

FS „Artusromanfragmente“
Sommersemester 2010
Univ.-Prof. Dr. Matthias Meyer

KLASSIK UND KLISCHEE

Zum Einsatz von Erzählmotiven in drei
Fragmenten der spätmittelalterlichen Literatur

Bernhard Schubert 0400311
A 332 Deutsche Philologie
bernhard.schubert@univie.ac.at

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung	1
2. Das literarische Inventar im 13. Jahrhundert	2
2.1. Handlungsträger	3
2.2. Elemente der Handlung	7
3. Rückgriff und Innovation in der spätmittelalterlichen Literatur	12
3.1. <i>Edolanz</i>	12
3.2. Das <i>Eckenlied</i>	16
3.3. <i>Abor und das Meerweib</i>	21
4. Schlussfolgerungen: Zur Situation der deutschen Literatur im 13. Jahrhundert.....	23
Literaturverzeichnis	26

1. Einleitung

Im Laufe des 13. Jahrhunderts verändert sich die deutsche Literaturproduktion nachhaltig. Während im 12. Jahrhundert Adaptionen französischer Vorbilder dominieren, beginnen sich die Autoren nach der Jahrhundertwende mehr und mehr von den einst so zentralen Vorbildern zu emanzipieren. Neben den Werken selbst vervielfachen sich auch die Gattungen, in denen Dichter produktiv sind: neben dem Antiken- und dem Artusroman sind plötzlich Heldenepik, Liebes- und Abenteuerromane, hellenistische Romane, Legendenerzählung sowie Märendichtung möglich. Eine derartige Pluralisierung ist an die Produktivität spezifischer formaler und inhaltlicher Muster geknüpft, die sich auf unterschiedlichste Art und Weise in der Literatur des Jahrhunderts niederschlägt.

Zur Beurteilung des Entwicklungsstandes von Fiktion im 13. Jahrhundert sind aber neben den zahlreichen vollständig vorliegenden Texten auch und gerade solche Artefakte interessant, die nur als Fragmente überliefert sind – an diesen Kurz- und Kürzesttexten lässt sich besonders gut zeigen, wie die Literaturschaffenden der Epoche die ihnen zur Verfügung stehenden formalinhaltlichen Mittel des Erzählens zu nutzen verstehen. In dieser Arbeit geht es deshalb um drei dieser Texte – das relativ gut erschlossene *Eckenlied* und die beiden kaum bekannten Fragmente *Edolanz* sowie *Abor und das Meerweib*.

Die Auswahl erfolgt alles andere als zufällig: gerade weil die drei Texte unterschiedlichen Gattungen entspringen – aventiurehafter Dietrichepik, dem nachklassischen Artusroman und einer kaum identifizierbaren Mischform mit Elementen der Martenehe, der Heldenepik und dem höfischen Roman – kann ein Vergleich dieser Fragmente besonderen Aufschluss über die Situation des fiktionalen Erzählens im 13. Jahrhundert geben. Trotz unterschiedlichster Entstehungs- und Rezeptionsbedingungen lassen sich – so viel sei vorweggenommen – gestalterische Ähnlichkeiten in allen dreien feststellen, die auf etablierte literarische Produktionsmuster schließen lassen.

Zur Beschreibung und Beurteilung dieser Muster wird im folgenden Kapitel ein kleines Inventar gängiger Topoi der mittelalterlichen Literatur angelegt. Auf dessen Basis werden im Anschluss die drei Fragmente hinsichtlich ihrer Nutzung von Handlungsschemata und dem Auftreten gewisser Figuren, Gegenstände und Handlungsorte untersucht. Besonderes Augenmerk soll auch auf die Nennung bestimmter Namen gelegt werden, die in der Regel starke intertextuelle Bezüge eröffnen. Den Abschluss bildet ein Resümee, das die Ergebnisse der einzelnen Analysen in Zusammenhang setzt und eine Beurteilung der literarischen Produktionsbedingungen im 13. Jahrhundert ermöglichen soll.

2. Das literarische Inventar im 13. Jahrhundert

Die Grundlage der motivischen Aufarbeitung bildet Karin Lichtblaus *Motiv-Index der mittelhochdeutschen Artusromane¹ bis 1240* auf der Basis des allgemein gefassten Index von Stith Thompson. Thompsons weit gefasster und relativ vager Motiv-Begriff (XII) wird von Lichtblau zwar problematisiert, dennoch erscheint die Trennung nach ‚Handlungsträgern, Elementen der Handlung (Handlungs- und Stoffelementen wie Gegenständen, Vorstellungen u. ä.) und einzelnen Ereignissen‘ (XIII) gerade zum Zweck der vorliegenden Untersuchung sinnvoll.² Wie bereits Lichtblau bemerkt, ist dies allerdings ‚eher [...]ein Aufschlüsselungsmechanismus für Literatur [...] als ein Verzeichnis von eigentlichen Motiven‘ (XIII).

In diesem Zusammenhang muss eine grobe Trennung zwischen den sog. ornamentalen, also letztlich funktionslosen Motiven (Doering 514) (und als solche können, um bei der eben eingeführten Dreiteilung zu bleiben, sowohl Handlungsträger als auch Handlungselemente und einzelne Ereignisse dienen) einer Handlung und den tatsächlichen Motiven, die Lichtblau als ‚alle bewußt geformten, herausgehobenen und für die Erzählung wichtigen Elemente, wie sie, dem konkreten Kontext enthoben, sich sinnvoll auch anderen Texten einfügen können‘ (Lichtblau XVI), definiert, erfolgen:

So ist es [...] zweifellos gleichgültig, ob der Handlungsträger Graf oder König ist, und sicher wird nicht jeder Wald, der die Szenerie der Handlung abgibt, zu beachten sein. Anders hingegen, wenn es um einen Handlungsträger geht, der bereits an sich bemerkenswert ist, ein Riese etwa, ein Zauberer oder ein Drache, Figuren die ja zudem relativ selten funktionslos bleiben. [...] Diese kleinsten Bauteile von Erzählmotiven sind primär nicht als stoffliches Material zu bestimmen, sondern vielmehr nach ihrer Bedeutung, ihrer Funktion für den Handlungsablauf. Der Kontext kann jeweils so viel Gewicht verleihen, daß ein an sich völlig nebensächliches Element beachtet werden muß. Ein gewöhnliches Requisit wie ein Schwert etwa kann dadurch herausgestrichen werden, daß es als besonders kostbar beschrieben wird, einen besonderen Ursprung hat, z.B. einem Zwerg, der es geschmiedet hatte, geraubt wurde, oder eine Abenteuerfahrt motiviert. All diese Komponenten machen aus dem einfachen Requisit ein besonderes. Den Akzent setzt jeweils der Kontext. [...] [A]uch der Wald, den der Held auf seiner Abenteuerfahrt durchquert, wird nur durch ein zusätzliches Element erwähnenswert [...] Das kann einfach die genaue Beschreibung des Waldes an sich sein oder die Erwähnung der Gefahren, die dort lauern, der Drachen und wilden Tiere oder sonstiger Besonderheiten (immerwährender Sommer z.B.). Danach bestimmt sich die Einordnung als ein

¹ Sonja Kerths Frage, ob ‚Motive gattungsgebunden [sind]‘ (13), ist im Rahmen dieser Arbeit tendenziell mit Nein zu beantworten – auch wenn ‚es möglich [ist], Motive inhaltlich oder strukturell mit Gattungen zu verbinden.‘ (Kerth 13) Es handelt sich dann um markierte Motive (Kerth 13-14), eine solche Differenzierung bringt im konkreten Fall aber keine zusätzlichen Erkenntnisse und wird deshalb ausgespart.

² Sabine Doering differenziert die verschiedenen Motivkategorien weiter und spricht von Typen-Motiven, Situations-Motiven, Raum-Motiven, Zeit-Motiven und Ding-Motiven (514). Zum Zweck dieser Arbeit ist Thompsons bzw. Lichtblaus Unterscheidung allerdings absolut ausreichend.

unwichtiges Element einer Abenteuerfahrt oder aber als eigenständiger Materialteil.
(Lichtblau XIX)

Bevor die von Lichtblau geforderte Kontextualisierung (und damit die Unterscheidung zwischen ornamentalen und regulären Motiven) vorgenommen werden kann, müssen die undifferenzierten Erzählstoffe, die in Folge zur Analyse der Primärtexte herangezogen werden, näher definiert werden.

Zu diesem Zweck wird gemäß der von Thompson getroffenen Unterscheidung ein kleines Inventar an besonders gängigen Erzählelementen geboten, wobei die einzelnen Ereignisse vorläufig ausgespart werden, da sie ohne konkrete Anbindung an die Texte nicht sinnvoll behandelt werden können. Je nach Relevanz (die sich einfach aus der Menge an Vorkommnissen in Lichtblaus Index ermessen lässt) erleichtern außerdem zusätzliche Informationen die Beurteilung der literarischen Bedeutung spezieller Handlungsträger sowie -elemente. Ein Vollständigkeitsanspruch wird nicht erhoben, erläutert werden vielmehr die für die Arbeit konkret wichtigen Motive und deren (mythische) Wurzeln. Interessierte seien in erster Linie an Evgen Tarantuls *Elfen, Zwerge und Riesen* sowie an das von Ulrich Müller und Werner Wunderlich herausgegebene Kompendium *Mittelalter Mythen* verwiesen.

2.1. Handlungsträger

Entsprechend dem Postulat von Karin Lichtblau soll es in diesem Abschnitt um ‚Handlungsträger [...], [die] bereits an sich bemerkenswert [sind]‘ (XIX), gehen, also um ‚[mythische] Kreaturen‘ (Wunderlich 13), die ‚als Projektionen psychischer Zustände und seelischer Verfassungen dienen; [...] [die] zum Verständnis von Welt beitragen und menschliche Erfahrung, Angst oder Hoffnung ausdrücken und verstehbar machen wollen.‘ (Wunderlich 13) Anonyme höfische und nichthöfische Typencharaktere, die lediglich Statistenrollen ausüben, können letztlich wenig Aufschluss über die Erzählpraxis und den Umgang mit bestimmten Motiven in der Literatur des 13. Jahrhunderts geben.

Zwerge

Zu den am weitesten verbreiteten phantastischen Handlungsträgern der mittelalterlichen Literatur gehören zweifellos die Zwerge, die alleine in Lichtblaus Index mit 28 verschiedenen Motiven vertreten sind (121-124). Die Palette reicht dabei von Zwergenkönigen (122) über Zwergenschmiede (121) bis hin zu guten oder bösen Zwergen (122), die die jeweiligen Hel-

den unterstützen oder auch nicht. Habiger-Tuczay bemerkt hierzu, ‚daß die deutsche Helden-
dichtung den Zwergen eher einen gutartigen, sympathischen Charakter zugesteht, während die
höfische Literatur, zwar in abgeschwächter Form, die böartigen Eigenschaften der romani-
schen Vorbilder übernimmt.‘ (644) Gerade die Schmiedefertigkeiten der Zwerge sollen vor-
trefflich sein, was sich bereits in ältesten Quellen findet (Tarantul 163-164, 167-169): ‚Mit der
Vorstellung von der außergewöhnlichen Kunstfertigkeit der Zwerge hängen höchstwahr-
scheinlich die häufig vorkommenden Erzählungen zusammen, in denen man von ihnen einen
Gegenstand bekommt, der übernatürliche Eigenschaften hat[.]‘ (Tarantul 168)

Christa Habiger-Tuczay unterscheidet nach dem Erscheinungsbild der Zwerge drei Ty-
pen:

- 1) Bärtige Zwerge mit hohem Alter,
- 2) Zwerge mit kindlichem Aussehen und
- 3) Jene, die durch das äußere Erscheinungsbild eines Ritters geprägt sind, nur verklei-
nert. (637)

Vor allem der dritte Typus ist für die Literatur im 13. Jahrhundert wesentlich; in diesem Zu-
sammenhang ist auch festzuhalten, dass ‚die Ritterzwerge auch passende Reittiere besitzen
[müssen]‘ (Habiger-Tuczay 638). Reitende Zwerge werden von Lichtblau als eigenständiges
Motiv aufgenommen (123). Als Komplementärfiguren zu den Zwergen und nicht zuletzt als
deren ‚[erklärte] Feinde‘ (Habiger-Tuczay 642) sind die in der Mythologie eng mit ihnen
verwobenen Riesen zu sehen: ‚Zwerge und Riesen [...] existieren im thematisierten Vorstel-
lungssystem nicht voneinander isoliert, sondern vielmehr miteinander so verbunden, daß man
eine von beiden Gestalten nicht beobachten kann, ohne die andere ins Blickfeld zu bekom-
men.‘ (Tarantul 268)

Riesen

Noch häufiger als Zwerge lassen sich Riesen in den Erzähltexten des Mittelalters finden;
Lichtblau listet hierzu 34 Motive auf (127-131). Besonders häufig geben Riesen dabei die
Antagonisten ab – für das Motiv der Riesenerschlagung finden sich allein in den späten Artus-
romanen zahlreiche Belege (Lichtblau 130). ‚Im Gegensatz zu den Zwergen treten die Riesen
meist in geringer Zahl in Erscheinung [...] [und] sind oft miteinander verwandt, was das häu-
fig vorkommende Rachemotiv begünstigt.‘ (Habiger-Tuczay 646) Der Bewaffnung der Rie-
sen mit großen Keulen, seien es jetzt Baumstämme, Eisenstäbe oder ähnliches, sind bei Licht-
blau gleich drei Motive gewidmet (128-129). Prominent herausgestellt wird zudem das Trach-

ten von Riesen nach Menschenfrauen (129), die sie ‚wegen ihrer Schönheit entführen‘ (Tarantul 198) – ‚sexuelle Lust‘ (Tarantul 205) ist hier ein wesentlicher Faktor.

Im Gegensatz zu den im deutschen Sprachraum durchaus positiv markierten Zwergen haben Riesen in der Regel von vornherein einen problematischen Charakter. Evgen Tarantul nennt zwar auch hier Ausnahmen (189-190), geht aber dennoch so weit, zu behaupten, dass ‚Riesen und Menschen wissen, daß sie nicht koexistieren können.‘ (200):

Ein Riese muß allein deswegen bekämpft werden, weil er ein Riese ist. Daher kommt zuweilen eine Geschichte über die Bekämpfung ohne vorherige Beschreibung der Gewalttaten des Riesen vor. Dem Erzähler einer Sage bzw. eines Märchens scheint eine solche Beschreibung offensichtlich überflüssig zu sein, weil es gemäß seinen Vorstellungen selbstverständlich ist, daß Riesen apriori [sic] Gewalttäter sind. (Tarantul 200).

Mit dem Erschlagen eines Riesen in unmittelbarem Zusammenhang steht natürlich das Motiv des Kampfs gegen einen Riesen, das bei Lichtblau merkwürdigerweise fehlt, aber von Tarantul als zentral herausgestellt wird (196). In Verbindung mit der primitiven Bewaffnung der Riesen bemerkt er außerdem, dass ‚[d]er Kampf zwischen einem Helden und einem Riesen [...] ein[en] Konflikt zwischen der menschlichen Kultur [...] einerseits und der brutalen, wilden Kraft der Riesen andererseits‘ (243) darstellt, was für die Interpretation der Rolle der Riesen in den Erzähltexten des Mittelalters von entscheidender Bedeutung ist.

Weiterhin werden Riesen manchmal entweder nackt oder zerlumpt geschildert. Dies ist ebenfalls ein Ausdruck der Vorstellung von ihnen als wilde, unkultivierte Geschöpfe. Selbst wenn sie gekleidet dargestellt werden, tragen sie im Unterschied zu ihren menschlichen Gegnern normalerweise keine Rüstung. (Tarantul 247)

Riesen sind in der Mythologie des Mittelalters ganz offensichtlich als Feinde der Zivilisation gebrandmarkt, denen so kein Mitleid zuteilwerden kann.

Aber auch abweichende Darstellungen lassen sich mitunter finden:

Gelegentlich sind Riesen mit allen Artikeln der ritterlichen Ausrüstung und mit allen möglichen Waffen ausgestattet, werden also ganz wie menschliche Krieger geschildert und unterscheiden sich nur durch ihre Körpergröße von diesen. [...] Ritterähnliche Riesen sind von riesenähnlichen Rittern kaum zu unterscheiden. (Tarantul 248)

Tarantul geht hierbei von dem Versuch aus, Riesen ‚an die spätmittelalterlichen Verhältnisse anzupassen‘ (250); von den ursprünglichen Vorstellungen stark abweichende Motive bezeichnet er als ‚Verfallsprodukte‘ (299). Diese Hybridisierung bzw. Aufweichung des Riesenkonzeptes ist besonders für die Literatur des 13. Jahrhunderts, in der alte Muster besonderen In-

novationsprozessen unterworfen werden, wichtig. Abschließend ist zu bemerken, dass Riesen ‚in einer eigentümlichen Affinität zu den von den Zwergen besonders gefürchteten Drachen [stehen].‘ (Habiger-Tuczay 656)

Drachen

Neben den anthropomorphen, der Sprache mächtigen Phantasiewesen³ der Zwerge und der Riesen dürfen in der Vorstellungswelt des Mittelalters natürlich auch entsprechende Ungeheuer nicht fehlen. Ein Prototyp eines solchen mythischen Untiers ist der Drache bzw. Wurm (zu den mannigfaltigen Erscheinungsformen gehört mit Sicherheit auch die Riesenschlange, überhaupt können Drachen als kontaminierte Wesen [Lichtblau 4] erscheinen), der es bei Lichtblau auf 26 Motive bringt (4-7). Zu den bedeutendsten gehören dabei das des feuerspeienden Drachen (5) sowie das des Drachenbluts, das besondere Eigenschaften hat bzw. verleiht (5-6), und nicht zuletzt das des Kampfes mit einem Drachen (6-7). Noch wesentlich stärker als der Riese ‚gilt [der Drache] seit dem Mittelalter als Inbegriff des Chaos und des Zerstörungswillens‘ (McConnell 172), ist aber dennoch ‚mit Sicherheit diejenige Gestalt der niederen Mythologie, deren Symbolgehalt sich am schwierigsten auf eine konsistente Weise definieren lässt[.]‘ (McConnell 173).

Winder McConnell vertritt die Ansicht, dass das Drachenkonzept nicht nur im germanischen Sprachraum eine Universalie zu sein scheint (176). Zusätzlich weist er auf die Verbreitung des Drachenmotivs in verschiedensten kulturellen Artefakten hin:

Drachen findet man sowohl in der Heldendichtung, in den höfischen (Artus)Romanen, in den Heiligenlegenden, Enzyklopädien, Bestiaria, in der Reiseliteratur als auch in der bildenden Kunst (besonders in der allegorischen Kunst der Kirche), in Kirchenfenstern, in Altarstücken oder älteren Runenschnitzereien. (175)

Einerseits steht der Drache dabei als ‚Inkarnation des Bösen in der Welt‘ (McConnell 174) dem Teufel besonders nahe, andererseits räumt McConnell auch die Möglichkeit ein, dass ‚der mittelalterliche Mensch, der freilich an die reale Existenz von Drachen und anderen Ungeheuern geglaubt hat, den Drachen auch als Metapher betrachtet [haben könnte], die mit Aspekten seines eigenen inneren Wesens identifizierbar war[.]‘ (176) Diese Ambiguität baut ein inhaltliches Spannungsfeld auf, das dem Drachenmotiv gerade in der fiktionalen Literatur des

³ Der einzige Beleg eines sprechenden Drachen bei Lichtblau handelt von einer im *Lanzelet* zu einem Drachen verwandelten Dame, bei der man nicht von einem Drachen im eigentlichen Sinn sprechen kann (6). Vorstellungen von sprechenden Drachen haben sich wohl erst später entwickelt.

13. Jahrhunderts anhaftet und bei der Beurteilung literarischer Drachen nicht vernachlässigt werden darf.

Meerwesen

Zu den merkwürdigsten und gleichzeitig am häufigsten gebrauchten Handlungsträgern in der Literatur des 13. Jahrhunderts zählen Meermänner und -frauen bzw. oft auch einfach nur undifferenzierte *merwunder*. Seltsamerweise sind diese Geschöpfe trotz häufigen Auftretens mit nur 5 Motiven in Lichtblaus Index (9) vertreten, eine besondere Bedeutung kommt dabei auf jeden Fall den Meer(jung)frauen zu, die immer wieder in Kontakt mit den verschiedenen literarischen Protagonisten treten. Überhaupt scheint die Forschung die große Kategorie der Meerwesen in der mittelalterlichen Literatur bislang stiefmütterlich behandelt zu haben – Material zu Deutung und Ursprung dieser mythischen Kreaturen lässt sich kaum finden.

Claude Lecouteux zeigt mit dem Bedeutungswandel und den breiten semantischen Komponenten der Worte *Nicchus* bzw. *Nix*, die in diesem Zusammenhang relevant sind, dass es sich bei den Meerwesen um ein äußerst offenes mythologisches Konzept handelt – zwei Extrempositionen sprechen einerseits von ‚eine[r] weibliche[n] in dem Wasser hausende[n] Gestalt‘ (439), andererseits von ‚ein[em] Wasserwesen, das man sich als Pferd dachte‘ (441). So unterschiedlich wie die Erscheinungsbilder von Wasserwesen sind auch deren Funktionen in den erzählenden Texten.

2.2. Elemente der Handlung

Zu den Elementen der Handlung zählen für die Zwecke dieser Arbeit im Wesentlichen Gegenstände und Schauplätze. Geisteshaltungen und andere abstrakte Konzepte lassen sich ohne konkrete Beispiele nur schwer verständlich machen, weshalb sie, wie auch die Handlungsmotive, erst in Zusammenhang mit den Primärtexten im Folgekapitel zum Tragen kommen.

Wald

Die zentrale Kulisse für die unterschiedlichsten Genres mittelalterlicher Literatur ist der Wald, der als unbegrenzter Fantasieraum frei zur Verfügung steht. Wälder bergen Gefahren und seltsame Geschöpfe; die dort erlebbaren Aventiuren eignen sich wunderbar als Bewährungsproben für angehende und erfahrene Helden. Wer ‚den Wald durchquert und wieder in

die Menschenwelt zurückkehrt, hat einen ›rite de passage‹ durchgestanden.‘ (Keller 937) Lichtblau unterscheidet zwei Arten von bemerkenswerten Wäldern – magische (42), also Zauberwälder einerseits, und außergewöhnliche (148-149) Wälder andererseits. Bei Zauberwäldern handelt es sich um solche, die tatsächlich magische Eigenschaften aufweisen; als Beispiel bringt Lichtblau den immergrünen Wald aus dem *Lanzelet* Ulrichs von Zatzikhoven. Wesentlich wichtiger sind da die außergewöhnlichen Wälder, insbesondere in Form der Unterkategorie der Wälder voller Gefahren bzw. Wunder (149).

„Bewaldung dominierte die transalpine Topographie bis ins hohe Mittelalter“ (Keller 927), ausufernde Wälder bilden in der mittelalterlichen Literatur also durchaus die Lebensrealität der Zeit ab – auch hinsichtlich der von dort ausgehenden Bedrohungen, vor allem durch wilde Tiere (Keller 928). Gleichzeitig spielt der Wald als Lieferant von Nahrungsmitteln eine Rolle (Keller 929). „Der wilde Wald ist [aber] nicht der Nutzwald, sowenig wie dieser der Jagdwald des Königs ist.“ (Schnyder 122) Hildegard Keller spricht von der „erlebte[n] Ambiguität des Waldes als Heils- und Unheilsort“ (933), die für die symbolhafte, mythische Bedeutung des Schauplatzes von größter Bedeutung ist:

Der Wald erscheint in den mittelalterlichen Erzähltexten als ein merkwürdig ambivalenter Topos: als Raum des Ewigen und Erhabenen ebenso wie des Archaisch-Rohen. Als geographischer und als imaginärer Raum erscheint der Wald emotional aufgeladen und erschließt auch, weshalb der Wald als erzählerische Bühne für spezifische Handlungselemente sowie auch als literarischer Spiegel der subjektiven Befindlichkeit von Protagonisten dienen kann. Dies bedeutet nun aber auch, dass der Wald um seiner selbst willen noch kein Sujet der literarischen oder ikonographischen Darstellung im Mittelalter ist. Auch kann von einer realistischen Naturdarstellung weder sprachlich-deskriptiv noch ikonographisch die Rede sein. Vielmehr dient der Wald einer Erzähl- oder Bildlogik. Das heißt: Er wird dort thematisiert, wo es narrativ sinnvoll oder gar zwingend erscheint[.] (Keller 933)

Der Schauplatz Wald hat also eine bestimmte erzählerische Funktion inne, die je nach Textgattung unterschiedlich ausfällt bzw. ausfallen kann. Während „[d]er ergrünende Laubwald im Frühling [...] zum topischen Natureingang in der höfischen Liebeslyrik [gehört]“ (Keller 936), „entwickeln sich [im höfischen Epos] differenzierte Bedürfnisse nach Erzählskulissen; dunkle und lichtere Waldarten, auch Baumgärten spielen dabei eine Hauptrolle.“ (Keller 936)

Zwar ist es „der Wald des Artusromans, der das Bild des Waldes in der höfischen Literatur des Mittelalters in erster Linie prägt“ (Schnyder 124), allerdings ist die Funktionalisierung eines etablierten Motivinventars im Laufe des 13. Jahrhunderts auch für den Topos Wald von großer Bedeutung:

In der höfischen Artusepik und, prägnanter noch, in der aventiurehaften Dietrichepik ist der Wald nicht allein die topographische Abbeviatur des ritterlichen Aventiurekonzepts. Vielmehr verdeutlicht er auf sehr anschauliche Weise Relationen zwischen Figurengruppen, beispielsweise Kampfparteien und ihrer Körpergrößen. [...] Erst vor dieser Kulisse kommen die besonderen physiologischen Eigenschaften der [Riesen] recht zur Geltung [...] Der Wald wird in die Erzählhandlung involviert – und in Mitleidenschaft gezogen[.] (Keller 937)

Der Wald bietet dem mittelalterlichen Autor die Möglichkeit, bestimmte Sachverhalte einfach, verständlich und nachvollziehbar darzustellen. Zudem ist er hinsichtlich seiner Ausdehnung, seiner Bewohner und seines Aussehens äußerst variabel und lässt sich einfach an die Bedürfnisse der Handlung anpassen. Wie in der obigen Passage ersichtlich sind besonders die Riesen als primitive Waldbewohner ein geläufiges Motiv; es hängt dies wohl mit der Vorstellung, dass Riesen ‚Herrscher über bestimmte Naturbereiche‘ (Tarantul 189) sind, zusammen. Neben Riesen kann man aber auch ‚Zwergen, Drachen und Löwen, [...] Räubern und Fischern sowie Einsiedlern begegnen‘ (Schnyder 124) – den narrativen Möglichkeiten sind hier kaum Grenzen gesetzt.

Insbesondere die Tatsache, dass die ‚topisch gewordene Unwegsamkeit‘ (Keller 937) ‚den Wald als eine Gegenwelt zur geordneten, zivilisierten höfischen Kultur‘ (Keller 937) markiert, verdeutlicht die Nähe des Waldmotivs zu dem seiner riesenhaften, unzivilisierten Bewohner. Mireille Schnyder geht sogar so weit, den Wald als ‚grundsätzliche Bedrohung des Höfischen‘ (125) zu beschreiben, gegenüber der ‚sich das Höfische als Kulturkompetenz und der Hof als Machtbereich immer neu konstituieren und bestimmen [können].‘ (125) Eben deshalb wird der Wald neben Wegelagerern und Ausgestoßenen von ‚Gestalten einer imaginären Anderswelt‘ (Schnyder 125) bewohnt, die für die gesellschaftliche Ordnung *a priori* destabilisierend wirken. Dieses strenge Symbolsystem, in das der Wald vor allem in den klassischen Artusromanen eingebettet ist, wird im 13. Jahrhundert allerdings durch die freie Verfügbarkeit der Motive zusehends aufgeweicht. Zusätzlich bedeutsam ist der Kontrast zwischen dem ‚zufällig naturbedingte[n] Chaos dieses Raumes [des Waldes]‘ (Schnyder 125) und der ‚architektonischen Ordnung der Burg‘ (Schnyder 125) – es sind dies ‚zwei [Bereiche], die sich gegenseitig als andere Welt konstituieren.‘ (Schnyder 126)

Burg

Der zivilisiert-höfische Gegenpol zum Chaos des Waldes ist die Burg, die als Handlungsschauplatz wohl ebenso häufig in der mittelalterlichen Literatur gebraucht wird wie ihr Gegenteil. Auch hier unterscheidet Karin Lichtblau zwischen Zauberburgen (49-50), die durch

besondere magische Eigenschaften hervorstechen, und außergewöhnlichen/gefährlichen Burgen bzw. Häusern oder Palästen (142-146). Die außergewöhnlichen Burgen sind als Motive deutlich ergiebiger – neben den besonderen Baumaterialien (144) sind auch die unterschiedlich gearteten Burgwächter in zahlreichen Erzähltexten von besonderer Bedeutung. Mitunter lassen sich in Lichtblaus Index auch Überschneidungen zwischen den Eigenschaften magischer und außergewöhnlicher Burgen finden, zentral sind aber dennoch in erster Linie letztere.

Ulrich Müller sieht in Burgen im Wesentlichen eine doppelte Funktion: ‚(1) Schutz vor Angriffen sowie (2) Wohnsitz des weltlichen, früher auch geistlichen Adels, jeweils mit repräsentativer, herrscherlicher Funktion.‘ (143) Diese zwei Elemente der realen Burg sind natürlich auch für die fiktionale Burg von Bedeutung, wenngleich sie – je nach Realismus-Anspruch der jeweiligen Erzählung – hinter anderen Motiven oder erzählerischen Funktionen zurücktreten können. Mit den Worten von Ulrich Müller: ‚Die ›literarischen Burgdarstellungen‹ kann man deswegen zwar nicht als wirkliches Abbild der damaligen Realität verwenden, vieles an grundsätzlich Richtigem mussten sie aber bieten, um beim damaligen Publikum überhaupt glaubhaft zu wirken.‘ (149) Generell ist aber auch beim Motiv Burg davon auszugehen, dass im Laufe des 13. Jahrhunderts eine fortschreitende Funktionalisierung eingetreten ist, die für den Symbolgehalt und die Bedeutung literarischer Burgen nicht folgenlos geblieben ist.

Magische und außergewöhnliche Gegenstände

Zum Inventar so gut wie aller mittelalterlichen narrativen Texte gehören bemerkenswerte Gegenstände. Insbesondere Helden verfügen in der Regel über spezielle Rüstungen und Waffen, die sich durch vorbildhafte Fertigung und höchste Effektivität auszeichnen. Karin Lichtblau trifft auch hier eine Unterscheidung zwischen Rüstungen und Waffen mit magischen (48-49) bzw. außergewöhnlichen Eigenschaften (149-152), die tatsächliche Differenzierung ist allerdings in einigen Fällen schwierig nachzuvollziehen. Die Anzahl der Motive ist jedenfalls beträchtlich – sechs bzw. zehn Motive (sofern man magische Kleidung [45-46] berücksichtigt), die magische Rüstungen bzw. Waffen betreffen, und ganze 23 Motive, die außergewöhnliche Rüstungen oder Waffen thematisieren.

Zweifelsohne übt die besondere Ausstattung von Helden sowie von deren Antagonisten auf das mittelalterliche Publikum eine beträchtliche Faszination aus, was sich auch in den zahlreichen Rüstungsbeschreibungen, die etwa auf spezielle Werkstoffe und Verzierungen

hinweisen, und Entstehungsgeschichten⁴ der jeweiligen Ausrüstungsgegenstände niederschlägt. Die Verwendung von Rüstung und Waffen in großen Schlachten macht diese noch wertvoller und wichtiger. Mit den Gegenständen selbst in Zusammenhang steht auch deren Erwerbung – im Kampf, als Geschenk, durch Raub oder in verwandten Situationen – sowie ihr Verlust. Beides wird wiederholt thematisiert; bestimmte Gegner sind oft nur mit speziellen, beispielsweise besonders scharfen, alleschneidenden (Lichtblau 152), Waffen zu besiegen, in anderen Fällen schützt nur eine spezielle Rüstung (Lichtblau 49) oder ein unverwundbar machendes Kleidungsstück (Lichtblau 59, 152) vor den Angriffen mit ihnen. Auch besondere Fangnetze, aus denen es kein Entkommen gibt, sind in diesem Zusammenhang wichtig (Lichtblau 153).

Der große Stellenwert, der Rüstung und Bewaffnung zukommt, ist selbstverständlich in Zusammenhang mit der Bedeutung des Kampfes in der mittelalterlichen Literatur zu sehen. Die bewaffnete Auseinandersetzung, die neben einer Tugendprobe (Lichtblau 199) auch einfach effektvolle Unterhaltung (Lichtblau 162) sein kann, ist wohl eine der wichtigsten Konfliktlösungsstrategien der mittelalterlichen Literatur – selbst in Form von freundschaftlichem Wettbewerb. Der Wert des Helden lässt sich – grob ausgedrückt – nach der Anzahl der getöteten Gegner (gewichtet nach deren Kampfstärke) ermesen.

Waffen und Rüstungen sind aber nicht die einzigen außergewöhnlichen Requisiten, die in der mittelalterlichen Literatur eine Rolle spielen. Die Rekonvaleszenz nach dem Kampf beispielsweise macht die Bereitstellung gewisser Heilmittel notwendig, die in den unterschiedlichsten Formen auftreten können. Besonders wichtig sind vor allem Pflanzen und Wurzeln, aus denen Salben und Pflaster zur Wundheilung hergestellt werden. Karin Lichtblau führt magische Wurzeln (43), magische Flüssigkeiten (53) und magische Salben (53) sowie deren Heilwirkungen an. Hervorzuheben ist auch die Verjüngung, insbesondere durch einen Jungbrunnen (59).

Heilmittel und deren Anwendung sind, ähnlich wie die von Zwergen gefertigten Waffen und Rüstungen, oft an bestimmte Handlungsträger gebunden, die die Helden unterstützen. Es sind dies in der Regel Frauen, die als Helferinnen und Heilerinnen fungieren, was als eigenes Motiv in Lichtblaus Index eingegangen ist (251). Vor allem Meer(jung)frauen scheinen für die Heilerrolle prädestiniert zu sein und verfügen üblicherweise über profunde Kenntnisse der Wirkung von bestimmten Pflanzen und Wurzeln bzw. haben spezielle Medizin zur Verfügung, die auch schwer verwundete Protagonisten in kurzer Zeit wiederherstellt.

⁴ In diesem Zusammenhang tun sich, wie bereits oben erwähnt, die Zwerge als Volk begabter Schmiede besonders hervor.

3. Rückgriff und Innovation in der spätmittelalterlichen Literatur

Mit der vorangegangenen Aufstellung prominenter Handlungsträger und -elemente ist der Grundstein für die Beurteilung der zu behandelnden Texte gelegt. Da die Datierung insbesondere der kurzen Fragmente kaum möglich ist und eine chronologische Anordnung der Besprechungen somit entfällt, ist eine Gliederung nach Genre, und dabei insbesondere nach der Distanz zu klassischen mittelalterlichen Erzählungen – also im Wesentlichen zu den stilbildenden Texten des 12. Jahrhunderts – sinnvoll. Am meisten an klassischen Mustern orientiert präsentiert sich *Edolanz*, am weitesten von gängigen Mustern entfernt und kaum mit anderen Texten vergleichbar wiederum ist *Abor und das Meerweib*. Das *Eckenlied* steht hinsichtlich Merkwürdigkeit und Konvention zwischen den beiden Texten. Jeder Text wird in Folge kurz nach formalen Kriterien beschrieben und anschließend inhaltlich – auf Handlungsträger, Handlungselemente und das Vorhandensein bestimmter Namen – untersucht.

3.1. *Edolanz*

Edolanz ist in zwei unzusammenhängenden Fragmenten (A und B) überliefert, die aber genügend Hinweise bieten, um den Text als nachklassischen Artusroman einstufen zu können. Dreireime, die ‚seit dem 12. Jh. sowohl dazu, Abschnittsgliederungen hörbar und sichtbar zu machen [...], als auch dazu, sinntragende Passagen hervorzuheben[, dienen]‘ (Achnitz 173), kommen vor und lassen eine strenge strukturelle Komposition erkennen. Diese Tendenz lässt sich auch durch die Kapitel- oder Abschnittsüberschrift belegen, die in Fragment A erhalten geblieben ist. Beide Fragmente sind handschriftlich ordentlich gearbeitet und weisen rote Hervorhebungen auf. Die Handschriften dürften also, auch wenn es sich um keine übermäßig prachtvollen Repräsentationsobjekte handelt, durchaus als wertvoll gegolten haben.

Vor allem der Inhalt von Fragment A macht deutlich, dass es sich bei *Edolanz* um einen relativ paradigmatischen Text des Artus-Genres handelt: Gawein (im Text Gawan genannt), der eine Fürstin oder Königin begleitet oder gerade zu retten versucht, kämpft mit einem Riesen. Gawein gehört zum Standard-Personeninventar des arturischen Romans und ist als Gattungssignal fast so relevant wie Artus selbst, was sich nicht zuletzt an Chandlers umfassender Auflistung von dessen Auftritten zeigt (101-103). Mit *Edolanz* an dieser Stelle tritt der Held des Textes auf, und auch er ist kein völlig Unbekannter: Zum einen kommt er im *Jüngerem Titirel* als aktiv handelnde Person vor, zum anderen wird er im *Gauriel von Muntabel* zumindest als Ritter am Artushof genannt (Chandler 73). Ob es sich beim *Edolanz* um eine Spross-

dichtung einer der beiden Texte oder um deren eigentliche Vorlage handelt (auch Mischfälle wären denkbar), ist letztlich aber aufgrund der Überlieferungssituation kaum zu entscheiden.

In jedem Fall kommt Edolanz Gawein zu Hilfe und besiegt den Riesen. Eine Beschreibung des Riesen und seiner Bewaffnung fehlt an dieser Stelle, allerdings macht dessen Behandlung deutlich, dass er in der klassischen Antagonistenrolle auftritt. Als Gawein später im Text Edolanz' Rüstung ablegt, ist dort aber von den Verletzungen, die dieser ‚[v]on den Stangen slegen‘ (A 45) erlitten hat, die Rede – Edolanz' Gegner hat also die ihm und seiner Rasse entsprechende primitive Waffe verwendet, der Autor des Textes wiederum das klassische Motiv der Keule oder Stange als Riesenwaffe (Lichtblau 128).

Neben dem Riesen-Motiv an sich (Lichtblau 127) kommt hier der Sieg eines Menschen über einen Riesen (Lichtblau 130) sowie die Rettung von Gefangenen (Lichtblau 314) vor. Das Auftreten einer Fürstin oder Königin als von einem Riesen bedroht erweckt auch Assoziationen mit dem Motiv der Rettung einer Adligen vor einem Riesen (Lichtblau 314), der auch als deren unerwünschter Freier (Lichtblau 314) gelten könnte. All diese Motive schwingen an dieser Stelle mit, die tatsächliche Ausgestaltung ist aber aufgrund des fehlenden Anfangs nicht zu beurteilen. Was deutlich wird, ist die Konventionalität, mit der der Autor die Motive einsetzt – Überraschung gibt es keine. Der Riese als Feindbild muss nicht differenziert oder erklärt werden, und der weitere Verlauf der Handlung lässt darauf schließen, dass das im *Edolanz* wohl auch nicht passiert ist. Es handelt sich vermutlich um eine kontingente Episode, die für die weitere Geschichte von verschwindender Bedeutung ist und lediglich Edolanz als mächtigen Ritter einführt oder untermauert.

Die auf die Episode folgende Zwischenüberschrift bestätigt den Eindruck: Edolanz gelangt in eine Burg, wo er zwei Drachen und vier Löwen erschlägt. Leider ist diese Episode selbst nicht erhalten, die Überschrift deutet allerdings darauf hin, dass im *Edolanz* das gängige Inventar an Ungeheuern abgearbeitet wird. Auf den Riesen folgen gleich zwei Drachen – neben dem regulären Drachenmotiv (Lichtblau 4) werden auch der Drachenkampf (Lichtblau 6) sowie der Sieg eines Menschen über einen Drachen evoziert. Bezeichnend ist hierbei, dass dem Autor – und somit dem Publikum – der Kampf gegen einen einzelnen Drachen nicht mehr genügt, um Edolanz' Kampfgeschick herauszustellen. Daran lässt sich die Abnutzung des Drachenmotivs im 13. Jahrhundert ablesen – der nachklassische Artusroman muss effektvoller sein, um das mittlerweile mit zahlreichen Texten vertraute Publikum noch unterhalten zu können. Die Tatsache, dass auf die zwei Drachen auch noch vier Löwen folgen, bestätigt das. Beides legt den Schluss nahe, dass der Autor des *Edolanz* anstelle von Innovation beim

Umgang mit bekannten Motiven lediglich auf dessen Verstärkung durch simple Vervielfachung setzt.

Bevor es jedoch überhaupt zu der in der Überschrift angedeuteten Episode kommt, geraten andere Motive in den Blick. Gawein und Edolanz nehmen von der Königin Abschied und reiten auf der Suche nach Abenteuer aus. Dieses Motiv – die Suche nach Abenteuern – ist für die Erzeugung und Motivierung von Handlung in der mittelalterlichen Literatur so produktiv wie kein anderes. Es birgt allerdings die Gefahr, den Text zu einer Aneinanderreihung von Episoden verkommen zu lassen. Ob der Autor des *Edolanz* sich dessen bewusst war, ist aufgrund des geringen Umfangs der erhaltenen Fragmente schwer zu beurteilen, tendenziell scheint sein Literaturverständnis über die grundlegenden funktionalen Zusammenhänge und die Verwendung etablierter Motive bzw. Motivketten nicht hinauszugehen, wie anschließend noch weiter deutlich wird.

Nach drei Tagen der erfolglosen Suche erreichen Gawein und Edolanz schließlich Lürteuns Wald. ‚Dar inne ist wnder manicvalt‘ (A 77), merkt Gawein knapp an und trennt sich von seinem Begleiter. Ob es sich bei Lürteuns Wald um einen magischen oder um einen außergewöhnlichen Wald handelt, ist anhand der gegebenen Informationen nicht hundertprozentig zu entscheiden – zumal es sich bei dem Namen Lürteun um einen singulären handelt, der weder bei Chandler noch bei Gillespie überhaupt verzeichnet ist. Sicher ist lediglich, dass der Wald voll von Gefahren und Wundern ist und damit eindeutig dem unter diesem Namen von Karin Lichtblau angeführten Motiv (149) entspricht. Auch im *Edolanz* ist der Wald somit eindeutig als Gegenpol zur höfischen Sphäre markiert. Gawein als idealer Ritter denkt nicht daran, die Grenze in das unzivilisierte Chaos zu überschreiten:

Gawan sv̄ht gevilde
Edolanz die wilde (A 86-87)

An dieser Stelle wird der Kontrast zwischen den beiden Charakteren besonders deutlich – während Gawein sich in kultivierten, von Menschen bewohnten Gebieten wohl fühlt, möchte Edolanz das genaue Gegenteil, das er in der Waldumgebung auch findet.

Erwartungsgemäß dauert es auch nicht recht lange, bis Edolanz auf den ersten merkwürdigen Waldbewohner trifft – einen Wichtel, der auf einem Rehbock reitet. Karin Lichtblaus motivischer Analyse des *Edolanz* folgend fällt dieser Wichtel ebenfalls unter die Kategorie Zwerg (922). Sein Auftritt deckt gleich mehrere geläufige Motive ab: spezifisch die kleine Größe von Zwergen (Lichtblau 121) – im konkreten Fall ‚[r]eht als ein dovm elle‘ (A 97) – sowie die Tatsache, dass Zwerge auch über entsprechende Reittiere verfügen (Lichtblau

123), allgemein das Zwergenmotiv selbst mit all seinen Implikationen. Auf Edolanz' Frage, ob in der Nähe Aventure zu finden sei, gibt der Zwerg jedenfalls bereitwillig Auskunft, was ihn als übernatürlichen Helfer (Lichtblau 249) durchaus qualifiziert, ihn dem Mythos entsprechend als freundlichen Zwerg erscheinen lässt. In der Nähe würde eine (ganz offensichtlich außergewöhnliche, gefährliche [Lichtblau 142]) Burg liegen, die die vorbeikommenden Ritter in der Regel nicht wieder verlassen würden. Der Burgherr, so deutet der Zwerg an, spielt mit seinen Gästen offenbar ein Spiel, bei dem der eigene Kopf als Pfand erhalten muss – offenbar eine Variante des Köpfungshandels (Lichtblau 234), wie er in der *Crône* Heinrichs von dem Türlin vorkommt. An dieser Stelle endet das Fragment A.

Was das Motivinventar betrifft, präsentiert sich die Episode, die aus Fragment B zu erschließen ist, wesentlich unergiebig. Dass sie dennoch für eine Beurteilung der Literatur im 13. Jahrhundert nicht weniger relevant ist, liegt daran, dass sich an ihr die fortschreitende Tendenz zur Gattungsmischung bzw. zur Anreicherung der Texte mit gattungsfremden Elementen, die sich in der nachklassischen Periode der mittelalterlichen Literatur immer wieder feststellen lässt, zeigt. Das Fragment setzt *in medias res* ein, und zwar während einer Stadtbelagerung, bei der sich Edolanz auch in militärischen Angelegenheiten als geschickt erweist. Die Belagerung als Motiv (Lichtblau 287) ist es, die als Bindeglied zwischen den realistischer angelegten *chansons de geste* und den arturischen Romanen zu sehen ist – große militärische Aktionen werden in der Regel eher, wenngleich nicht exklusiv, in Texten der erstgenannten Sparte thematisiert. Zusätzlich von Bedeutung scheinen die Parteien der Auseinandersetzung – Heiden und Ritter – zu sein; es treten also wie im klassischen Fall des *chanson de geste* zwei Religionen gegeneinander an. Schwer zu entscheiden ist auch hier der Stellenwert der Episode für den gesamten Roman.

Etwas dissoziiert von der Handlung dieses Teils – die wiederum in einem Wald endet, in dem Edolanz ein gestricktes Netz entdeckt, das durchaus magische oder außergewöhnliche Eigenschaften (Lichtblau 52, 153) haben könnte, aber dann nicht weiter vorkommt – präsentiert sich die zweite Fragmenthälfte. In dieser tritt Edolanz gegen den ‚pontschurn‘ (B 81) – wohl ein obskurer altfranzösischer militärischer Rang oder anderer Titel, der sich abgesehen von einigen Lesarten eines Namens aus Wolframs *Willehalm* augenscheinlich sonst nirgends findet – an. Frank Chandler geht in seinem Beitrag zu Edolanz davon aus, dass der Held in der ersten Hälfte im Auftrag des ‚pontschurn‘ kämpft (73). Die Tatsache, dass Edolanz dessen Verwandte gefangen nimmt, lässt Chandlers Interpretation allerdings zweifelhaft erscheinen. Eine einheitliche Deutung muss auch dieses Mal aufgrund des kurzen Textausschnitts versagt bleiben. Im Zuge des Kampfes zwischen Edolanz und dem ‚pontschurn‘ tritt interessanterwei-

se auch Artus auf, der bei Edolanz um Gnade für seinen Gegner bittet. Der Kampf selbst scheint mit einem Sperber als Gewinn belohnt zu werden, den Edolanz dann der Dame Grysalet schenkt. Diese wird nach Chandler ebenfalls nur im *Edolanz* erwähnt (115).

Insgesamt zeigt sich, dass der Autor des *Edolanz* über die gängigen Motive des arturischen Romans und anderer relevanter Gattungen im 13. Jahrhundert gut Bescheid gewusst haben muss. Sein Gebrauch dieser zeugt aber nicht unbedingt von großem Innovationsgeist, da er zumindest in den erhaltenen Fragmenten im Wesentlichen bekannte Versatzstücke aneinanderreicht, deren Effekte er – wie im Fall von Edolanz‘ Kampf gegen Drachen und Löwen – nur durch Vervielfachung zu verstärken weiß. Überraschung oder subvertierende Elemente lassen sich keine finden. Die zwei Fragmente lesen sich wie Collagen aus anderen, bekannteren Werken:

Das Werk ist keine besondere Meisterleistung, zeigt aber doch das Eindringen volkssagenmäßiger Elemente, was an Werke wie den „Wigalois“ [...] und die „Krone“ [...] erinnert. Dazu stimmt auch die Praxis, die Abschnitte mit einem Dreireim abzuschließen. An den „Daniel [von dem Blühenden Tal]“ [...] erinnert wieder der Kampf mit dem Riesen, der offenbar die Königin entführt hat und an dem Gawan gescheitert war. [...] Der Sperberkampf steht dann wieder der Êrec-Tradition nahe. (Birkhan 138)

3.2. Das *Eckenlied*

Im Gegensatz zu *Edolanz* sowie zu *Abor und das Meerweib* gehört das *Eckenlied* durchaus zu den bekannteren Texten des 13. Jahrhunderts. Dementsprechend ist es an dieser Stelle nicht notwendig, viel mehr als eine grobe literaturgeschichtliche Positionierung vorzunehmen, da es vor allem von Joachim Heinzle, etwa in seinem Band *Mittelhochdeutsche Dietrichepik* oder, leichter zugänglich, in seiner *Einführung in die mittelhochdeutsche Dietrichepik*, äußerst detaillierte Hintergrundinformationen zu Stoff, Überlieferung und Ausprägungen des Genres bzw. dessen Untergattungen der historischen und aventiurehaften Dietrichepik, gibt. Das *Eckenlied* kann als paradigmatischer Fall der zweitgenannten Untergattung gelten.

Das textkritische Problem, das das *Eckenlied* bietet, präsentiert sich völlig anders als im Fall des *Edolanz* – anstelle von zwei singulären, unzusammenhängenden Fragmenten ist es ‚in mindestens sieben Handschriften von der ersten Hälfte des 13. bis an die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert und in mindestens zwölf Drucken von 1491 bis ca. 1590 überliefert.‘ (Heinzle, *Einführung* 109) Die fast 400 Jahre umfassende Überlieferungsgeschichte des Textes beinhaltet hochgradig divergente Fassungen, die schlicht in keine stemmatische Ordnung zu bringen sind (Heinzle, *Einführung* 117). Die für die Zwecke dieser Arbeit geeignetste Fas-

sung ist aber zweifelsohne das sogenannte Donaueschinger *Eckenlied*, das mit Beginn des 14. Jahrhunderts datiert wird und so etwaigen Fassungen aus dem 13. Jahrhundert wohl noch am nächsten steht. Aufgrund des trotz seines Fragmentstatus erheblichen Umfangs des Textes werden nur dessen wesentliche Motivelemente aufgegriffen.

Das Donaueschinger *Eckenlied* ist Teil einer Sammelhandschrift, in der äußerst heterogene Texte versammelt sind – Rudolfs von Ems *Wilhelm von Orlens* und neben dem *Sigenot* religiöse Texte Konrads von Fußesbrunnen sowie Konrads von Heimesfurt (Heinzle, Einführung 110). Die Zusammenstellung ist höchst diffus geraten und lässt wohl eher auf eine gewisse Sammelleidenschaft bei dem/den Kompilator/en als auf eine übermäßig große Wertschätzung der Texte schließen. Während beim *Edolanz* als nachklassischem Artusroman davon auszugehen ist, dass sich dessen Autor im Laufe des Werks selbst genannt hat, ist aventiurehafte Dietrichepik mit ihren Bezügen zur völkischen mündlichen Tradition in der Regel anonym überliefert⁵. Die Mündlichkeit des Textes zeigt sich auch an seiner komplexen Strophenform – der des Bernertons –, die wohl nicht zuletzt ein Vorsingen⁶ ermöglicht hat.

Der Inhalt des Textes präsentiert sich als hochkomplexes Geflecht aus intertextuellen und metatextuellen Bezügen und beginnt mit drei ‚held in ainem sal‘ (S2 V2) – Fasold, Ecke und Ebenrot – die sich gegenseitig über die Heldentaten Dietrichs von Bern erzählen. Der Name Ebenrot ist laut Gillespie nur mit dem *Eckenlied* in dessen verschiedenen Fassungen verknüpft; es gibt die Vermutung, dass es sich um eine korrumpierte Form von Eckenot, einem Verwandten Eckes, der später noch vorkommt, handelt (32). Ecke selbst wird in verschiedenen Heldenepen erwähnt, bezieht seinen Namen aber vermutlich von Dietrichs Schwert *eckesahs* (Gillespie 33; Heinzle, Einführung 121), dem im *Eckenlied* eine Hintergrundgeschichte aufgepropft wird. Eckes Bruder Fasold hat ebenso wie Ebenrot im 13. Jahrhundert nur einen Auftritt im *Eckenlied*.

Bereits im ersten Metatext des *Eckenlieds* – einer Erzählung Ebenrots – lassen sich klassische Motive finden: Dietrich erschlägt das Riesenpaar Hild und Grin, von denen er eine Rüstung gewinnt. Neben der Riesenerschlagung (Lichtblau 130) sowie dem dazu befähigten Helden (Lichtblau 137) sind auch die bei Lichtblau nicht unmittelbar genannten Handlungselemente des verbreiteten Ausrüstungsgewinns durch Heldentaten sowie die Tatsache, dass Riesen oft untereinander verwandt sind, an dieser Stelle zu finden. Ecke selbst beschließt an diesem Punkt, sich nach Dietrich auf die Suche zu machen, um durch den Kampf mit ihm

⁵ Zur vermeintlichen Autornennung im *Eckenlied* siehe Heinzle, *Dietrichepik* 157-162.

⁶ Ein weiterer Beleg hierfür ist die Tatsache, dass das früheste Zeugnis des *Eckenlieds* in den *Carmina Burana* zu finden ist.

Ruhm und Ehre zu gewinnen – ein auch in Artusromanen oft gebrauchtes Motiv (Lichtblau 196-199).

Unvermittelt werden drei Königinnen in den Text eingeführt, deren höchste – eine gewisse Frau Seburg – Ecke den Auftrag erteilt, ihr Dietrich unbeschadet zu bringen. Die Zahl Drei ist natürlich formelhaft (Lichtblau 362) und kommt recht häufig vor. Der Frauendienst, in den Ecke eintritt, ist ebenso durch zahlreiche Fälle belegt (Lichtblau 265-266); Seburg bietet Ecke sogar die Heirat mit ihr oder einer der anderen beiden Königinnen an – ein äußerst verbreitetes arturisches Motiv (Lichtblau 331). Seburgs Begründung, warum sie Dietrich sehen will, ist bezeichnend: ‚sol ich den helt niht schöwen/min vrôd ist gar dahin.‘ (17, 12-13) Ganz offensichtlich handelt es sich um eine Form der Fernminne bzw. Liebe zu einer noch nie gesehenen Person (Lichtblau 324). Seburg ist eine nur dem *Eckenlied* zugehörige Gestalt (Gillespie 116); der noch bei Gillespie beschriebene Ursprung der Königinnen als Wetterhexen einer Tiroler Volkssage ist von Heinzle (*Einführung* 121-122) als nicht haltbar zurückgewiesen worden.

Für Eckes Aussendung rüstet Seburg ihn aus – eine Variante des Motivs einer Dame als Helferin (Lichtblau 251). Neben einem außergewöhnlichen Schwert (Lichtblau 151) ist vor allem die goldene Brünne (Lichtblau 150) wichtig – es ist jene, in der Ortnit, neben Dietrich und Hildebrand wohl eine der für die Heldenepik zentralen Figuren (Gillespie 100-102) sein Ende fand. Danach hat sie Wolfdietrich – ebenso eine der am häufigsten erwähnten Gestalten (Gillespie 148-151) – erworben und einem Kloster vermacht, von dem sie wiederum Seburg gekauft hat. So wird ein äußerst dichtes intertextuelles Geflecht aufgespannt, das etliche bekannte heldenepische Texte mit einbezieht – das *Eckenlied* beansprucht auf diese Weise einen Platz im kollektiven Mythos von gleich drei großen Helden.

Als Seburg Ecke schließlich noch ein Pferd schenken will, wird der Text plötzlich merkwürdig: Zum ersten Mal wird Eckes Größe thematisiert – ‚jo bin ich ze ungefüge,/es trait mich doch die lenge niht/mit alle siner krefte.‘ (34, 6-8) Die arturischen Motive, die bis jetzt den Text dominiert haben, werden so ganz plötzlich subvertiert, indem sie auf einen Riesen als (vorläufigen) Protagonisten angewendet werden. Angedeutet hat sich diese Tendenz des Textes zwar schon mit der doppelten Motivierung Eckes durch Ausfahrt- und Aussendungs-schemata (eine motivische Überbelegung, die vielleicht dem Niedergang der höfischen Kultur im 13. und 14. Jahrhundert und einem damit verbundenen Verlust des Verständnisses für die Einzelmotive zu verdanken ist), regelrecht parodistische Züge nimmt der höfische Ritterriese Ecke allerdings erst jetzt so richtig an. Ritterliche Riesen – die Tarantul ja als hybride ‚Ver-

fallsprodukte‘ (299) der ursprünglichen, unzivilisiert-antihöfischen Motivtradition bezeichnet – kommen in den bei Lichtblau indizierten Artusromanen überhaupt nicht vor.

Auf seiner Suche nach Dietrich trifft Ecke noch auf Hildebrand, der mit seinem Auftritt im *Hildebrandslied* zu den ältesten verbürgten Figuren der deutschen Heldenepik zählt – auch hier wird der Text an eine sehr alte Tradition angebunden. Motivisch interessant wird es, als Ecke nach Besuchen in Bern und Trient endlich den (Tiroler) Wald betritt, der sich bereits beim Betreten als Wald voller Gefahren und Wunder (Lichtblau 149) erweist:

Do kert er [Ecke] mornunt in den tan.
do sach der wunderküne man
ain wunder zû im gahan,
das was halp ros und halbes man; (52, 1-4)

Die Vermutung, es handelt sich hier um einen Zentauren, ist jedoch falsch – das seltsame Wesen ist ein ‚merewunder‘ (52, 12). Es entspricht zwar nicht den Typen, die Karin Lichtblau anführt, weist aber wohl Ähnlichkeiten zu dem von Claude Lecouteux veranschlagten Typ des ‚Wasserwesen[s], das man sich als Pferd dachte‘ (441) auf. An Eckes Sieg über das *merwunder* erweist sich dessen Kampfgeschick (Lichtblau 199) – wie im Grunde immer, wenn Helden (und als solcher ist Ecke zumindest vorerst aufzufassen) über Riesen, Drachen und andere Ungeheuer siegen.

Als Ecke schließlich auf Dietrich trifft, kommt es nach einigen Verhandlungen – in denen sich Ecke als geschickter Geschichtenerzähler herausstellt, der etwa um das Motiv der von Zwergen gefertigten Rüstung bestens Bescheid weiß – zum Kampf zwischen den beiden. Wie von Hildegard Keller in ihrer Abhandlung über den Wald bemerkt (937), dient dieser als erstklassige Kulisse für den ungleichen Kampf zwischen Ecke und Dietrich: Der Riese Ecke hat erhebliche Probleme, Dietrich ins Dickicht zu folgen – der Größenunterschied zwischen beiden wird so deutlich herausgestellt, ebenso wie die Zerstörung der Umgebung, die der Kampf der beiden verursacht. Schließlich geht Dietrich als Sieger (womit er einmal mehr dem Motiv des Sieges über einen Riesen [Lichtblau 137] genüge tut) hervor und raubt dem toten Ecke die Rüstung, die er anlegt. Er stellt allerdings fest, dass sie ihm nicht passt – ein Ereignis, das in der Artusepik undenkbar wäre und damit einmal mehr höfisches Erzählen in Frage stellt⁷.

⁷ Joachim Heinze geht darüber hinaus davon aus, dass es sich beim *Eckenlied*, gerade was Eckes Aussendung und die Darstellung der Königinnen betrifft, um ‚eindeutige, unverblümete Kritik am Aventure- und Minnewesen höfischer Observanz‘ (*Dietrichepik* 239) handelt.

Nachdem der schwer verwundete und jetzt als Ecke verkleidete Dietrich sich auf den Weg macht, gelangt er nach kurzer Zeit an ein Fräulein, das bei einem Brunnen schläft. Dass es sich dabei wohl um einen magischen (Lichtblau 40) oder zumindest außergewöhnlichen Brunnen (Lichtblau 140) handelt, ist sowohl durch seine Lage – er steht ‚under ainer linden brait‘ (S151 V11) – als auch durch die schlafende Gestalt praktisch gesichert. Diese verbindet Dietrichs Wunden, ist also seine Heilerin und Helferin (Lichtblau 251), und stattet ihn zusätzlich mit einer magischen Salbe (Lichtblau 70) aus, die ihn binnen drei Tagen – einmal mehr die formelhafte Zahl (Lichtblau 362) – heilen wird. Auf Nachfrage stellt sich zudem heraus, dass das Fräulein – Frau Babehild, wieder eine singuläre Figur des *Eckenlieds* (Gillespie 8) – ein Königreich im Meer besitzt; sie ist also eine Meerjungfrau, wenn auch nicht in klassischer Form. Sie verkörpert jedoch Claude Lecouteux‘ zweite Form der Meerwesen und tritt deutlich in heilender, den Protagonisten unterstützender Funktion auf.

Dietrich, der sich frisch erstarkt wieder auf den Weg macht, hört Frauengeschrei – eine Dame wird von Fasold, Eckes Bruder, gejagt. Hier treten wieder klassische Riesenmotive auf: ein Riese, der einer Frau nachstellt (Tarantul 129, 198, 205) und die in Folge vor ihm gerettet werden muss (Lichtblau 314). Nachdem Dietrich Fasold vorerst verscheucht, wird er von der geretteten Dame wiederum mit einer magischen Wurzel (Lichtblau 70) geheilt, die seine Wunden endgültig verschließt. Dietrich muss anschließend gegen Fasold antreten, der ihn mit Erinnerungen an die *Rabenschlacht* – den verlorenen Kampf gegen Wittich (in der historischen Dietrichepik Dietrichs ewiger Antagonist) und die Trauer Helches (ebenda die Frau Etzels, deren Söhne im Zuge der *Rabenschlacht* ums Leben kommen) – beleidigt. Damit wird eine Brücke zwischen aventiurehafter und historischer Dietrichepik geschlagen, die sonst nirgends vorkommt. Fasold, dessen Wut durch die Verwandtschaft mit Ecke und dem damit verbundenen Racheanspruch gesteigert wird (Habiger-Tuczay 646), ist noch stärker als Ecke ein hybrider Riese – er trägt zwar eine Rüstung, kämpft aber dennoch mit großen Ästen, die er als Prügel verwendet (Lichtblau 128). Erst nachdem der Wald entlaubt ist, greift er zum Schwert, unterliegt und schwört Dietrich dreimal (Lichtblau 362) die Treue.

Nach kurzer Einkehr in einer Zwergenburg gerät Dietrich unverhofft in die Situation, Eckes gesamte Sippe auszurotten: Er und Fasold treffen auf dessen und Eckes Onkel Eckenot, der Dietrich zuerst für Ecke hält (Lichtblau 206). Als die Wahrheit ans Licht kommt, greift Eckenot, ebenfalls ein höfischer Riese, Dietrich an und wird von diesem erschlagen. Dietrich und Fasold gelangen an eine aus Edelsteinen gebaute Burg (Lichtblau 142), die Birkhild, Eckes und Fasolds Mutter, gehört. Auch Birkhild hält Dietrich zuerst für Ecke (Lichtblau 206) – als ihr aber Fasold in verräterischer Weise die Wahrheit eröffnet, greift auch sie aus Rache

an und wird von Dietrich mit Eckes Schwert getötet. Uodelgard, Birkhilds Tochter – ‚dū stārchste maget, die man vant/in dem gebirge witen‘ (S239 V9-10) – kommt daraufhin aus dem Wald gelaufen, reißt nach Erläuterung der Umstände durch Fasold ‚lūg, der dir brūder und mūter hat/erslagen, wa der vor dir stat‘ (S243 V4-5), einen Baum aus (Lichtblau 128) und greift Dietrich an. Das Rachemotiv von verwandten Riesen wird also einmal mehr gebraucht. Birkhild und Uodelgard (beide übrigens auch nur im *Eckenlied* belegt) entsprechen im Gegensatz zu ihren männlichen Verwandten wesentlich mehr dem klassischen Riesenbild, residieren allerdings in einer Burg aus Edelsteinen – ein weiterer Bruch. Als Dietrich Uodelgard bei den Haaren packt, bricht der Text ab.

Das *Eckenlied* ist, wie sich herausgestellt hat, gerade hinsichtlich seines Motivinventars ein äußerst bemerkenswerter Text: Der Autor weiß einerseits um die Motive des arturischen Romans, die er auch lange Zeit in höfischer Weise einsetzt, unterminiert diese dann aber wiederholte Male deutlich und verleiht den Genrekonventionen so parodistisch-subversive Züge. Klassische Motive wie die der Riesen und der Meerwesen werden in ihren Extrempositionen ausgelotet und nebeneinandergestellt, auch Mischformen lassen sich finden. Die klassischen Handlungsmuster reichen als Motivation nicht mehr aus, zahlreiche variierende Wiederholungen von Handlungselementen lassen das *Eckenlied* zu einem Hybridprodukt zwischen höfischer Literatur und Heldenepik werden. Der umfassende literarische Bildungsgrad des Autors lässt sich nicht zuletzt an den mannigfaltigen intertextuellen Bezügen ablesen, die das Werk in eine große Tradition einbetten. All das offenbart einen spielerischen Umgang mit dem verfügbaren Motivinventar, dessen Effekte mitsamt den damit verknüpften Erwartungshaltungen der Autor sich ausgezeichnet zunutze zu machen versteht – selbst wenn er sie gelegentlich und wohl absichtlich, auf den Kopf stellt.

3.3. *Abor und das Meerweib*

Auf den stark klassisch orientierten *Edolanz* und das mitunter parodistisch ausgerichtete *Eckenlied* folgt abschließend das mit Abstand seltsamste Fragment: *Abor und das Meerweib*. Der gesamte erhaltene Text ist auf den beiden Seiten lediglich eines Pergamentblatts enthalten; das ordentliche und saubere Schriftbild ist mit Majuskeln versehen, man muss also auch in diesem Fall von einiger Wertschätzung dem in Reimpaarversen verfassten Text gegenüber ausgehen. Er enthält eine gliedernde, rot gefärbte Überschrift, bietet aber keine eindeutigen Hinweise auf verwandte Literatur oder auch bekannte Genrekonventionen. Was sich allerdings finden lässt, sind klassische Motive – und zwar auf kleinstem Raum in dichter Zahl.

Ein schwer verwundeter Ritter kann aus Schwäche seine Rüstung nicht mehr tragen und legt sie ab. Er gelangt ‚zu einem nortwalde‘ (18), bei dem es sich wohl einmal mehr um einen gefährlichen Wald (Lichtblau 149) handelt, da dessen Drachenpopulation (21) erwähnt wird. Der noch namenlose Ritter entdeckt ein Brunnen, der Heilkräfte hat und an einen ähnlichen Brunnen im *Wigalois* (Lichtblau 59) erinnert. In der folgenden Überschrift ist der Name des Ritters – Abor – vermerkt, und dass Gott ihm eine Meerfrau schickt, die ihn heilt und in ihre Burg verfrachtet. Der Name Abor ist äußerst untypisch und scheint weder germanischen noch französischen Ursprungs zu sein. Frank Chandler notiert kein anderes Vorkommen des Namens (1), zählt den Text aber offenbar zur höfischen Epik. Dafür spricht neben dem Reimschema auch die eingerückte Überschrift, die die folgende Episode als Aventure bezeichnet. Beides erklärt jedoch nicht den höchst untypischen Namen des Protagonisten; andere Personennamen, die die Zuordnung erleichtern würden, fehlen völlig.

Die Überschrift deutet es bereits an: Abor wird von einer Meerfrau aufgelesen, die sich regelmäßig in dem Jungbrunnen verjüngt. Diese heilt ihn gemäß gängigem Motiv (Lichtblau 251) und nimmt ihn mit in ihre Burg. Über das Erscheinungsbild der Meerfrau ist nichts zu erfahren, sie geht allerdings zumindest inhaltlich mit dem von Lecouteux proklamierten weiblichen (Unterstützer-)Typus konform. Sie richtet es so ein, dass Abor sich in sie verliebt, was dem Motiv einer Ehe oder Liebschaft mit einem übernatürlichen Wesen entspricht (Lichtblau 337). Die Meerfrau behandelt Abor mit einer magischen Wurzel (Lichtblau 70), was deutliche Assoziationen mit den zwei weiblichen Unterstützerinnen Dietrichs aus dem *Eckenlied* erweckt: Einerseits Frau Babehild, die auch als zu einem Brunnen gehörig und als Meerfrau vorgestellt wird, andererseits die von Dietrich gerettete Namenlose, die ebenso eine Wurzel zur Behandlung verwendet.

Der Effekt der Wurzel bei Abor dient nicht der Heilung, stattdessen kann er nun plötzlich die Sprache der Tiere verstehen. Ein derart spezifisches Motiv listet Karin Lichtblau zwar nicht auf, wohl aber, dass magische Gegenstände – zu denen magische Wurzeln zweifellos zählen – das Hörvermögen beeinflussen können (57). Es stellt sich die Frage, welche erzählerischen Konsequenzen diese neu gewonnene Fähigkeit Abors für den Text gehabt hätte – funktionslos wäre sie höchstwahrscheinlich nicht geblieben.

Nach sechs Wochen und zwei Tagen allerdings

[...] begonde die vrowe clagen
 daz sie in niht lenger behalten mohte
 [...] do kam ir rehter man gevarn
 von omlatin einer stat (122-127)

Damit ist die Affäre der beiden an ihr Ende gelangt, die Umstände sind einmal mehr höchst mysteriös. Die Stadt Omlatin findet sich, wie auch die anderen Namen des Fragments, nirgends sonst, und die Handlungs- und Charakterkonstellation ist vor allem dadurch, dass es sich bei Abors Geliebter um eine Meerfrau handelt, äußerst merkwürdig. Assoziationen mit dem Motiv der gestörten Martenehe drängen sich auf, die Perspektive wird hier aber auf den Kopf gestellt.

Die Meerfrau schickt Abor nicht ohne Geschenke weg: Sie stattet ihn mit einem unverwundbar machenden Badegewand aus. Das Motiv eines solchen magischen Gewands (Lichtblau 59) taucht unter anderem in Strickers *Daniel von dem Blühenden Tal* auf, einem in Motivverwendung höchst originellen und für den Begriff des nachklassischen Artusromans paradigmatischen Text. Es ist dies vielleicht ein weiteres Indiz dafür, dass es sich bei *Abor und das Meerweib* tatsächlich um den Rest eines arturischen Textes handelt. Zusätzlich erhält Abor noch einen außergewöhnlichen Bogen (Lichtblau 152) samt dazugehörigem Köcher, über dessen besondere Eigenschaften jedoch nichts mehr bekannt wird – das Fragment endet an dieser Stelle.

Insgesamt fällt die Beurteilung des Textes schwer – gerade im Fall von Fragmenten sind aussagekräftige, anderswo belegte Namen zur gattungstechnischen Einordnung von großer Bedeutung, fehlen im vorliegenden Fall völlig. Dementsprechend weist der Text bis auf seine Handlungselemente, die aber erst in zweiter Linie als solche gelten können, keine intertextuellen Bezüge auf. Die Indizien, dass es sich um einen Artusroman handelt, sind letztendlich eher formaler als inhaltlicher Natur: Reimpaarverse und gliedernde Überschriften erinnern an andere Texte aus der Gattung. Die Motive würden zwar auf einen Aventiureritter passen, präsentieren sich allerdings auf so merkwürdige Art und Weise, dass es sich genauso um ein – künstlerisch eher missglücktes – Experiment handeln könnte.

4. Schlussfolgerungen: Zur Situation der deutschen Literatur im 13. Jahrhundert

Die Motivanalyse der drei behandelten Fragmente kann, so wollte ich zeigen, exemplarisch für die Entwicklungen der deutschen Literatur im 13. Jahrhundert stehen. Die dabei wesentlichen Faktoren sind die Emanzipation von französischen Vorlagen, die über Gattungsgrenzen hinausgehende freie Verfügbarkeit eines umfangreichen Personen-, Handlungs- und Gegenstandsinventars, sowie die Vervielfachung der gesamtliterarischen Produktion. Die geänderten Produktionsbedingungen bedeuten zwangsläufig das Auftreten qualitativ schlechterer Texte,

bieten aber auch die Möglichkeit, bereits vorhandene Modelle in Frage zu stellen oder kreativ umzugestalten.

An allen drei in dieser Arbeit behandelten Fragmenten kann man deutlich sehen, wie routiniert die Autoren der nachklassischen Periode mit etablierten Motiven umzugehen wissen – Handlung lässt sich einfach und effektiv mit Schemata konstruieren, die einem literaturverständigen Publikum bereits von verschiedenen Klassikern vertraut sind und in Kombination mit bekannten Namen praktisch uneingeschränkte Permutationen bekannter Geschichten ermöglichen. Dass deren klassische bzw. klischeehafte Elemente nach wie vor hochproduktiv sind, lässt sich an der großen Zahl der Motive ermessen, die als im Index von Karin Lichtblau verzeichnet in den Texten vorkommen. Das hat wiederum zur Folge, dass

die Autoren [...] im 13. Jahrhundert die Möglichkeiten des Darstellbaren erweitern. Sie generieren diesen erweiterten fiktionalen Raum mittels eines spezifischen, die alten Funktionszuschreibungen negierenden Zugriffs auf die literarische Tradition. [...] Die Verfügbarkeit [der konstitutiven fiktionalen Elemente] äußert sich aber nicht nur im Verfügen über die (bisherigen) Fiktionen, sondern auch darin, daß sich der Umgang mit fiktionalen Welten verändert hat. (Meyer 289)

Gleichzeitig zeigt sich, dass die am öftesten belegten Konstitutiva unter ihnen – die diversen Riesenmotive etwa – im Zuge dieses Gebrauchs gewisse Abnutzungserscheinungen erfahren.

Die bekannten Muster werden abgeschliffen, aufgeweicht oder neu kombiniert, was sich am *Eckenlied* besonders eindrucksvoll erweist. Die Überbeanspruchung bestimmter Handlungsträger wird aber auch im *Edolanz* deutlich, der anstelle eines einzelnen Drachen bereits zwei dieser Ungeheuer und anstelle von einem Löwen gleich vier besiegen muss. Es ist leicht vorstellbar, dass das fiktionsbewusste und mit einigen höfischen Romanen vertraute Publikum des 13. Jahrhunderts sich für konventionelle Kampfsituationen nicht mehr annähernd so begeistern kann wie noch fünfzig bis hundert Jahre davor – dass z. B. von einem einzelnen Drachen oder Riesen für den Helden wenig Gefahr ausgeht, weiß bereits man zur Genüge.

Diese literarischen Entwicklungen sind in gewisser Weise Verfallserscheinungen. Zusätzlich zur Verwässerung der Motive innerhalb einer Gattung tragen sie auch erheblich zur Verwischung von Gattungsgrenzen bei – das *Eckenlied* etwa präsentiert sich auf weite Strecken als höfischer Roman bzw. als Parodie dessen, indem arturische Motive auf einen ritterlichen Riesen angewandt werden. Wären weder durch Dietrich von Bern noch durch formale Aspekte Bezüge zur Dietrichepik gegeben, könnte die erste Hälfte des Textes fast schon als unkonventioneller Artusroman durchgehen. Manfred Kern nennt diese Entwicklung tatsächlich ‚Degeneration‘ (103); diese ‚ist unmittelbar greifbar in den Doppelungen, Handlungsbrü-

chen und sekundären Motivierungen des Geschehens‘ (103). Aus dieser ‚Degeneration‘ (Kern 103) sind allerdings jene Motive auszuklammern, ‚die wohl als gattungsneutral empfunden wurden, wie das Auftreten von Zwergen, Drachen und [dem ursprünglichen Motiv entsprechenden] Riesen‘ (Kerth 13).

Am *Edolanz* wiederum zeigt sich die große Kraft der Intertextualität, die den Text sofort als Artusroman deklariert, was er auch zweifelsfrei sein möchte. Sonja Kerths Beschreibung dieses Verfahrens lässt sich am Text sehr genau nachvollziehen:

Unterstrichen wird die Gattungszugehörigkeit z. B. durch das Auftreten bereits bekannter Figuren [im konkreten Fall Gawein sowie Artus], [...] durch Ansippung unbekannter Figuren an bekannte [Edolanz könnte, als relative narrative Leerstelle, durchaus als solche gelten] sowie durch die Auseinandersetzung mit dem Strukturmodell [...] [was allerdings durch die Kürze des Fragments unmöglich wird]. Dazu kommt die Verwendung bestimmter gattungstypischer Motive [von denen etliche aufgezeigt und erläutert wurden] [...], die auf die Gattung verweisen. (8)

Weil althergebrachte Erzählmuster aber scheinbar ihren Glanz verloren haben, muss der Autor alle Register ziehen; selbst *chanson de geste*-Elemente finden so ihren Platz in der Geschichte. Auf derartige Anknüpfungspunkte muss man abgesehen von einigen bekannten Motiven bei *Abor und das Meerweib* hingegen völlig verzichten. Lediglich formale Kriterien und bekannte Handlungselemente legen den Schluss nahe, dass es sich auch in diesem Fall um höfische Epik handeln könnte.

Was aus der Analyse der drei Texte zweifelsfrei klar wird, ist, dass Fragmente einen nicht zu vernachlässigenden Stellenwert für die Beurteilung der mittelalterlichen Literatur des 13. Jahrhunderts haben. An ihnen zeigt sich, wie die literarische Produktion ausgesehen haben muss, und wie Autoren, die um das Funktionieren des Geschichtenerzählens bereits sehr genau Bescheid gewusst haben, mit den ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln die ganz offensichtlich vorhandene Nachfrage nach neuen Texten befriedigen konnten:

Die Texte finden ihre Identität in einer genuin literarischen Tradition, die sie fortschreiben. Der literarische Diskurs entwickelt nicht mehr Strukturen und literarische Ideologeme, sondern reorganisiert und systematisiert sie in fortwährendem Rückgriff auf die Prägungen der literarischen Tradition. (Kern 92)

Diese Tendenzen und Trends, die sich in den vollständig erhaltenen Werken zeigen, lassen sich gerade an den literarischen Momentaufnahmen der Fragmente, besonders gut erkennen, da diese aus dem hermeneutischen Zirkel herausfallen und so in ihrer Artifizialität besonders gut erfassbar sind.

Wenn man von Fällen wie dem *Tristan* oder dem *Erec* absieht, markieren Fragmente in der Beschäftigung mit mittelalterlicher Literatur heutzutage eher deren Peripherie. Zum richtigen Verständnis der mittelalterlichen Literaturproduktion gerade im 13. Jahrhundert sollten fragmentarische Texte nicht als Randphänomene, sondern als Repräsentanten einer verlorengegangenen literarischen Landschaft begriffen werden – einer Landschaft, in die sich letztlich auch die vollständig erhaltenen spätmittelalterlichen Werken eher eingliedern, als dass sie hervorstechen.

Primärliteratur

- Abor und das Meerweib. Mittelhochdeutsche Übungsstücke.* Hg. Heinrich Meyer-Benfey. Halle: k.A., 1909. 188-191.
- Das Eckenlied. Sämtliche Fassungen.* Hg. Francis B. Brévert. Band 1. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1999.
- Edolanz. Mittelhochdeutsche Übungsstücke.* Hg. Heinrich Meyer-Benfey. Halle: k.A., 1909. 154-159.

Sekundärliteratur

- Achnitz, Wolfgang. „Dreireim.“ *Metzler Lexikon Literatur*. 3. Auflage. 2007.
- Birkhan, Helmut. *Geschichte der altdeutschen Literatur im Licht ausgewählter Texte. Teil V: Nachklassische Romane und höfische „Novellen“*. Wien: Edition Praesens, 2004.
- Chandler, Frank W. *A Catalogue of Names of Persons in the German Court Epics*. Hrsg. Martin H. Jones. Exeter: Short Run Press, 1992.
- Doering, Sabine. „Motiv.“ *Metzler Lexikon Literatur*. 3. Auflage. 2007.
- Gillespie, George T. *A Catalogue of Persons Named in German Heroic Literature (700-1600). Including Named Animals and Objects and Ethnic Names*. Oxford: Clarendon Press, 1973.
- Habiger-Tuczay, Christa. „Zwerge und Riesen.“ *Dämonen, Monster, Fabelwesen. Mittelalter Mythen*. Band 2. Hrsg. Ulrich Müller und Werner Wunderlich. St. Gallen: UVK, 1999. 635-658.
- Heinzle, Joachim. *Einführung in die mittelhochdeutsche Dietrichepik*. Berlin: Walter de Gruyter, 1999.
- Heinzle, Joachim. *Mittelhochdeutsche Dietrichepik. Untersuchungen zur Tradierungsweise, Überlieferungskritik und Gattungsgeschichte später Heldendichtung*. München: Artemis Verlag, 1978.
- Keller, Hildegard E. „Wald, Wälder. Streifzüge durch einen Topos.“ *Dämonen, Monster, Fabelwesen. Mittelalter Mythen*. Band 5. Hrsg. Ulrich Müller und Werner Wunderlich. St. Gallen: UVK, 2008. 927-941.

- Kern, Manfred. „Das Erzählen findet immer einen Weg. „Degeneration“ als Überlebensstrategie der x-haften Dietrichepik.“ 5. *Pöchlerner Heldenliedgespräch. Aventuremärchenhafte Dietrichepik*. Hrsg. Klaus Zatloukal. *Philologica Germanica* 22. Wien: Fassbaender, 2000. 89-113.
- Kerth, Sonja. *Gattungsinterferenzen in der späten Heldendichtung*. *Imagines Medii Aevi*. Interdisziplinäre Beiträge zur Mittelalterforschung 21. Wiesbaden: Reichert Verlag, 2008.
- Lecouteux, Claude. »Nicchus – Nix.« *Dämonen, Monster, Fabelwesen. Mittelalter Mythen*. Band 2. Hrsg. Ulrich Müller und Werner Wunderlich. St. Gallen: UVK, 1999. 439-448.
- Lichtblau, Karin. „Motiv-Index der mittelhochdeutschen Artusromane bis 1240.“ Diss. Universität Wien, 1989.
- McConnell, Winder. „Mythos Drache.“ *Dämonen, Monster, Fabelwesen. Mittelalter Mythen*. Band 2. Hrsg. Ulrich Müller und Werner Wunderlich. St. Gallen: UVK, 1999. 171-183.
- Meyer, Matthias. *Die Verfügbarkeit der Fiktion. Interpretationen und poetologische Untersuchungen zum Artusroman und zur aventiurehaften Dietrichepik des 13. Jahrhunderts*. Heidelberg: C. Winter, 1994.
- Müller, Ulrich. „Burg.“ *Dämonen, Monster, Fabelwesen. Mittelalter Mythen*. Band 5. Hrsg. Ulrich Müller und Werner Wunderlich. St. Gallen: UVK, 2008. 143-158.
- Schnyder, Mireille. „Der Wald in der höfischen Literatur: Raum des Mythos und des Erzählens.“ *Das Mittelalter* 13 (2008) 2: 122-135.
- Tarantul, Evgen. *Elfen, Zwerge und Riesen. Untersuchung zur Vorstellungswelt germanischer Völker im Mittelalter*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2001.
- Wunderlich, Werner. „Dämonen, Monster, Fabelwesen. Eine kleine Einführung in Mythen und Typen phantastischer Geschöpfe.“ *Dämonen, Monster, Fabelwesen. Mittelalter Mythen*. Band 2. Hrsg. Ulrich Müller und Werner Wunderlich. St. Gallen: UVK, 1999. 11-38.