retextualisierung in der mittelalterlichen Literatur (Zeitschrift für deutsche Philologie, Sonderheft 124), Berlin 2005, S. 6–46.

Burger, Harald: Vorausdeutung und Erzählstruktur in mittelalterlichen Texten, in: Stefan Sonderegger, Alois Maria Haas u. Harald Burger (Hrsg.): Typologia Litterarum. FS für Max Wehrli, Zürich 1969, S. 125–153.

Buschinger, Danielle: Ein Dichter des Übergangs. Einige Bemerkungen zum Pleier, in: Norbert Honsza u. Hans-Gert Roloff (Hrsg.), Daß eine Nation die andere verstehen möge. FS für Marian Szyrocki zu seinem 60. Geburtstag (Chloe, Bd. 7), Amsterdam 1988, S. 137–149.

Buschinger, Danielle: Die spätmittelalterliche Artus-Epik in Deutschland, in: Dies. u. Wolfgang Spiewok (Hrsg.): König Artus und der heilige Graal. Studien zum spätharthurischen Roman und zum Graals-Roman im europäischen Mittelalter (Greifswalder Beiträge zum Mittelalter, Bd. 17/Wodan. Recherches en littérature médiévale, Bd. 32), Greifswald 1994, S. 65–88.

Cassirer, Ernst: Philosophie der symbolischen Form. Zweiter Teil: Das mythische Denken, hrsg. von Birgit Recki, Hamburg 2010.

Cassirer, Ernst: Philosophie der symbolischen Form. Dritter Teil: Phänomenologie der Erkenntnis, hrsg. von Birgit Recki, Hamburg 2010.

Christ, Valentin: Bausteine zu einer Narratologie der Dinge. Der *Eneasroman* Heinrichs von Veldeke, der *Roman d'Eneas* und Vergils *Aeneis* im Vergleich (Hermaea, Bd. 137), Berlin/Boston 2015.

Classen, Albrecht: Trivial Literature in Past and Present. Did the Middle Ages Know the Concept of Triviality? With a Focus on The Pleier's *Meleranz*, in: Eva Parra-Membrives u. Albrecht Classen (Hrsg.), *Literatur am Rande/Literature on the Margin. Perspektiven der Trivilliteratur vom Mittelalter bis zum 12. Jahrhundert/Perspectives of Trivial Literature from the Middle Ages to the 21st Century* (Popular Fiction Studies, Bd. 1), Tübingen 2013, S. 93–116.

Cohen, Jeffrey Jerome: *Monster Theory. Reading Culture*, Minneapolis MN 1996.

Cohen, Jeffrey Jerome: *Of Giants. Sex, Monsters and the Middle Ages* (Medieval Cultures, Bd. 17), Minneapolis MN 1999.

Cormeau, Christoph: *Tandareis und Flordibel* von dem Pleier. Eine poetische Reflexion über Liebe im Artusroman, in: Paola Schulze-Belli u. Michael Dallapiazza (Hrsg.), *Liebe und Aventure im Artusroman des Mittelalters. Beiträge der Triester Tagung 1988* (Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Bd. 532), Göppingen 1990, S. 23–38.

Curschmann, Michael: Das Abenteuer des Erzählens. Über den Erzähler in Wolframs *Parzival*, in: *DVjs* 45 (1971), S. 627–667.

Dallapiazza, Michael: Emotionalität und Geschlechterbeziehungen bei Chrétien, Hartman [sic!] und Wolfram, in: Paola Schulze-Belli u. Michael Dallapiazza (Hrsg.), *Liebe und Aventure im Artusroman des Mittelalters. Beiträge der Triester Tagung 1988* (Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Bd. 532), Göppingen 1990, S. 167–185.

Derrida, Jaques: Signatur, Ereignis, Kontext, in: Peter Engelmann (Hrsg.), *Jacques Derrida. Randgänge der Philosophie*, Wien 1988, 2. Aufl., S. 325–351.

Diaz-Bone, Rainer: Probleme der Operationalisierung des Diskursmodells im Anschluss an Michel Foucault, in: Hannelore Bublitz, Andrea D. Bührmann, Christine Hanke u.a. (Hrsg.), *Das Wuchern der Diskurse. Perspektiven der Diskursanalyse Foucaults*, Frankfurt a. M. 1999, S. 119–135.

Diederix, Hans-Werner: *Aspekte des Erzählens in Hartmanns Iwein*, Amsterdam 1981.

Dietl, Cora: Wunder und *zouber* als Merkmale der *aventure* in Wirnts *Wigalois*, in: Friedrich Wolfzettel (Hrsg.), *Das Wunderbare in der arthurischen Literatur. Probleme und Perspektiven* (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft, Bd. 5), Tübingen 2003, S. 297–311.

Dimpel, Friedrich Michael u. Silvan Wagner (Hrsg.): *Prägnantes Erzählen. Brevitas 1 – BmE Sonderheft*, Oldenburg 2019 DOI: https://doi.org/10.25619/BmE_H201930.

Dimpel, Friedrich Michael u. Silvan Wagner: *Prägnante Kleinepik – Eine Einleitung*, in: Dies. (Hrsg.), *Prägnantes Erzählen. Brevitas 1 – BmE Sonderheft*, Oldenburg 2019, S. 1–13, DOI: https://doi.org/10.25619/BmE_H201930.

Dittmann, Lorenz: *Farbgestaltung in der europäischen Malerei. Ein Handbuch*, Köln/Weimar/Wien 2010.

Draesner, Ulrike: *Wege durch erzählte Welten. Intertextuelle Verweise als Mittel der Bedeutungskonstitution in Wolframs Parzival* (Mikrokosmos. Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsfor-

Ecker, Giesela: *Gabe*, in: Susanne Scholz u. Ulrike Vedder (Hrsg.), *Handbuch Literatur und materielle Kultur* (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie, Bd. 6), Berlin/Boston 2018, S. 403–405.

Eco, Umberto: *Über Spiegel und andere Phänomene*, übers. v. Burkhard Kroeber, München 1991.

Egidi, Margreth, Ludger Lieb, Mireille Schnyder u. a. (Hrsg.): *Liebesgaben. Kommunikative, performative und poetologische Dimensionen in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit* (Philologische Studien und Quellen, Bd. 240), Berlin 2012.

Egidi, Margreth u. Moritz Wedell: Perspektiven einer Poetik der Liebesgabe. Einleitung, in: Margreth Egidi, Ludger Lieb, Mireille Schnyder u. a. (Hrsg.), *Liebesgaben. Kommunikative, performative und poetologische Dimensionen in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit* (Philologische Studien und Quellen, Bd. 240), Berlin 2012, S. 9–31.

Ehrismann, Otfried: *Ehre und Mut, Aventure und Minne. Höfische Wortgeschichten aus dem Mittelalter*, München 1995.

Eikermann, Manfred: Autorität und ethischer Diskurs. Zur Verwendung von Sprichwort und Sentenz in Hartmanns von Aue *Iwein*, in: Elisabeth A. Andersen, Jens Haustein, Anne Simon u.a. (Hrsg.), *Autor und Autorschaft im Mittelalter*. Kolloquium Meissen 1995, Tübingen 1998, S. 73–100.

Eikermann, Manfred u. Tomas Tomasek: *Handbuch der Sentenzen und Sprichwörter im höfischen Roman des 12. und 13. Jahrhunderts*. Band 2: Artusromane nach 1230, Gralsromane, Tristanromane, Berlin 2009.

Eikermann, Manfred: *textus/text* im religiösen Diskurs. Beobachtungen zur semantischen Vielfalt der Wortverwendung, in: Susanne Bernhardt und Bent Gebert (Hrsg.), *Vielfalt des Religiösen. Mittelalterliche Literatur im postsäkularen Kontext* (Literatur – Theorie – Geschichte, Bd. 22), Berlin 2021, S. 87–112: <https://doi.org/10.1515/9783110711516>.

Eming, Jutta u. Ralf Schlechtweg-Jahn: Einleitung. Das Abenteuer als Narrativ, in: Dies. (Hrsg.), *Aventure und Eskapade. Narrative des Abenteuerlichen vom Mittelalter zur Moderne* (Transatlantische Studien zu Mittelalter und frühe Neuzeit, Bd. 7), Göttingen 2017, S. 7–34.

Eming, Jutta: Sirenenlist, Brunnenguss, Teufelsflug. Zur Historizität des literarischen Abenteurers, in: Nicolai Hanning u. Hiram Kümper (Hrsg.), *Abenteuer. Zur Geschichte eines paradoxen Bedürfnisses*, Paderborn 2015, S. 53–82.

Fisher, Rodney: Räuber, Riesen und die Stimme der Vernunft in Hartmanns und Chrétien's *Erec*, in: *DVjs* 60 (1986), S. 353–374.

Foucault, Michel: Was ist ein Autor (Vortrag), in: Dorothee Kimmich, Rolf G. Renner u. Bernd Stiegler (Hrsg. und Komm.), *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, Stuttgart 1996, S. 232–247.

Foucault, Michel: *Die Ordnung des Diskurses*, hrsg. u. übers. v. Walter Seitter, Frankfurt a.M. 1993.

Foucault, Michel: Von Anderen Räumen (1967), in: Jörg Dünne u. Stephan Günzel (Hrsg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M. 2006, S. 317–330.

Frey, Johannes: Wer die Geschichte erzählt. Figuren und Erzähler in Chrétien's *Yvain* und Hartmanns *Iwein*, in: Marcel Krings u. Roman Luckscheiter (Hrsg.), *Deutsch-französische Literaturbeziehungen. Stationen und Aspekte dichterischer Nachbarschaft vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Würzburg 2007, S. 39–50.

Friede, Susanne u. Michael Schwarze: Einführung, in: Dies. (Hrsg.), *Autorschaft und Autorität in den romanischen Literaturen des Mittelalters* (Beiheft zur Zeitschrift für romanische Philologie, Bd. 390), Berlin/Boston 2015, S. 1–12.

Fürbeth, Frank: *rinc* und *vingerlîn* in der deutschen Literatur des Mittelalters: unter besonderer Berücksichtigung des *Guldein vingerlein* des Mönchs von Salzburg und Heinrich Wittenwilers *Ring*, in: Anna Mühlherr, Heike Sahn, Monika Schausten u.a. (Hrsg.), *Dingkulturen. Objekte in Literatur, Kunst und Gesellschaft der Vormoderne* (Literatur – Theorie – Geschichte, Bd. 9), Berlin/Boston 2016, S. 406–442.

Geisthardt, Constanze: Monster als Medien literarischer Selbstreflexion. Untersuchungen zu Hartmanns von Aue *Iwein*, Heinrichs von dem Türlin *Crône* und Johannes von Würzburg *Wilhelm von Österreich* (Trends in Medieval Philology, Bd. 38), Berlin/Boston 2019.

Genette, Gérard: *Die Erzählung*, übers. v. Andreas Knop, Paderborn 2010, 3. Aufl.

- Gerber, Jennifer: About Form and Function of German Vernacular Commentaries, in: Christina Lechtermann u. Markus Stock (Hrsg.), *Practices of Commentary. Zeitsprünge* 24:1 (2002), S. 139–159.
- Glasner, Peter, Sebastian Winkelsträter u. Birgit Zacke (Hrsg.), *Abecedarium. Erzählte Dinge im Mittelalter*, Berlin 2019.
- Glauch, Sonja: *An der Schwelle zur Literatur. Elemente einer Poetik des höfischen Erzählens (Studien zur historischen Poetik, Bd. 1)*, Heidelberg 2009.
- Goedecke, Karl: *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung. Erster Band, 2. Ausgabe*, Dresden 1885.
- Greiner, Thomas: Das Erzählen, das Abenteuer und ihre ‚sehr schöne Verbindung‘. Zur Begründung fiktionalen Schreibens in Chrétien de Troyes *Erec*-Prolog, in: *Poetica* 24:3 (1992), S. 300–316.
- Greulich, Markus: Stimme und Ort. Narratologische Studien zu Heinrich von Veldeke, Hartmann von Aue und Wolfram von Eschenbach (*Philologische Studien und Quellen, Bd. 264*), Berlin 2018.
- Grubmüller, Klaus: Ich als Rolle. ‚Subjektivität‘ als höfische Kategorie im Minnesang?, in: Gert Kaiser u. Jan-Dirk Müller (Hrsg.), *Höfische Literatur und Hofgesellschaft. Höfische Lebensformen um 1200. Kolloquium am Zentrum für interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld (3. bis 5. November 1983) (Studia humaniora, Bd. 6)*, Düsseldorf 1986, S. 387–409.
- Grubmüller, Klaus: Verändern und Bewahren. Zum Bewusstsein vom Text im deutschen Mittelalter, in: Ursula Peters (Hrsg.), *Text und Kultur. Mittelalterliche Literatur 1150–1450 (Germanistische Symposien. Berichtsbände, Bd. 23)*, Stuttgart 2001, S. 8–33.
- Habiger-Tuczay, Christa: Zwerge und Riesen, in: Ulrich Müller (Hrsg.), *Dämonen, Monster, Fabelwesen (Mittelalter Mythen, Bd. 2)*, St. Gallen 1999, S. 635–658.
- Haferland, Harald: Erzähler, Fiktion, Fokalisierung. Drei Reizthemen der Historischen Narratologie, in: *BME* 2 (2019), S. 12–147 DOI: <https://doi.org/10.25619/BmE2019227>.
- Haferland, Harald u. Michael Mecklenburg (Hrsg.): *Erzählungen in Erzählungen. Phänomene der Narration in Mittelalter und der Früher Neuzeit (Forschung zur Geschichte der älteren deutschen Literatur, Bd. 19)*, München 1996.
- Hammer, Andreas: Nacktheit an der Grenze. Narrative Umschreibungen der *rites passage*, in: Stefan Bießenecker (Hrsg.), „Und sie erkannten, dass sie nackt waren.“ Nacktheit im Mittelalter (*Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien, Bd. 1*), Bamberg 2008, S. 321–336.
- Hasty, Will: Theorizing German Romance: The Excursus on Enite’s Horse and Saddle in Hartmann von Aue’s *Erec*, in: *Seminar. A Journal of Germanic studies* 43 (2007), S. 253–264.
- Haug, Walter: Über die Schwierigkeiten des Erzählens in „nachklassischer Zeit“, in: Ders. u. Burghart Wachinger (Hrsg.), *Positionen des Romans im späten Mittelalter (Fortuna Vitrea, Bd. 1)*, Tübingen 1991, S. 338–365.
- Haug, Walter: *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts*, Darmstadt 1992, 2. Aufl.
- Haug, Walter: Kontingenz als Spiel und das Spiel mit der Kontingenz. Zufall, literarisch, im Mittelalter und der Frühen Neuzeit, in: Gerhart von Graevenitz (Hrsg.), *Kontingenz (Poetik und Hermeneutik, Bd. 17)*, München 1998, S. 151–172.
- Hoder, Manuel: Heterotopien des Feierns. Das Schlussfest in den Artusromanen des Pleiers, in: *PBB* 142:1 (2020), S. 53–78.
- Hoffmann, Gerhard: *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman*, Stuttgart 1978.

- Hofmann, Franz Joseph: *Der Meleranz v. d. Pleier* in der Bearbeitung Ulrich Füeters, Wien 1933 (Diss. Masch.).
- Huber, Christoph: Formen des poetischen Kommentars in der mittelalterlichen Literatur, in: Glenn W. Most (Hrsg.), *Commentaries – Kommentare*, Göttingen 1999, S. 323–352.
- Hübner, Gert: *Erzählform im höfischen Roman. Studien zur Fokalisierung im Eneas, im Iwein und im Tristan* (Bibliotheca Germanica, Bd. 44), Tübingen/Basel 2003.
- Hübner, Gerd: *Ältere deutsche Literatur. Eine Einführung*, Tübingen 2006.
- Iser, Wolfgang: *Die Appellstruktur der Texte* (Konstanzer Universitätsreden, Bd. 28), Konstanz 1970.
- Jannidis, Fotis: *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*, Berlin 2004 (Narratologia. Beiträge zur Erzähltheorie, Bd. 3).
- Jauß, Hans Robert: *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Frankfurt a. M. 1970.
- Kablitz, Andreas: *Erzählperspektive – Point of View – Fokalisierung. Überlegung zu einem Erzählkonzept*, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 98:3 (1988), S. 237–255.
- Kablitz, Andreas: *Literatur, Fiktion und Erzählung – nebst einem Nachruf auf den Erzähler*, in: Irina O. Rajewsky und Ulrike Schneider (Hrsg.), *Im Zeichen der Fiktion. Aspekte fiktionaler Rede aus historischer und systematischer Sicht. FS für Klaus W. Hempfer zum 65. Geburtstag*, Stuttgart 2008, S. 13–44.
- Karnein, Alfred: *Minne, Âventiure und Artus-Idealität in den Romanen des späten 13. Jahrhunderts*, in: Friedrich Wolfzettel (Hrsg.), *Alfred Karnein: Amor est passio. Untersuchungen zum nicht-höfischen Liebesdiskurs des Mittelalters* (Hesperides. Litteratur e culture occidentali, Bd. 4), Trieste 1997, S. 177–188.
- Kasten, Ingrid: *Rennewarts Stange*, in: *ZfdP* 96 (1977), S. 394–410.
- Kellner, Beate: *Gewalt und Minne. Zu Wahrnehmung, Körperkonzept und Ich-Rolle im Liedercorpus Heinrichs von Morungen*, in: *PBB* 119 (1997), S. 33–66.
- Kellner, Beate: *Ursprung der Kontinuität. Studien zum genealogischen Wissen im Mittelalter*, München 2004.
- Kern, Manfred: *Edle Tropfen vom Helikon. Zur Anspielungsrezeption der antiken Mythologie und der deutschen höfischen Lyrik und Epik* (Amsterdamer Publikationen zur deutschen Sprache und Literatur, Bd. 135), Amsterdam/Atlanta 1998.
- Kern, Peter: *Der Roman und seine Rezeption als Gegenstand*, in: *Wirkendes Wort* 23 (1973), S. 246–252.
- Kern, Peter: *Die Artusromane des Pleier. Untersuchungen über den Zusammenhang von Dichtung und literarischer Situation* (Philologische Studien und Quellen, Bd. 100), Berlin 1981.
- Kern, Peter: *Bewußtmachen von Artusromankonventionen in der Crône Heinrichs von dem Türlin*, in: Friedrich Wolfzettel u. Peter Ihring (Hrsg.), *Erzählstrukturen der Artusliteratur. Forschungsgeschichte und neue Ansätze*, Tübingen 1999, S. 199–218.
- Kiening, Christian: *Reflexion – Narration. Wege zum Willehalm Wolframs von Eschenbach* (Hermaea, Bd. 63), Tübingen 1991.
- Kimmich, Dorothee: *Dinge in Texten*, in: Susanne Scholz u. Ulrike Vedder (Hrsgs.), *Handbuch Literatur und materielle Kultur* (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie, Bd. 6), Berlin/Boston 2018, S. 21–28.

- Kohl, Karl-Heinz: Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte, München 2003.
- Kolegbe, Romeo Romaric: Raumbeschreibung und emotionale Kommunikation in höfischen Romanen, Kassel 2020.
- Koppitz, Hans-Joachim: Franz Pfeiffer/Karl Bartsch. Briefwechsel, Köln 1969.
- Kotetzki, Malin: Männlichkeit als Gefahr für Leib und Leben. Intersektionale Betrachtung der Joie de la curt-Aventure im *Ereck* Hartmanns von Aue, in: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 113 (2019) S. 293–314.
- Kragl, Florian: Entzauberung der Welt. „Realismus“ als Kategorie mittelalterlichen Romanerzählens am Beispiel von des Pleiers *Meleranz*, in: Georg Hofer, Robert Schöller und Gabriel Viehhauser (Hrsg.), Historische Räume. Erzählte Räume. Gestaltete Räume. FS für Leopold Hellmuth zum 65. Geburtstag, Wien 2015, S. 87–104.
- Kragl, Florian: Konrad von Würzburg als Autor und das sprechende/erzählende Ich in der Goldenen Schmiede. Ein Gedankenexperiment über Narratologie und Poetik/Rhetorik, in: Norbert Kössinger u. Astrid Lembke (Hrsg.), Konrad von Würzburg als Erzähler (BME Themenheft, Bd. 10), Oldenburg 2021, S. 81–111, hier S. 93, DOI: <https://doi.org/10.25619/BmE20214118>.
- Kramer, Hans-Peter: Erzählerbemerkungen und Erzählerkommentare in Chrestiens und Hartmanns *Erec* und *Iwein* (Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Bd. 35), Göttingen 1971.
- Kraß, Andreas: Geschriebene Kleider. Höfische Identität als literarisches Spiel (Bibliotheca Germanica, Bd. 50), Tübingen 2006.
- Kurzmann, Franz: Reimwörterbuch und Verzeichnis der Reimwörter zu Pleiers *Meleranz*, Wien 1929 (Diss. Masch.).
- Latours, Bruno: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie. Aus dem Englischen v. Gustav Roßler, Frankfurt a. M. 2014, 3. Aufl.
- Lembke, Astrid, Stefan Müller, u. Lena Zudrell: Trojanisches Erzählen. Narrationseffekte an den Grenzen der Diegese und einige Überlegungen zu den Regeln der Erzählkultur des Mittelalters, in: BmE 1 (2018), S. 64–85, DOI: <https://doi.org/10.25619/BmE201813>.
- Lieb, Ludger u. Peter Strohschneider: Die Grenzen der Minnekommunikation. Interpretationsskizzen über Zugangsregulierungen und Verschwiegenheitsgebote im Diskurs spätmittelalterlicher Minnereden, in: Gert Melville u. Peter von Moos (Hrsg.), Das Öffentliche und das Private in der Vormoderne (Norm und Struktur, Bd. 10), Köln/Weimar/Wien, 1998, S. 275–305.
- Lieb, Ludger: Wiederholung und Einmaligkeit. Eine Studie zu Wiederholungshandlungen und Erzählstrukturen in Hartmanns *Erec*, Dresden 2002.
- Ludger Lieb u. Peter Strohschneider: Zur Konventionalität der Minnerede. Eine Skizze am Beispiel von des Elenden Knaben im *Minnegericht*, in: Eckhart Conrad Lutz, Johanna Thali u. René Wetzel (Hrsg.), Literatur und Wandmalerei II. Konventionalität und Konversion, Tübingen 2005, S. 109–138.
- Lieb, Ludger u. Michael R. Ott: Schnittstellen. Mensch-Artefakt-Interaktion in deutschsprachigen Texten des 13. Jahrhunderts, in: Friedrich-Emanuel Focken u. Michael R. Ott (Hrsg.), Metatexte. Erzählungen von schrifttragenden Artefakten in der alttestamentlichen und mittelalterlichen Literatur (Materiale Textkulturen, Bd. 15), Berlin/Boston 2015, S. 265–280.
- Lienert, Elisabeth: Zur Pragmatik höfischen Erzählens. Erzähler und Erzählerkommentare in Wirnts von Grafenberg *Wigalois*, in: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 234 (1997), S. 263–275.
- Linden, Sandra: Kundschafter der Kommunikation. Modelle höfischer Kommunikation im *Frauentienst* Ulrichs von Liechtenstein (Bibliotheca Germanica 49), Tübingen 2004.

Linden, Sandra: Exkurse im höfischen Roman (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, Bd. 147), Wiesbaden 2017.

Lockhart, Jessica u. Walid Saleh: What is Commentary? (https://globalcommentary.utoronto.ca/?page_id=280, Zugriff am 10.11.2020).

Lotmann, Juri: Die Struktur literarischer Texte, übers. u. hrsg. v. Rolf-Dietrich Keil, München 1989, 3. Aufl.

Manuwald, Henrike: Medialer Dialog. Die ‚Große Bilderhandschrift‘ des *Willehalm* Wolframs von Eschenbach und ihre Kontexte (Bibliotheca Germanica, Bd. 52), Tübingen 2008.

Marshall, Sophie: Fundsache *Gregorius*. Paradigmatisches Erzählen bei Hartmann, in: Anna Mühlherr, Heike Sahn, Monika Schausten u. a. (Hrsg.), Dingkulturen. Objekte in Literatur, Kunst und Gesellschaft der Vormoderne (Literatur – Theorie – Geschichte, Bd. 9), Berlin/Boston 2016, S. 308–333.

Masse, Marie-Sophie: Von Camillas zu Enites Pferd. Die Anfänge der deutschsprachigen *descriptio* im Spannungsfeld der Kulturen, in: Jean-Marie Valentin (Hrsg.), Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005: Germanistik im Konflikt der Kulturen, Bd. 7. Bild, Rede, Schrift (Jahrbuch für Internationale Germanistik A, Bd. 83), Bern 2008, S. 13–20.

Martínez, Matías u. Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, München 2003, 4. Aufl.

Mazzadi, Patrizia: Autorreflexionen zur Rezeption: Prolog und Exkurse in Gottfrieds *Tristan* (Quaderni Di Hesperides, Bd. 2), Triest 2000.

McLachlan, Gale u. Ian Reid: Framing and Interpretation, Melbourne 1994.

Metzing, Dieter: Preface, in: Ders. (Hrsg.), Frame Conceptions and Text Understanding, Berlin/New York 1980, S. VII–XI.

Mertens, Volker: *unser kost si angeleit baz*. „Gut angelegter Aufwand“ in deutschen Handschriften, in: Felix Heinzer (Hrsg.), Bewahrtes Kulturerbe. „Unberechenbare Zinsen“. Katalog zur Ausstellung der vom Land Baden-Württemberg erworbenen Handschriften der Fürstlich Fürstenbergischen Hofbibliothek, Stuttgart 1993, S. 34–39.

Mertens, Volker: Enites Sattel und andere Bezüge auf den *Eneasroman* - oder: Kein Stil ohne Semantik, in: Patrick Del Duca (Hrsg.), Un transfert culturel au XIIe siècle: *Erec et Enide* de Chrétien de Troyes et *Erec* de Hartmann von Aue (Collection CERHAC), Clermont-Ferrand 2010, S. 129–140.

Meyer, Elar Hugo: Über *Tandarios und Flordibel*. Ein Artusgedicht des Pleiers, in: *ZfdA* 12 (1865), S. 470–514.

Mitsch, Ralf: Körper als Zeichenträger kultureller Alterität. Zur Wahrnehmung und Darstellung fremder Kulturen in mittelalterlichen Quellen, in: Burkhardt Krause (Hrsg.), Fremdkörper – fremde Körper – Körperfremde. Kultur- und literaturgeschichtliche Studien zum Körperthema (Helfant-Studien, Bd 9), Stuttgart 1992, S. 73–108.

Morsch, Carsten: Blickwendungen. Virtuelle Räume und Wahrnehmungserfahrungen in höfischen Erzählungen um 1200 (Philologische Studien und Quellen, Bd. 230), Berlin 2011.

Mühlenfeld, Stephanie: Konzepte der exotischen Tierwelt im Mittelalter, Göttingen 2019.

Mühlherr, Anna: Einleitung, in: Dies., Heike Sahn, Monika Schausten u. a. (Hrsg.), Dingkulturen. Objekte in Literatur, Kunst und Gesellschaft der Vormoderne (Literatur – Theorie – Geschichte, Bd. 9), Berlin/Boston 2016, S. 1–20.

Müller, Jan-Dirk: Höfische Kompromisse. Acht Kapitel zur höfischen Epik, Tübingen 2007.

Müller, Jan-Dirk: Öffentlichkeit und Heimlichkeit im *Nibelungenlied*, in: Gert Melville u. Peter von Moos (Hrsg.), Das Öffentliche und das Private in der Vormoderne (Norm und Struktur, Bd. 10), Köln/Weimar/Wien 1998, S. 239–259.

Müller, Jan-Dirk: Die Fiktion höfischer Liebe und die Fiktionalität des Minnesangs, in: Albrecht Hausmann (Hrsg.), *Text und Handeln. Zum kommunikativen Ort von Minnesang und antiker Lyrik*. Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 46, Heidelberg 2004, S.47–64.

Müller, Klaus: *Rahmenanalyse des Dialogs. Aspekte des Sprachverstehens in Alltagssituationen* (Tübinger Beiträge zur Linguistik), Tübingen 1985.

Müller, Ulrich: Die Gralsburg. Munsalvaesche, Wildenburg, Montsalvat, in: Ders. u. Werner Wunderlich (Hrsg.), *Burgen, Länder, Orte* (Mittelaltermythen, Bd. 5), Konstanz 2008, S. 289–306.

Muschick, Martin: Der Brief als Liebesgabe. Zur symbolischen Gestaltung der Briefvermittlung im *Wilhelm von Österreich* des Johann von Würzburg, in: Margreth Egidi, Ludger Lieb, Mireille Schneider u. a. (Hrsg.), *Liebesgaben. Kommunikative, performative und poetologische Dimensionen in der Literatur* (Philologische Studien und Quellen, Bd. 240), Berlin 2012, S. 203–218.

Nellmann, Eberhardt: *Wolframs Erzähltechnik. Untersuchungen zur Funktion des Erzählers*, Wiesbaden 1973.

Ohly, Friedrich: Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter, in: *ZfdA* 89 (1958), S. 1–23.

Oster, Carolin: Die Farben höfischer Körper. Farbattributierung, und höfische Identität in mittelhochdeutschen Artus- und Tristanromanen (*Literatur – Theorie – Geschichte*, Bd. 6), Berlin 2014.

Oswald, Marion: *Gabe und Gewalt. Studien zur Logik und Poetik der Gabe in der frühhöfischen Erzählliteratur*, Göttingen 2004.

Pérennec, René: [Rezension zu] Peter Kern: *Die Artusromane des Pleier. Untersuchung über den Zusammenhang von Dichtung und literarischer Situation* (Philologische Quellen und Studien), Berlin 1981, in: *PBB* 106 (1984), S. 437–441.

Peters, Ursula: Ordnungsfunktion. Textillustration. Autorkonstruktion: Zu den Bildern der romanischen und deutschen Liederhandschriften, in: *ZfdA* 130 (2001), S. 392–430.

Pfeiffer, Franz: [Rezension zu] Karl Goedeke: *Erste Hälfte. Zweite Hälfte. 1. und 2. Abtheilung*, Hannover 185, in: *Germania. Vierteljahresschrift für deutsche Alterthumskunde* 2 (1857), S. 491–505.

Philipowski, Katharina-Silke: Bild und Begriff. *sêle* und *herz* in geistlichen und höfischen Dialoggedichten des Mittelalters, in: Dies. u. Anne Prior (Hrsg.), *Anima und sêle. Darstellungen und Systematisierungen von Seele im Mittelalter*, Berlin 2006, S. 299–319.

Philipowski, Katharina: *Die Gestalt des Unsichtbaren. Narrative Konzeptionen des Inneren in der höfischen Literatur* (Hermaea. Neue Folge Bd. 131), Berlin/Boston 2013.

Philipowski, Katharina u. Björn Reich: Feen als Erzählfunktionen. Wie der Artusroman gegen sein Scheitern anezählt, in: Martin Przybilski u. Nikolaus Ruge (Hrsg.), *Fiktionalität im Artusroman des 13. bis 15. Jahrhunderts. Romanistische und germanistische Perspektiven* (Trierer Beiträge zu den historischen Kulturwissenschaften, Bd. 9), Wiesbaden 2013, S. 133–154.

Pincikowski, Scott E.: Die Riesen in den höfischen Romanen des Hartmann von Aue, in: *Riesen und Zwerge* (Runkelsteiner Beiträge zur Kulturgeschichte, Bd. 10), Bozen 2016, S. 99–102.

Plotke, Seraina: Konrad von Würzburg als Erzähler. Aspekte zu *Partonopier und Meliur*, in: Norbert Kössinger u. Astrid Lembke (Hrsg.), *Konrad von Würzburg als Erzähler* (BME Themenheft, Bd. 10), Oldenburg 2021, S. 275–292.

Pörksen, Uwe: Der Erzähler im mittelhochdeutschen Epos. Formen seines Hervortretens bei Lamprecht, Konrad, Hartmann, in *Wolframs Willehalm* und in den ‚Spielmannsepen‘ (Philologische Studien und Quellen, Bd. 58), Berlin 1971.

Pomian, Krzysztof: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, Berlin 1998, 2. Aufl.

- Poser, Thomas: Raum in Bewegung. Mythische Logik und räumliche Ordnung im *Erec* und *Lanzelet* (Bibliotheca Germanica, Bd. 70), Tübingen 2018.
- Pychlau-Ezli, Lisa: Essen und Trinken im Mittelalter. Der alimentäre Code in der mittelhochdeutschen Epik, Köln 2018.
- Quast, Bruno: Literarischer Physiologismus. Zum Status symbolischer Ordnung in mittelalterlichen Erzählungen von gegessenen und getauschten Herzen, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 129 (2000), S. 303–320.
- Quast, Bruno: Das höfische und das Wilde. Zur Repräsentation kultureller Differenz in Hartmanns *Iwein*, in: Beate Kellner, Ludger Lieb und Peter Strohschneider (Hrsg.), *Literarische Kommunikation und Interaktion. Studien zur Institutionalität mittelalterlicher Literatur* (Mikrokosmos, Bd. 64), Frankfurt a.M. 2001, S. 111–128.
- Quast, Bruno: Der feste Text. Beobachtungen zur Beweglichkeit des Textes aus Sicht der Produzenten, in: Ursula Peters (Hrsg.), *Text und Kultur. Mittelalterliche Literatur 1150–1450* (Germanistische Symposien. Berichtsbände, Bd. 23), Stuttgart 2001, S. 34–46.
- Ragotzky, Hedda: *sælde* und *êre* und der *sêle heil*. Das Verhältnis von Autor und Publikum anhand der Prologe zu Hartmanns *Iwein* und zum *Armen Heinrich*, in: Gerhard Hahn und dies. (Hrsg.), *Grundlagen des Verstehens mittelalterlicher Literatur. Literarische Texte und ihr historischer Erkenntniswert*, Stuttgart 1992, S. 33–54.
- Raible, Wolfgang: Arten des Kommentierens – Arten der Sinnbildung – Arten des Verstehens, in: Jan Assmann und Burkhard Gladigow (Hrsg.), *Text und Kommentar. Archäologie einer literarischen Kommunikation*, München 1995 (Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation, Bd. 4), S. 51.
- Recker, Anabel: Fokalisierung im *Meleranz des Pleiers*, in: *BmE* 4 (2021), S. 183–226: https://doi.org/10.25619/BmE_H202141.
- Reich, Björn: Der provozierte Rezipient. Schemabrüche und Schemaaübersteigerungen beim *Pleier*, in: Cora Dietl, Klaus Ridder, Brigitte Burrichter et al. (Hrsg.), *Ironie, Polemik und Provokation* (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft, Bd. 10), Berlin/Boston 2014, S. 239–255.
- Reich, Björn: Name und *maere*. Eigennamen als narrative Zentren mittelalterlicher Epik; mit exemplarischen Einzeluntersuchungen zum *Meleranz des Pleier*, Göttweiger *Trojanerkrieg* und *Wolfdietrich D* (Studien zur historischen Poetik, Bd. 8), Heidelberg 2011.
- Reichlin, Susanne: Kontingenzkonzeptionen in der mittelalterlichen Literatur. Methodische Vorüberlegungen, in: Cornelia Herberichs u. dies. (Hrsg.), *Kein Zufall. Konzeptionen von Kontingenz in der mittelalterlichen Literatur* (Historische Semantik, Bd. 13), Göttingen 2009, S. 11–49.
- Reuvekamp-Felber, Timo: Autorschaft als Textfunktion. Zur Interdependenz von Erzählerstilisierung, Stoff und Gattung in der Epik des 12. und 13. Jahrhunderts, in: *ZfdP* 120 (2001), S. 1–23.
- Ridder, Klaus: Mittelhochdeutsche Minne- und Aventiureromane. Fiktion, Geschichte und literarische Tradition im späthöfischen Roman. *Reinfried von Braunschweig, Wilhelm von Österreich, Friedrich von Schwaben* (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 12 [246]), Berlin/New York 1998.
- Riordan, John Lancaster: A Vindication of the *Pleier*, in: *Journal of English and Germanic Philology* 47 (1948), S. 29–43.
- Rosbach, Bruno: Die Manifestationen des Erzählers. Zur Makrostruktur narrativer Texte, in: *Zeitschrift für Dialektologie und Linguistik* 62:1 (1995), S. 29–55.
- Sayce, Olive: Prolog, Epilog und das Problem des Erzählers, in: Peter Felix Ganzer, Werner Schröder (Hrsg.), *Probleme mittelhochdeutscher Erzählformen. Marburger Colloquium 1967*, Berlin 1972, S. 63–72.

Schanze, Christoph: Dinge erzählen im Mittelalter. Zur narratologischen Analyse von Objekten in der höfischen Epik, in: *KulturPoetik* 16:2 (2016), S. 153–172.

Schanze, Christoph: Viel Lärm um nichts? Erzählen ohne Moral im *Erec*, in: Björn Reich u. Christoph Schanze (Hrsg.), *narratio* und *moralisatio* (BmE Themenheft 1), Oldenburg 2018, S. 53–68, DOI: https://doi.org/10.25619/BmE_H201812.

Schieb, Gabriele: Schuld und Sühne in Hartmanns *Gregorius*, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 72 (1950), S. 51–64.

Schirok, Bernd: Die Inszenierung von Munsalvaesche: Parzivals erster Besuch auf der Gralsburg, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 46 (2005), S. 39–78.

Schmitt, Stefanie: Riesen und Zwerge. Zur Konzeptualisierung des gegnerischen Körpers im *Wigalois* Wirnts von Gravenberg und seinen frühneuzeitlichen Bearbeitungen, in: Friedrich Wolfzettel (Hrsg.), *Körperkonzepte im arthurischen Roman. Beiträge der Deutschen Sektionstagung der Internationalen Artusgesellschaft vom 23.–26.2.2005 in Rauischholzhausen* (Beiträge zur deutschen Philologie, Bd. 131:3), Tübingen 2007, S. 369–382.

Schmolke-Hasselmann, Beate: Der arthurische Versroman von Chrestien bis Froissart. Zur Geschichte einer Gattung (*Zeitschrift für romanische Philologie. Beiheft* 177), Tübingen 1980.

Schnell, Rüdiger: Autor und Werk im deutschen Mittelalter. Forschungskritik und Forschungsperspektive, in: Joachim Heinzle, Peter Johnson u. Gisela Vollmann-Profe (Hrsg.), *Wolfram-Studien* 15. *Neue Wege der Mittelalter-Philologie. Landshuter Kolloquium* 1996, S. 12–53.

Schnell, Rüdiger: Mittelalterliche Tischzuchten als Zeugnisse für Elias' Zivilisationstheorie, in: Ders. (Hrsg.), *Zivilisationsprozesse. Zu Erziehungsschriften der Vormoderne*, Köln/Weimar/Wien 2004, S. 85–152.

Schnyder, Mireille: *Âventiure? waz ist daz?* Zum Begriff des Abenteurers in der deutschen Literatur des Mittelalters, in: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte* 96 (2002), S. 257–272.

Schnyder, Mireille: Sieben Thesen zum Begriff der *âventiure*, in: Gerd Dicke, Manfred Eikermann u. Burkhard Hasebrink (Hrsg.), *Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter* (*Trends in Medieval Philology*, Bd. 10), Berlin/New York 2006, S. 369–376.

Schnyder, Mireille: Der Wald in der höfischen Literatur. Raum des Mythos und des Erzählens, in: Elisabeth Vavra (Hrsg.), *Der Wald im Mittelalter. Funktion – Nutzung – Deutung. Das Mittelalter* 13:2 (2008), S. 122–135.

Schnyder, Mireille: Räume der Kontingenz, in: Cornelia Herberichs u. Susanne Reichlin (Hrsg.), *Kein Zufall. Konzeptionen von Kontingenz in der mittelalterlichen Literatur* (*Historische Semantik*. Bd. 13), Göttingen 2009, S. 174–185.

Schultz-Balluff, Simone: Synergetisierung von Frame-Semantik und mediävistischer Literaturwissenschaft, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 136:3 (2014), S. 374–414.

Schulz, Armin: *Poetik des Hybriden. Schema, Variation und intertextuelle Kombinatorik in der Minne- und Aventureepik; Willehalm von Orlens – Partonopier und Meliur – Wilhelm von Österreich – Die schöne Magelone* (*Philologische Studien und Quellen*, Bd. 161), Berlin 2000.

Schulz, Armin: *in dem wilden wald*. Außerhöfische Sonderräume, Liminalität und mythisierendes Erzählen in den *Tristan*-Dichtungen: Eilhart – Béroul – Gottfried, in: *DVjs* 77 (2003), S. 515–547.

Schulz, Armin: *Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive. Studienausgabe*, hrsg. v. Manuel Braun, Alexandra Dunkel, Jan-Dirk Müller, Berlin/München/Boston 2015, 2. Aufl.

Schulz, Katja: *Riesen. Von Wissenshütern und Wildnisbewohnern in Edda und Saga* (*Skandinavische Arbeiten*, Bd. 20), Heidelberg 2004.

Schulz, Ronny F.: Ecke und Rainouart: Der heidnisch-höfische Riese als Grenzfigur zwischen den Ordnungen, in: Gabriela Antunes u. Björn Reich (Hrsg.), (De)formierte Körper. Die Wahrnehmung und das Andere im Mittelalter. Interdisziplinäre Tagung Göttingen, 1.–3. Oktober 2010, Bd. 2, Göttingen 2012, S. 261–272.

Schumacher, Meinolf: ... *der kann den text und och die gloß*. Zum Wortgebrauch von ‚Text‘ und ‚Glosse‘ in deutschen Dichtungen des Spätmittelalters, in: Ludolf Kuchenbuch und Uta Kleine (Hrsg.), ‚Textus‘ im Mittelalter. Komponenten und Situationen des Wortgebrauchs, Göttingen 2006, S. 207–228.

Schwarzbach-Dobson, Michael: Lob der Kürze. Zur theoretischen Verortung mittelalterlicher Kurzerzählungen zwischen Aristoteles und Cassirer. Mit einer Beispielanalyse der Fabel *Befreite Schlange, Mann und Fuchs* (AaTh 155), in: Friedrich Dimpel Michael u. Silvan Wagner (Hrsg.), Prägnantes Erzählen. Brevitas 1 – BmE Sonderheft, Oldenburg 2019, S. 159–190, DOI: https://doi.org/10.25619/BmE_H201930.

Schwemmer, Oswald: Ernst Cassirer. Ein Philosoph der europäischen Moderne, Berlin 1997

Selmayr, Pia: Der Lauf der Dinge. Wechselverhältnisse zwischen Raum, Ding und Figur bei der narrativen Konstitution von Anderwelten im *Wigalois* und *Lanzelet* (Mikrokosmos, Bd. 82), Frankfurt a. M. 2017.

Stanzel, Franz Karl: Theorie des Erzählens, Göttingen 1991, 5. Aufl.

Steinmeyer, Elias: [Rezension zu] Michael Walz, *Garel von dem blüenden tal*. Ein höfischer roman aus dem artussagenkreise von dem Pleier, mit den Fresken des Garelsaales auf Runkelstein, Freiburg i. B. 1892, in: GGA (1893), S. 97–123.

Strohschneider, Peter: Situationen des Textes. Okkasionelle Bemerkungen zur *New Philology*, in: Helmut Tervooren u. Horst Wenzel (Hrsg.), Philologie als Textwissenschaft. Alte und neue Horizonte. ZfdPh 116 (1997), Sonderheft, S. 62–87.

Strohschneider, Peter: Âventiure-Erzählen und Âventiure -Handeln. Eine Modellskizze, in: Gerd Dicks, Manfred Eikermann u. Burkhard Hasebrink (Hrsg.), Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter (Trends in Medieval Philology, Bd. 10), Berlin/New York 2006, S. 377–383.

Störmer-Caysa, Uta: Grundstrukturen mittelalterlicher Erzählungen. Raum und Zeit im höfischen Roman (De Gruyter Studienbuch), Berlin 2007.

Streit, Dominik: Von Soltane nach Munsalvaesche. Raum und Zeit im *Parzival* Wolframs von Eschenbach, in: Eva von Contzen u. Florian Kragl (Hrsg.), Narratologie und mittelalterliches Erzählen. Autor, Erzähler, Perspektive, Zeit und Raum (Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung. Beiheft, Bd. 7), Berlin/Boston 2018, S. 233–266.

Struwe-Rohr, Carolin: Âventiure und Kontingenz. Erzählen als Wagnis im *Iwein* Hartmanns von Aue, in: ZfdA 148 (2019), S. 9–27.

Sonderegger, Stefan: Notkers des Deutschen Sentenzen als textliche Strukturelemente, Sprachwissenschaft 38 (2013), S. 227–243.

Sosna, Anette: Fiktionale Identität im höfischen Roman um 1200: *Erec, Iwein, Parzival, Tristan*, Stuttgart 2003.

Tarantul, Evgen: Elfen, Zwerge und Riesen. Untersuchung zur Vorstellungswelt germanischer Völker im Mittelalter (Europäische Hochschulschriften. Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1791), Frankfurt am Main 2001.

Thelen, Christian: Das Dichtergebet in der deutschen Literatur des Mittelalters (Arbeiten zur Frühmittelalterforschung, Bd. 18), Berlin/New York 1989.

- Thomas, Neil: The Arthurian Trilogy of Der Pleier. A Reassessment, in: Reading medieval Studies 20 (1994), S. 98–105.
- Tomasek, Tomas: Überlegungen zu den Sentenzen in Gotfrieds *Tristan*, in: Dorothee Lindemann, Berndt Volkmann, Klaus-Peter Wegera (Hrsg.), *bickelwort* und *wildiu mære*. FS Eberhard Nellmann zum 65. Geburtstag (Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Bd. 618), Göppingen 1995, S. 199–224.
- Tomasek, Tomas: Sentenzen im Dialog. Einige Beobachtungen zum Profil der Gawan-Figur im X. Buch des *Parzival* Wolframs von Eschenbach, in: Susanne Beckmann (Hrsg.), Sprachspiel und Bedeutung. FS für Franz Hundsnurscher zum 65. Geburtstag, Tübingen 2000, S. 481–488.
- Unzeitig, Monika: Von der Schwierigkeit zwischen Autor und Erzähler zu unterscheiden. Eine historisch vergleichende Analyse zu Chrétien und Hartmann, in: Wolfgang Hauberichs, Eckhart Conrad Lutz u. Klaus Ridder (Hrsg.), Wolfram-Studien 18. Erzähltechnik und Erzählstrategien in der deutschen Literatur des Mittelalters. Saarbrücker Kolloquium 2002, Berlin 2004, S. 59–81.
- Unzeitig, Monika: Autorname und Autorschaft. Bezeichnung und Konstruktion in der deutschen und französischen Erzählliteratur des 12. und 13. Jahrhunderts (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, Bd. 139), Berlin/New York 2010.
- Vollmann, Justin: Die doppelte Präsenz des Mythos am Artushof. Zum trojanisch-arthurischen Subtext der *Krone* Heinrichs von dem Türlin, *Poetica* 41 (2009) S. 75–96.
- Vollmann, Justin: Vom erzählten Ding zur verdinglichten Erzählung. Heinrich von dem Türlin, Luhmann und die Ästhetik, in: Anna Mühlherr, Heike Sahn, Monika Schausten u.a. (Hrsg.), Dingkulturen. Objekte in Literatur, Kunst und Gesellschaft der Vormoderne (Literatur – Theorie – Geschichte 9), Berlin/Boston 2016, S. 443–459.
- Völkel, Carola: Der Erzähler im spätmittelalterlichen Roman (Europäische Hochschulschriften, Bd. 1/263), Frankfurt a. M. 1978.
- Wagner, Silvan: Die Dreinatur des höfischen Erzählers. Versuch einer systematischen Historisierung des Erzählerbegriffs für die Epik des Hochmittelalters, in: *DVjs*, 89:1 (2015), S. 3–40.
- Wagner, Silvan: Erzählen im Raum. Die Erzeugung virtueller Räume im Erzählakt höfischer Epik, Berlin/Boston 2015.
- Waldmann, Michael R.: Schema und Gedächtnis. Das Zusammenwirken von Raum- und Ereignisschemata beim Gedächtnis für Alltagssituationen, Heidelberg 1990.
- Wand-Wittowski, Christine: Briefe im Mittelalter. Der deutschsprachige Brief als weltliche und religiöse Literatur, Herne 2000.
- Wandhoff, Haiko: Äventiure als Nachricht für Augen und Ohren. Zu Hartmanns von Aue *Erec* und *Iwein*, in: *ZfdPh* 113/1 (1994), S. 1–22.
- Wandhoff, Haiko: Gemalte Erinnerung. Vergils *Aeneis* und die Troja-Bilddenkmäler in der deutschen Artusepik, in: *Poetica* 28 (1996), S. 66–96.
- Wandhoff, Haiko: Iweins guter Name. Zur medialen Konstruktion von adeliger Ehre und Identität in den Artusromanen Hartmanns von Aue, in: Jan-Dirk Müller und Horst Wenzel (Hrsg.), Mittelalter. Neue Wege durch einen alten Kontinent, Stuttgart/Leipzig 1999, S. 111–126.
- Wandhoff, Haiko: *Küenec, vernemt von mir!* Zur Problematik des ehrenhaften Erzählens von der eigenen Person im Artusroman, in: Ludger Lieb u. Stefan Müller (Hrsg.), Situationen des Erzählens. Aspekte narrativer Praxis im Mittelalter (Quellen und Forschung zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 20 [254]), Berlin/New York 2002, S. 123–142.
- Wandhoff, Haiko: Das geordnete Welt-Bild im Text. Enites Pferd und die Funktionen der Ekphrasis im *Erec* Hartmanns von Aue, in: Wolfgang Harms, Charles Stephen Jaeger u. Horst Wenzel (Hrsg.), Ordnung und Unordnung in der Literatur des Mittelalters, Stuttgart 2003, S. S. 45–60.

Wandhoff, Haiko: Ekphrasis. Kunstbeschreibung und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters (Trends in Medieval Philology, Bd. 3), Berlin/New York 2003.

Wandhoff, Haiko: Schwarz auf Weiß – Rot auf Weiß. Heraldische Tinkturen und die Farben der Schrift im *Parzival* Wolframs von Eschenbach, in: Monika Schausten (Hrsg.), Die Farben imaginierter Welten. Zur Kulturgeschichte ihrer Codierung in Literatur und Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart (Literatur – Theorie – Geschichte, Bd. 1), Berlin 2012, S. 147–168.

Waring, Rainer: Erzählen im Paradigma. Kontingenzbewältigung und Kontingenzexposition, in: Romanistisches Jahrbuch 52 (2001), S. 176–209.

Wedell, Moritz: Gaben aus der Wildnis. Ihre semiotische Ambiguität und die Umdeutung des arthurischen Erzählens zum Minne- und Aventiureroman im *Melerantz* von dem Pleier, in: Margreth Egidi, Ludger Lieb, Mireille Schnyder u. a. (Hrsg.), Liebesgaben. Kommunikative, performative und poetologische Dimensionen in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit (Philologische Studien und Quellen 240), Berlin 2012, S. 255–280.

Wegera, Klaus-Peter: *mich enhave diu âventiure betrogen*. Ein Beitrag zur Wort- und Begriffsgeschichte von *âventiure* im Mittelhochdeutschen, in: Vilmos Ágel (Hrsg.), Das Wort. Seine strukturelle und kulturelle Dimension. FS für Oskar Reichmann zum 65. Geburtstag, Tübingen 2002, S. 229–244.

Wenzel, Horst: Beidhändigkeit. Schauplätze und deiktische Gebärden in Bildern und Texten der Vormoderne, in: Ders. u. Ludwig Jäger (Hrsg.), Deixis und Evidenz (Rombach Wissenschaften. Reihe Scenae, Bd. 8), Freiburg i. Br./Berlin/Wien 2008, S. 13–41.

Wenzel, Peter: New Criticism, in: Ansgar Nünning (Hrsg.), Grundbegriffe der Literaturtheorie, Stuttgart/Weimar 2004, S. 191–195.

Worstbrock, Franz Josef: Wiedererzählen und Übersetzen, in: Walter Haug (Hrsg.), Mittelalter und Frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze (Fortuna Vitrea, Bd. 16), Tübingen 1999, S. 128–142.

Zingerle, Ignaz Vinzenz: Zu Pleier's *Garel*. Die Bruchstücke der Meraner Handschrift (WSB. Philosophisch-historische Klasse, Bd. 50), Wien 1865.

Zudrell, Lena: Was fühlen Erzähler? Erzähleremotionen bei Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach und dem Pleier, in: Cora Dietl, Christoph Schanze, Friedrich Wolfzettel u. a. (Hrsg.), Emotion und Handlung im Artusroman (Schriften der internationalen Artusgesellschaft 13), Berlin/Boston 2017, S. 47–62.

Zudrell, Lena: Historische Narratologie der Figur. Studien zu den drei Artusromanen des Pleier (Hermæa, Bd. 152), Berlin/Boston 2020.

Zumthor, Paul: La glose créatrice, in: Gisèle Mathieu-Castellani and Michel Plaisance (Hrsg.), Les commentaires et la naissance de la critique littéraire, Paris 1990, S. 11–18.

Zwierzina, Konrad: [Rezension zu] Michael Walz: *Garel von dem blüenden tal*. Ein höfischer roman aus dem artussagenkreise von dem Pleier, mit den Fresken des Garelsaales auf Runkelstein, Freiburg i. B. 1892, in: Anzeiger für deutsches Altertum und deutsche Literatur 22:4 (1896), S. 353–363.

4. Abbildungsnachweis

Abb. 1. Wolfram von Eschenbach, Willehalm, Bayrische Staatsbibliothek München, Cgm 193 III, fol. 1r: urn:nbn:de:bvb:12-bsb00012911-3

Danksagung

Ich bedanke mich bei allen, die mich auf meinem Weg zur Fertigstellung meiner Doktorarbeit unterstützt haben. Ohne Ihre Hilfe, Ihr Vertrauen und Ihre Ermutigung wäre dieses Projekt nicht möglich gewesen.

Ein besonderer Dank gilt meiner Doktormutter Christina Lechtermann für ihre fachliche Expertise, ihre Geduld und ihre wertvollen Ratschläge während des gesamten Prozesses. Ihre stetige Unterstützung hat mir geholfen, meine Forschung voranzutreiben und meine Ziele zu erreichen. Zudem danke ich Christiane Ackermann für ihre hilfsbereite und wissenschaftliche Betreuung als Zeitgutachterin.

Auch möchte ich mich bei meinen Kollegen und Freunden bedanken. Insbesondere Anna und Nataša haben mich immer wieder motiviert, auch in schwierigen Phasen nicht aufzugeben. Ihr Zuspruch und moralische Unterstützung waren für mich von unschätzbarem Wert.

Zuletzt möchte ich meinen Eltern, meinen Geschwistern und Max dafür danken, dass sie immer an mich geglaubt und mich in allen Lebenslagen unterstützt haben. Ohne ihre bedingungslose Liebe und Unterstützung wäre dieser Erfolg nicht möglich gewesen.

Kelkheim (Taunus), im April 2024
Jennifer Gerber