

**Skalierbarkeit der Tragik
Varianten des Tragischen in mittelalterlichen Erzählungen**

D i s s e r t a t i o n
zur
Erlangung des akademischen Grades
Doktor der Philosophie
in der Philosophischen Fakultät
der Eberhard Karls Universität Tübingen

vorgelegt von

Daria Streckfuß, geb. Jansen

aus Aachen

2025

**Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät der
Eberhard Karls Universität Tübingen**

Dekanin: Prof. Dr. Angelika Zirker

**Hauptberichterstatterin: Prof. Dr. Anna Mühlherr
Mitberichterstatterin: Prof. Dr. Frauke Berndt (Zürich)**

Tag der mündlichen Prüfung: 05.10.2023

Universitätsbibliothek Tübingen, TOBIAS-lib

Danksagung

Diese Arbeit wurde im Oktober 2023 an der Universität Tübingen als Doktorarbeit angenommen und erfolgreich verteidigt. Die Erstellung der Dissertation wurde von der Konrad-Adenauer-Stiftung (Begabtenförderung) im Rahmen einer Promotionsförderung unterstützt. Für die finanzielle ebenso wie ideelle Förderung bin ich der KAS sehr dankbar.

Das Vorhaben, eine Dissertation während einer beruflichen, privaten und räumlichen Umbruchszeit abzuschließen, baut auf das Verständnis und die Unterstützung vieler Menschen, denen ich zu Dank verpflichtet bin: Zuvorderst meiner Doktormutter, Prof. Anna Mühlherr, für die inspirierenden Denkanstöße und konstruktiven Hinweise, mit denen sie diese Arbeit bereichert hat, und die große Sorgfalt, mit der sie das Projekt bis zuletzt begleitete. Dankbar bin ich auch meiner Zweitbetreuerin, Prof. Frauke Berndt, für ihre wertvollen Anregungen und Prof. Sophie Marshall für ihre Unterstützung.

Diese Arbeit hat von dem produktiven Dialog mit Kommilitoninnen und Kommilitonen in Tübingen profitiert; hervorzuheben ist Ann-Kathrin Olbert für ihre Freude an den großen Fragen. Mein Dank gilt Prof. Joybrato Mukherjee und meinen Kolleginnen und Kollegen an der Universität Gießen für die Selbstverständlichkeit, mit der sie mir Schreib-Auszeiten und damit die Fertigstellung dieser Arbeit ermöglicht haben. Für die Korrektur der Arbeit bin ich dabei Derya Almez-Gräff besonders dankbar.

Persönlich möchte ich den folgenden Herzensmenschen „Danke“ sagen: Mama, Papa, Oma und Marvin für ihr ungebrochenes Vertrauen ohne Wenn und Aber, den Familien Jansen, Streckfuß und Honisch für ihren Zuspruch, meinen Freunden für ihren Humor und meinem wundervollen, geduldigen Ehemann Felix: Mit dem Ende dieses Kapitels kann ich es nun kaum erwarten, gemeinsam mit dir und unserem schönsten Geschenk ein neues zu beginnen.

Inhaltsverzeichnis

1. Tragik im Mittelalter	1
1.1 Ausgangslage: Eine veränderte Forschungslandschaft	1
1.2 Problemstellung	17
1.3 Konzeption	25
2. Tragik- und Tragödientheorie im aktuellen Forschungsumfeld.....	29
2.1 Das Primat der Dialektik bei Szondi	30
2.1.1 Ubiquität der Dialektik in Szondis Analysen	34
2.1.2 Dialektik – ein moderner Sonderweg?	55
2.2 Die Tragödienelemente bei Aristoteles.....	59
2.2.1 Hamartia und Peripetie: Die Frage nach der Schuld und der Dialektik bei Aristoteles	73
2.2.2 Zum Sinn oder Unsinn der aristotelischen Brille für mittelalterliche Texte	85
2.3 Schicksal und Freiheit in Boethius' ‚Trost der Philosophie‘	89
2.3.1 Providentia, Fatum und die Frage nach der Willensfreiheit bei Boethius.....	92
2.3.2 Boethius als Zugang zu einem mittelalterlichen Tragikverständnis?	99
2.4 Bohrer oder „Über die Wiedergeburt des Schreckens“	104
2.4.1 Erscheinungsschrecken	107
2.4.2 Bohrers Analysen: attische Tragödien und Baudelaires Lyrik.....	114
2.4.3 Bohrers Ästhetik des Schreckens als Chance für die Analyse mittelalterlicher Texte	124
3. Varianten des Tragischen: ein analytischer Zugriff	129
4. Analyseinstrumente.....	142
4.1 Handlungsmotivation	143
4.2 Figurenanlage.....	148
4.3 Erzählinstanz	151

4.4 Szenische Narration	155
5. Tragik in mittelalterlichen Erzählungen: Beispielanalysen	157
5.1 Varianten des Tragischen im ‚Nibelungenlied‘	158
5.1.1 Strukturelle Tragik im ‚Nibelungenlied‘: Kriemhilds verhängnisvolle Entscheidungen	159
5.1.2 Tragische Figuren im ‚Nibelungenlied‘: Siegfried und Rüdiger	175
5.1.3 Gewalt und ästhetischer Schrecken im ‚Nibelungenlied‘	199
5.2 Dialektische Verdichtung des Tragischen im ‚Hildebrandslied‘	210
5.2.1 Die Tragik des gescheiterten Dialogs (V. 1-54).....	212
5.2.2 Die Selbstnegation des Kriegers (V. 55-68)	222
5.3 Wolframs ‚Willehalm‘ und das Problem mit dem Christentum	226
5.3.1 Die Tragik des Erzählers im ‚Willehalm‘	231
5.3.2 Rennewarts Verschwinden und die Tragik des Erzählens	245
5.4 Hartmanns ‚Iwein‘: Die Tragik einer Identitätskrise	262
5.4.1 Erscheinungsschrecken im ‚Iwein‘	263
5.4.2 <i>vrou minne</i> und <i>Providentia</i>	274
5.4.3 <i>verligen</i> und <i>versitzen</i> – die ‚unselige Schuldfrage‘ bei Hartmann	279
5.5 Wegdrängen tragischer Erzähllogik: Hartmanns ‚Gregorius‘	292
6. Resümee.....	313
7. Literaturverzeichnis	317
Abbildungsverzeichnis	317
Quellen.....	317
Abkürzungen	319
Lexika	319
Forschungsliteratur	319

1. Tragik im Mittelalter

Die Debatte um ‚Tragik im Mittelalter‘ hat sich in den letzten Jahren grundlegend gewandelt; von der Diskussion, ob Tragik im Mittelalter existiere, zur Frage, wie Tragik im Mittelalter adäquat gefasst werden kann. Mit dieser veränderten Fragestellung geht eine Re-Evaluation unseres modernen Tragikverständnisses einher, denn wer Tragik als Analyse-Kategorie für mittelalterliche Texte zugänglich machen möchte, muss zunächst klären, wie ‚Tragik‘ zu definieren ist und woran ein tragisches Potential im Text erkannt werden kann. Für die Germanistische Mediävistik hat sich diese grundlegende Überlegung in der Frage verdichtet, ob sich Tragik in heterogenen Phänomenen äußert oder vielmehr normativ gefasst werden sollte. Derzeit stehen Positionen, die die Heterogenität des Tragikbegriffs postulieren, neben Positionen, die einzelne tragische Phänomene absolut setzen. Während das Heterogenitätstheorem erkennbare Ähnlichkeiten tragischer Texte unbeachtet lässt, vernachlässigt der Fokus auf die Sonderstellung einzelner Phänomene die Vielschichtigkeit des Tragikbegriffs. Die Überlegungen und Erkenntnisse der jüngeren Forschung zu ‚Tragik im Mittelalter‘ zu bündeln und die daraus resultierenden methodischen Herausforderungen explizit zu machen, bildet ein erstes Anliegen dieser Arbeit.

1.1 Ausgangslage: Eine veränderte Forschungslandschaft

Wie präsent das Tragische in aktueller mediävistischer Erzählforschung ist, zeigen die beiden interdisziplinären Sammelbände ‚Tragik vor der Moderne‘ (2015) und ‚Tragik und Minne‘ (2017). In ‚Tragik vor der Moderne‘ gilt der Fokus den Inszenierungen von Untergangsgeschehen, einschließlich der Anlage und Motivation tragischer Helden sowie der Bewertung des Geschehens auf verschiedenen narrativen Ebenen.¹ Das Augenmerk der Beiträge in ‚Tragik und Minne‘ liegt auf der Verbindung von Liebe und Unglück.²

¹ Der Sammelband geht auf die gleichnamige Tagung an der Freien Universität Berlin (2010) zurück, deren Thema die Herausgeberinnen selbst als einen Grenzgang zwischen „Provokation“ und „Innovation“ beschreiben (TOEPFER / RADKE-UHLMANN 2015, S. 3). Als Zielsetzung wird der Anspruch genannt, „zu analysieren, welche Formen des Tragischen und der Tragödie für die Antike und das Mittelalter charakteristisch sind und inwiefern sich diese von genuin modernen Entwürfen unterscheiden“ (ebd., S. 11). Eine Buchbesprechung, die sich kritisch mit der Historisierungsforderung des Programms auseinandersetzt, aber auch die Produktivität der relativen theoretischen Offenheit herausarbeitet, findet sich bei MARSHALL 2019.

² Der Sammelband geht auf die gleichnamige Tagung an der Goethe-Universität Frankfurt (2012) zurück. Die Autorinnen und Autoren fragen, „[w]ie die Minne einen als tragisch bezeichnbaren Handlungsverlauf

Symptomatisch für die in den letzten Jahren intensivierte Bemühung um das Phänomen der ‚Tragik im Mittelalter‘ ist, dass die Autorinnen und Autoren unterschiedliche Tragikkonzepte aus verschiedenartigen ideengeschichtlichen Traditionen für die Textanalyse zugänglich machen. Ins Spiel gebracht werden dabei antike, mittelalterliche und moderne Diskurse zu Liebe³, Schuld⁴ und Schicksal⁵ sowie Tragiktheorien aus dem 19. und 20. Jahrhundert⁶ und moderne ästhetische Annäherungen an das Tragische.⁷ Dass die verschiedenen Tragikkonzepte nicht gegeneinander abgewogen werden, sondern nebeneinander (be-)stehen, ermöglicht dabei einen anschaulichen, wenn auch selbstverständlich je punktuell bleibenden Eindruck von der historischen Genese des Tragikbegriffs. In diesem Sinne beschreibt Regina Toepfer in ihrer Einleitung zu ‚Tragik und Minne‘ die von ihr konstatierte Wende zur Vielstimmigkeit als Öffnung der Forschung für „heterogene“ und „plurale“ Tragikkonzepte.⁸

beeinflusst, welche Konstellationen des Tragischen einer unglücklichen Liebesgeschichte zugrunde liegen und welche mit der Minne konkurrierenden Konzepte entwickelt werden“ (TOEPFER 2017 A, S. 17). Ausgangspunkt bildet die Beobachtung, dass Tragik und Minne im Mittelalter zu korrelieren scheinen, was die Frage provoziert, ob es sich hierbei um ein genuines Tragikkonzept des Mittelalters handeln könne und ob sich diese Sonderstellung der Minne mit Blick auf die Traditionslinien antiker Tragödien bestätigen lasse. Der Begriff ‚Minne‘ umfasst hier neben dem spezifisch höfischen Minnebegriff auch Erotik, Leidenschaft und Sehnsucht.

³ Aufarbeitungen tragischer Liebesdiskurse finden sich bei: BAUSCHKE 2017, KLEIN 2017, KRASS 2017, SCHMITZ 2015, TOEPFER 2017 B. Im Einzelnen: BAUSCHKE lenkt den Fokus auf die sprachliche Inszenierung der Liebe und kennzeichnet den Minnediskurs im ‚Liet von Troye‘ als ‚untragisch‘. KLEIN fragt nach Korrelationen zwischen tragischer Minne und Hagiographie in mittelalterlichen Bearbeitungen des Troja-Stoffes. KRASS erweitert den heterosozialen Minnediskurs, ausgehend von modernen Gendertheorien, um homosoziale Freundschaft und Liebe. SCHMITZ liest Myrphas Leidenschaft bei Orpheus vor der Tradition tragischer Liebe in den ‚Metamorphosen‘ von Ovid. TOEPFER verbindet tödliche Liebe mit unkontrollierbaren Affekten und fragt nach der Implikation von Affekten bei Aristoteles, Ovid und Seneca.

⁴ Auseinandersetzungen mit Anlage und Inszenierung von ‚tragischer Schuld‘ finden sich bei: HUSS 2017, KAPPL 2015, KREWET 2015, RADKE-UHLMANN 2015, SCHMITT 2015. Die Aufsätze fokussieren die Hamartia-Kategorie bei Aristoteles. Im Einzelnen: HUSS nutzt Aristoteles‘ Hamartia-Begriff als Vergleichspunkt, um ein „Racine-spezifisches Tragikkonzept“ zu entwickeln. KAPPL arbeitet die Charakter-Anlage bei Aristoteles und bei den Poetik-Kommentaren im Cinquecento heraus. KREWET fragt nach der Wirkung tragischer Fehler auf den Rezipienten. RADKE-UHLMANN bettet den Hamartia-Begriff in Aristoteles‘ Literatur-Begriff ein. SCHMITT grenzt ‚tragisches Scheitern‘ von ‚tragischen Konflikten‘ ab.

⁵ Auseinandersetzungen mit ‚Schicksal‘ als Ursache von literarischer Tragik finden sich bei: BÜTTNER 2017, ROLING 2017, E. SCHMID 2015, TOEPFER 2015. Im Einzelnen: Bei BÜTTNER findet sich eine Auseinandersetzung mit Schicksalskonzepten in Byzanz. ROLING fragt nach Spuren von Boethius in der philosophischen Dichtung des 12. Jahrhunderts. SCHMID weist die Spuren des Schicksalsbegriffs bei Boethius in der ‚Mort Artu‘ nach. TOEPFER nutzt die finale Anlage von Boethius‘ Schicksalsbegriff als hermeneutischen Zugang zur ‚Melusine‘.

⁶ MALCHER / PHILIPPOWSKI 2015 wählen Szondis ‚Versuch über das Tragische‘ als Ausgangspunkt für eine normative Definition tragischer Strukturen. MÖLLER 2017 arbeitet mit Hegel und Nietzsche, um Didos Selbstmord im ‚Eneasroman‘ als eine strukturelle Notwendigkeit zu kennzeichnen.

⁷ FUCHS-JOLIE / GILLER 2015, KERN 2015 und WYSS 2015 machen Bohrer’s Plädoyer für einen ästhetischen Tragikbegriff (2009) für die Textanalyse zugänglich (zum Erscheinungsschrecken bei Bohrer → Kapitel 2.4). Der Fokus dieser Positionen liegt auf dem ästhetischen Mehrwert der Tragik, der sich kausallogischen oder ethischen Bewältigungsversuchen entziehe.

⁸ TOEPFER 2017 A, S. 3.

Dass das, was Philosophie und Literaturtheorie – in diachroner und synchroner Perspektive – unter dem Begriff ‚Tragik‘ verstehen, variiert, ist nicht neu⁹; diese Differenzen aber als *Heterogenität des Tragischen* zum Programm zu machen durchaus. Programmatische Heterogenität impliziert nichts weniger als die Absage an ein genuines (potentiell universales) Kriterium tragischer Literatur. Toepfer wertet diese Bewegung – weg von der Bestimmung eines *Wesenskerns* des Tragischen hin zur *Vielstimmigkeit* von Tragödientheorie und Tragikphilosophie – als Einsicht, dass der Begriff der Tragik „zu historisieren“ sei.¹⁰

Den Anspruch einer ‚Historisierung des Tragischen‘ hat Toepfer bereits in ihrer Studie zur ‚Höfischen Tragik‘ (2013) zum Ausgangspunkt gemacht. Ausgehend von der Beobachtung, dass das Bedeutungsspektrum der Begriffe ‚Tragik‘ und ‚Tragödie‘ historisch variiert,¹¹ gelte es, tragische Phänomene im Rahmen ihres historisch bedingten ideengeschichtlichen Umfelds beschreibbar zu machen. Toepfer schließt hierbei an einen Forschungszweig der Gräzistik an, als dessen einflussreichste Vertreter Arbogast Schmitt und Eckard Lefèvre gelten, die dafür plädieren, antike Tragödien ausgehend von vormodernen Tragödientheorien und nicht über einen modernen Tragikbegriff zu erschließen.¹² Im Rahmen ihrer Studie möchte Regina Toepfer dieser Historisierungsforderung gerecht werden, indem sie eine „tragödien-theoretisch-narratologische[] Perspektive“¹³ einnimmt und „die narrative Struktur der

⁹ Definitionen des Tragischen, in Literaturwissenschaft und Philosophie, sind (wie jeder Begriff) historisch gewachsen und variieren daher selbstverständlich. Je nach der ideengeschichtlichen Umgebung der Theorie werden andere Aspekte der Tragik betont. Wird der Begriff ‚Tragik‘ als Einheit mit der ‚Tragödie‘ gedacht, zeigt sich diese begriffliche Vielheit bereits am historischen Wandel der Gattung. Ein Überblick über die Geschichte der Tragödie findet sich bei: GELFERT 1995, PROFITLICH 1999.

¹⁰ TOEPFER 2017 A, S. 3.

¹¹ TOEPFER betont, dass es sich dabei nicht um ein epochenspezifisches Phänomen handle, sondern diese Verschiedenheit synchron und diachron zu beobachten sei, vgl. TOEPFER 2013, S. 16. Diese Anmerkung zielt gegen die Vorstellung eines vermeintlich ‚homogenen‘ Tragikbegriffs der Moderne, den sie auch in der Einleitung zu ‚Tragik vor der Moderne‘ anzweifelt, vgl. TOEPFER / RADKE-UHLMANN 2015, S. 22.

¹² Ausgehend von Aristoteles‘ ‚Poetik‘ und den ‚Ethiken‘ machen LEFÈVRE und SCHMITT den Umschlag vom Glück ins Unglück (Peripetie) und den tragischen Fehler (Hamartia) zum Untersuchungsgegenstand und fordern eine handlungsorientierte Tragikanalyse. Als einschlägige Veröffentlichungen sind hier zu nennen: SCHMITT 1994, SCHMITT 1988 A, SCHMITT 1988 B, SCHMITT 1997, LEFÈVRE 2001. Diese Forschungstradition ist in der Gräzistik nicht unumstritten. Die Kritik macht sich aber nicht in erster Linie am Historisierungsvorhaben fest, sondern bezieht sich auf die spezifische Aristoteles-Auslegung der ‚Schmitt-Schule‘, die die Tragödie auf eine primär didaktische Funktion festschreibe, was dem Tragischen nicht gerecht werden könne. Diese Gegenstimmen finden sich bei: LURJE 2004, der die ‚Suche nach der Schuld‘ in attischen Tragödien am Beispiel von Sophokles‘ ‚Oedipus Rex‘ problematisiert; SEIDENSTICKER 2005, der Schwächen der Argumentation herausarbeitet und für eine dialektische Anlage der Peripetie und Hamartia bei Aristoteles argumentiert; zuletzt BARTON 2014, der das didaktische Verständnis von Hamartia in der ‚Schmitt-Schule‘ als ein „reaktionäres“ Tragikverständnis bezeichnet, das sich nicht weiterverbreiten dürfe (vgl. BARTON 2014, S. 40). Eine Auseinandersetzung mit der Hamartia-Debatte in der Gräzistik und der Frage, inwiefern diese Kategorie für die mediävistische Textanalyse zugänglich gemacht werden kann, findet sich in dieser Arbeit in Kapitel 2.2.

¹³ TOEPFER 2013, S. 21.

Tragödientheorien von Aristoteles, Seneca, Boethius und Hegel¹⁴ für eine narratologische Tragikanalyse zugänglich macht. Dazu legt Toepfer den Fokus auf die Motivierungsformen des Unglücks. Sie argumentiert dafür, bei Aristoteles und Seneca eine ‚kausale‘ Handlungsmotivation (ausgehend von einer tragischen Schuld) erkennen zu können. Da bei Boethius und Hegel hingegen eine ‚finale‘ Handlungsentwicklung (ausgehend von einer schicksalhaften Verstrickung) vorliege,¹⁵ spricht Toepfer von einem grundlegenden „Paradigmenwechsel in der Moderne“¹⁶ – von Schuldtragik hin zu Schicksalstragik. In mittelalterlichen Texten ließen sich sowohl Ausprägungen von Schuld- als auch von Schicksalstragik finden. Toepfers Analyse zielt darauf ab, beide Formen des Tragischen an mittelalterlichen Texten anschaulich zu machen. Zudem meint Toepfer eine dritte, „genuin höfische[]“¹⁷ Form des Tragischen zu identifizieren, die sich in der Widerspruchsstruktur der Minne manifestiere. Dass Regina Toepfer ihre Studie zur ‚Höfischen Tragik‘ als „Experiment“¹⁸ bezeichnet, ist zwei Aspekten geschuldet: Zum einen ist die Existenz von mittelalterlicher Tragik in der Forschung umstritten und zum anderen impliziert ihr poetologisches Tragikkonzept eine Abkehr von rezeptionsästhetischen und metaphysischen Tragikdefinitionen.¹⁹ Der Fokus auf die Handlungsentwicklung – und nicht auf Wirkung oder Bedingung – in tragischen Texten knüpft direkt an das dominierende Tragikverständnis in der

¹⁴ Ebd., S. 18.

¹⁵ Auch wenn TOEPFER sich um eine Zuordnung zu den beiden Polen (Finalität vs. Kausalität) bemüht, betont sie wiederholt, dass Handlungsmotivationen niemals in Reinform existieren können, sondern immer von Mischformen auszugehen sei; TOEPFER 2013, S. 83: „Schon in den theoretischen Abhandlungen, noch vielmehr aber bei der literarischen Gestaltung können sich verschiedene Motivierungsarten überlagern. Ein tragischer Ausgang ist selten auf eine einzelne Ursache zurückzuführen, sei es das Schicksal, ein göttlicher Einfluss oder ein menschlicher Fehler, sondern es ist mit Komplikationen und Verwerfungen zu rechnen.“ Dass TOEPFER diese Mischformen anerkennt, nicht aber zum Analysegegenstand macht und stattdessen zugunsten einer klaren Verortung seitens Kausalität respektive Finalität argumentiert, ist ein klarer Abgrenzungsversuch von einem dialektischen Tragikverständnis. Der Analysefokus (ebenso wie die Ergebnisse) erscheint somit der Zielsetzung der Arbeit geschuldet. Dennoch kann der kritische Einwand, TOEPFER würde oszillierende und dialektische Momente bewusst verstellen, nicht überraschen (s. hierzu: BARTON 2014, S. 18 f.). Dass Toepfer in jüngeren Aufsätzen (TOEPFER 2015, TOEPFER 2017 B) ausschließlich nach kausal- oder final-motivierten Handlungssträngen sucht und die Möglichkeit dialektischer Strukturen nicht adressiert, beschreibt MARSHALL 2019, S. 130 als „irritierende Eingrenzung“ des Heterogenität-Theorems.

¹⁶ TOEPFER 2013, S. 17.

¹⁷ Ebd., S. 451.

¹⁸ Ebd., S. 21.

¹⁹ Die Notwendigkeit eines poetologischen Tragikverständnisses für die Analyse mittelalterlicher Texte hat TOEPFER 2009 bereits in ihrem Aufsatz zur Tragik der Passionsspiele formuliert. Am Beispiel des ‚Frankfurter Passionsspiels‘ identifiziert TOEPFER sowohl antike als auch neuzeitliche Tragikkonzepte, um das Vorurteil, im Mittelalter lasse sich keine Tragik finden, zu widerlegen.

Anglistischen Mediävistik an²⁰ und erscheint zudem als eine sachlogische Reaktion auf Vorarbeiten der älteren Germanistischen Mediävistik. Um die von ihr entschieden betriebene ‚Wende zur Poetik der Tragik‘ zu kontextualisieren, lohnt sich ein Blick auf die Wirkmechanismen hinter dem Vorurteil vom ‚untragischen Mittelalter‘, das sich in einschlägigen Übersichtswerken zu Tragik und Tragödie bis heute hartnäckig hält.²¹

Im Folgenden werden die drei prominentesten Argumentationslinien gegen die Existenz von ‚Tragik im Mittelalter‘ skizziert und über richtungsweisende mediävistische Beiträge problematisiert, auf die Regina Toepfers Studie aufbaut. Aufgearbeitet ist dies im Wesentlichen schon in Toepfers Habilitationsschrift (2013) und in der, eine normative Annäherung an ‚literarische Tragik‘ versuchenden, Arbeit von Malcher und Philipowski (2015):²²

Die Skepsis gegenüber ‚Tragik im Mittelalter‘ konkretisiert sich in drei Einwänden, die erstens auf die Geschichte der Gattung Tragödie, zweitens auf die Entstehungsbedingungen tragischer Kunst und drittens auf die belastete Geschichte des Tragikbegriffs abzielen.

(1) Wer den Begriff ‚Tragik‘ an Form und Thematik attischer und klassischer Tragödien bindet,²³ kann in dieser Hinsicht dem Mittelalter wenig abgewinnen, denn die Suche nach

²⁰ In der Anglistischen Mediävistik findet sich traditionell ein weiter Begriff von *tragedy* im Sinne einer Handlung, die auf ein negatives Ende zusteuert. Im Gegenzug werden mehrere Untergruppen von *Medieval Tragedy* identifiziert, die jeweils an signifikanten Textphänomenen festgemacht und auf verschiedene literaturgeschichtliche Einflüsse zurückgeführt werden. Siehe hierzu exemplarisch CLOUGH 1982, die drei Varianten tragischer Literatur im Mittelalter des 14. Jhd. identifiziert: *the Fall of Princes (de casibus)*, *the Ovidian tale of the deserted heroine* und *the romance tragedy* (vgl. CLOUGH 1982, S. 213). Anders als in der deutschen Forschungstradition dominiert in der Anglistischen Mediävistik der Zugang zur ‚Tragik im Mittelalter‘ über vormoderne Tragiktheorien (Chaucer, Boethius und Boccaccio). Als einschlägige Arbeiten zur *Medieval Tragedy* sind zu nennen: BENSON 1966, CLIFTON-EVEREST 1979, DICKMAN 1979, FAJARDO-ACOSTA 1989, FARNHAM 1934, FARNHAM 1956, FRIES 1978, FRIES 1988, FRYE 1922, GUERIN 1995, KENNEDY 1984, KLEINSTÜCK 1956, LUMIANSKY 1968, MATTHEWS 1960, PECK 1981, TATLOCK 1950; als zwei Aufsätze, die ganz analog zu TOEPFER nach der Handlungsmotivation tragischer Texte fragen, sind exemplarisch SCHULTZ 1987 A und SCHULTZ 1987 B zu nennen. Angesichts dieser Vielzahl an produktiven Auseinandersetzungen spricht TOEPFER 2009, S. 162 mit Blick auf das Vorurteil vom ‚untragischen Mittelalter‘ von einer „deutschen Besonderheit“.

²¹ In seiner Übersicht über historische Transformationen der Tragödie nutzt GELFERT ‚Untragisches Mittelalter‘ sogar emphatisch als Überschrift für sein Kapitel zu mittelalterlichen Passions- und Bühnenspielen, vgl. GELFERT 1995, S. 44-48.

²² Vgl. TOEPFER 2013, S. 2-15; TOEPFER macht die Unverfügbarkeit griechischer Tragödien und die fehlende Aristoteles-Rezeption zum Ausgangspunkt ihrer Problemstellung. Zu älteren Positionen zu ‚Tragik im Mittelalter‘ in der Germanistischen Mediävistik s. a. MALCHER / PHILIPOWSKI 2015, S. 143-148.

²³ Auf der Bühne dominieren im Mittelalter nicht länger die Tragödien, sondern Passions-, Legenden- und Mysterienspiele. Zur Geschichte des Theaters in Mittelalter und Früher Neuzeit: BORCHERDT 1935, FISCHER-LICHTE 2010, KINDERMANN 1957. Dass die literarische Auseinandersetzung mit Tragödien im Mittelalter nicht aussetzt, sich aber deutlich verändert und zudem eine Seltenheit bleibt, zeigen CLOETTA 1976 (1890), GEORGE 1972, KELLY 1993, KELLY 1997; im Einzelnen: CLOETTA sucht als erster umfassend nach Nachahmungen des ‚alten Dramas‘ im Mittelalter. GEORGE geht von einem vergleichbaren Corpus aus und möchte zwei Entwicklungsstränge erkennbar machen: die ‚stoische‘ und die ‚moralistische‘ Auffassung der Tragödie. Die ‚stoische‘ Linie (mit Boethius, Chaucer und Mussato) betone den fatalistisch-schicksalhaften Charakter des

mittelalterlichen Tragödien oder umfassenden Auseinandersetzungen mit der aristotelischen ‚Poetik‘ ist auf den ersten Blick ernüchternd. Mehr noch wenden sich bedeutende christliche Autoren explizit gegen das Theater.²⁴ Otto Gschwantler und Fritz Peter Knapp widmen sich dem mittelalterlichen Gattungsverständnis von ‚Tragödien‘ (Tragoedia/Tragedia).²⁵ Sie kommen zu dem Ergebnis, dass der Begriff ‚Tragödie‘ im Mittelalter nicht an eine dramatische Form gebunden sein müsse und daher auch zur Beschreibung heldenepischer Stoffe²⁶ genutzt werden könne.

(2) Stärker noch als gattungsgeschichtliche Argumente gegen ‚Tragik im Mittelalter‘ wiegen aber ideengeschichtliche Einwände, die tragische Literatur an einen spezifischen Verstehenshorizont knüpfen. Dabei dominiert der Einwand, das ‚christliche Mittelalter‘ müsse schon durch den omnipräsenten metaphysischen Horizont die Entstehung tragischer Stoffe verhindern. Während das Tragische einer ontologischen Unordnung entspringe, gehe das christliche Mittelalter von einem ordo-Gedanken aus.²⁷ Selbst wenn irdisches Leid tragisch wirke, so der Argumentationsgang, verbleibe diese Wirkung notwendig im Status einer Vorstufe und werde angesichts der Gewissheit einer Erlösung aufgelöst.²⁸ Mittelalterliche Kunst- und

Untergangs, während sich die ‚moralistische‘ Linie (mit Isidor, Garland, Vincent de Bauvais und Trevet) auf den Aspekt der Schuld konzentrierte und den Helden in seiner moralischen Unzulänglichkeit zeichne. Bei KELLY 1979 und KELLY 1993 findet sich eine Erweiterung der Ergebnisse von CLOETTA und GEORGE. KELLY 1993 arbeitet die Auseinandersetzung mit Stoff und Theorie der Tragödie von der Spätantike bis zum späten Mittelalter auf und konzentriert sich auf die Rezeptionen von Aristoteles, Boethius, Seneca und Dante. Bei den meisten Autoren des Mittelalters gelte die Tragödie als ‚obsoleter genre‘, vgl. KELLY 1993, S. xiv. In Chaucer identifiziert KELLY eine Ausnahmefigur. Dass Chaucer sich über Boethius und Boccaccio aktiv mit der Gattung auseinandersetze und zudem selbst zum ‚Tragödiendichter‘ (allerdings im ‚narrative genre‘) werde, sei eine Besonderheit. Mit KELLY 1997 schließt eine ausführliche Studie zur sogenannten ‚Chaucerian Tragedy‘ an.

²⁴ Für Beiträge zur Historie des Theaterwesens und über die Beziehung zwischen Kirche und Theater vgl. u. a. BAUMEISTER 1987, DOX 2004, SCHNUSENBERG 1981. Zur Kritik mittelalterlicher Autoren an der Tragödiengattung, s. u. a. EAGLETON 2003, S. 11-14.

²⁵ Bei KNAPP 1987, GSCHWANTLER 1992 und KNAPP 1997 finden sich Auseinandersetzungen mit dem Gattungsbegriff ‚Tragoedia‘, der vor allem eine deskriptive Funktion habe und nicht einheitlich verwendet werde. ‚Tragoedia‘ werde zur Beschreibung von ‚Bühnenspielen‘ oder ‚heldenepischen Stoffen‘ genutzt, bezeichne aber keine tragische Idee mit metaphysischer Tiefe. GSCHWANTLER weist darauf hin, dass der Begriff in seiner mittelalterlichen Verwendung nicht auf literarische Texte beschränkt sei, da teilweise auch historische Sachverhalte unter den Begriff ‚Tragödie‘ gefasst werden. Zur Gattungskonstitution im Mittelalter vgl. GRUBMÜLLER 1999.

²⁶ Heldenepik gilt traditionell als das Genre des Mittelalters, das der Tragik am nächsten steht. Dabei wird das Tragische heldenepischer Stoffe oftmals über das (metaphysische oder literarische) Entstehungsumfeld erklärt. Bei HEUSLER 1957 findet sich die Vermutung, dass die Nähe zu Kult und Mythos das tragische Potential altgermanischer Heldenlieder bedinge. HAUG sieht in der Dialektik eine konstitutive Anlage von Heldensagen und bezieht sich dabei vor allem auf die mündliche Tradition. Denn der Reflexionssprung, der nötig wäre, um das Dialektische (in einen versöhnlichen Standpunkt) aufzulösen, bleibe den Heldenliedern bereits durch die Rückbindung an den Sänger verschlossen, vgl. HAUG 1994, S. 321f.

²⁷ Vgl. DIEDRICHSEN 1974, DÜSING 2003, GALLE 2005. In diesen Lexikoneinträgen wird für eine grundlegende Diskrepanz zwischen christlicher und tragischer Weltsicht argumentiert. Das omnipräsente Heilsversprechen einer christlichen Gerechtigkeit lasse „kein[en] Platz für die Tragödie“ (DIEDRICHSEN 1974, S. 483), da die Erlösung durch einen gerechten und gnädigen Gott gewiss sei. Hierzu GALLE 2005, S. 128: „Das heraufziehende Mittelalter setzt einen ordo-Gedanken durch, der für die ontologische Unordnung, an welche die Tragödie rückgebunden ist, keinen Raum läßt. [...] So verschwinden ‚tragoedia‘ und ‚tragicus‘ zunehmend aus dem Repertoire der kulturell maßgeblichen Debatten.“

²⁸ Dass die Frage nach der Vereinbarkeit von Christentum und Tragik nicht zuletzt die Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen einer *christlichen* Weltsicht impliziert, zeigt sich im direkten Vergleich von MICHEL 1956 und RÜSCH 1954: MICHEL resümiert, dass „[b]is jetzt noch nichts geschrieben worden [sei], was man vorbehaltlos zu gleicher Zeit als christlich und als Tragödie bezeichnen könnte“, da mit Jesu Menschwerdung der „[g]ordische Knoten des Tragischen“ durchschnitten worden sei (MICHEL 1956, S. 208). Anders RÜSCH 1954, S. 127f., der die christliche Jenseitseschatologie mit einer Tragik des Diesseits, auch und gerade aus christlicher

Literaturproduktion auf Denkformen festzuschreiben, die sich aus Zeugnissen von gelehrtem Wissen ableiten lassen, scheint aber eine unnötige Reduktion dessen, was Kunst leisten kann; mit Malcher und Philipowski: „Die Mentalität einer Gesellschaft und der intellektuelle Horizont ihrer Kunstproduktion müssen durchaus nicht identisch sein.“²⁹ Werner Schröder hat über mehrere Jahrzehnte seine Forschung immer wieder der Frage gewidmet, ob christliche Denkmuster und tragische Konflikte tatsächlich in einem unvereinbaren Gegensatz zueinanderstehen. In frühen Arbeiten sucht Schröder nach der Anlage tragischer Konfliktstrukturen im ‚Nibelungenlied‘³⁰ und Wolframs ‚Willehalm‘. Von seinem selbstbewussten Fazit, Wolframs ‚Willehalm‘ sei „angefüllt mit Tragik“³¹, scheint Schröder sich allerdings in seinen Annäherungen an Konrads ‚Trojanerkrieg‘ und Wernhers ‚Helmbrecht‘ zu distanzieren: Mittelalterliche Texte würden sich vielmehr durch eine „Scheu vor der Tragik“³² auszeichnen, die Schröder als eine aktive Verhinderung des Tragischen zugunsten einer christlichen Lehre versteht.

(3) Die Instrumentalisierung des Tragikbegriffs in der germanistischen Forschung der 30er- und 40er-Jahre hat den Begriff zudem ideologisch aufgeladen.³³ Die Sorge davor, mit einer „Schicksalsmetaphysik unseligen Andenkens“³⁴ verknüpft zu werden, hat die Auseinandersetzung mit Tragik im Mittelalter lange Zeit gebremst. Wie stark diese ideologische Prägung dem Begriff ‚Tragik‘ anhaftet, klingt in Jan-Dirk Müllers ‚Spielregeln für den Untergang‘ an, wenn Müller das Untergangsgeschehen im ‚Nibelungenlied‘ vom „Überbleibsel einer archaisch-germanischen Religiosität“³⁵ freispricht. Wolfgang Dinkelacker gibt aber mit Blick auf die Umschreibung tragischer Dynamik als ‚Spielregeln‘ zu bedenken, dass eine grundlegende Vermeidung oder Umschreibung des Tragikbegriffs auch keine Lösung sei und

Sicht, eingeführt: „In ihm [dem Tragischen] erfahren wir immer wieder, daß wir mit allen Menschen in einer furchtbar zerrissenen und gespaltenen Welt leben. [...] In dieser Weltzeit bleiben das Tragische und das Christliche geheimnisvoll miteinander verbunden“.

²⁹ MALCHER / PHILIPOWSKI 2015, S. 174; PFEIFFER 1988, S. 363 hebt im Kontrast hervor, dass das Tragische Produkt einer Verschränkung zwischen „lebensweltliche[n], literarische[n] und damit literaturwissenschaftliche[n] Dimensionen“ sei und somit seine Grundlage in der Interpretation und Erfahrung von Lebenswirklichkeit habe. Dass zwischen ideengeschichtlichem Umfeld, philosophischer Inspiration und literarischem Text gerade keine Deckungsgleichheit bestehen müsse, vertritt HUSS 2017 am Beispiel von Racine: Auch wenn Aristoteles‘ Tragikverständnis bei Racine nachweisbar werde, zeige sich gerade in der *Differenz* zum aristotelischen Tragikkonzept eine „Racine-spezifische Tragik“ (HUSS 2017, S. 257). In diesem Spiel mit Formen, Strukturen und Grenzen des lebensweltlichen und theoretischen Umfelds scheint ein Vorrecht literarischer Kreativität zu liegen, die auch mittelalterlichen Texten zugestanden werden sollte.

³⁰ W. SCHRÖDER 1968 fragt nach der Tragödie Kriemhilds und lenkt den Fokus dazu weg von Kriemhilds „Schuld“ hin zur Darstellung ihres Leids.

³¹ W. SCHRÖDER 1979, S. 20. Als tragische Konflikte im ‚Willehalm‘ identifiziert SCHRÖDER die leidgeprüfte und im Leid bewährte Liebe (vgl. ebd., S. 18) zwischen Willehalm und Gyburg und – angedeutet, wenn auch nicht auserzählt – zwischen Alyze und Rennewart.

³² W. SCHRÖDER 1992, S. 26.

³³ BOLLINGER 1938 ist ein anschauliches Beispiel dafür, wie das Tragische mit einer genealogischen Ideologie verknüpft wurde. Die Dissertation, die bei HANS NAUMANN angefertigt wurde, macht das tragische Potential im ‚Nibelungenlied‘ an Siegfrieds Funktion in der Handlung fest. Was als eine Argumentation in Richtung der Figurenanlage Siegfrieds beginnt, verlässt schnell den textimmanenten Rahmen und wird ideologisch aufgeladen. Man erkenne – so BOLLINGERS These – in Siegfrieds Tragik das Erbe einer „germanischen Welt“, in dem sich ein „germanische[r] Pessimismus“ (S. 4) spiegele. Für die Notwendigkeit einer ‚pessimistischen Weltsicht‘ als Grundlage des tragischen Potentials im ‚Nibelungenlied‘ argumentiert später auch MACKENSEN, wenn auch nicht mit Blick auf ein, wie auch immer geartetes, gedankliches ‚Erbe‘, sondern gegenläufig als Ankündigung einer modernen Schicksalsverhaftung; MACKENSEN 1953, S. 102f.: „Das ist nicht mehr ‚Mittelalter‘, was hier zu uns spricht [...] es ist die erste leiddunkle Stimme ‚moderner‘ Schicksalsverhaftung.“

³⁴ J.-D. MÜLLER 1998, S. 447.

³⁵ Ebd.

plädiert dafür, dort, wo die Tragik des Textes offenkundig werde, so wie im ‚Nibelungenlied‘, zumindest von „tragödienhaft“³⁶ zu sprechen.

Wenn Regina Toepfer ‚Tragik im Mittelalter‘ 2013 wieder zum Forschungsgegenstand macht, ist ihre Arbeit damit Teil einer sukzessiven Entwicklung hin zu einer erneuten, methodisch reflektierten Neuprägung des Tragikbegriffs für die Germanistische Mediävistik. Vor dem Hintergrund der schwierigen Beziehung der Germanistischen Mediävistik zum Gegenstand ‚Tragik‘ werden die Vorteile eines poetologischen Tragikbegriffs erkennbar: Der Fokus auf die Struktur der tragischen Handlungsentwicklung ermöglicht nicht nur eine relative Freiheit von der Gattungsfrage, da tragische Handlungsverläufe damit nicht auf die Gattung Drama (s.o., Einwand 1) fokussiert sind, sondern hält den Tragikbegriff zudem von philosophischen (s.o., Einwand 2) und ideologischen (s.o., Einwand 3) Implikationen frei.

Die ‚Wende zur Poetik‘ hat das Thema ‚Tragik‘, spätestens mit Toepfers Habilitationsschrift, für die Mediävistik wieder salonfähig gemacht. Von einer „Scheu“ der mediävistischen Forschung vor der Tragik³⁷ oder einer apologetischen Haltung ist mittlerweile methodisch und inhaltlich wenig zu spüren. Man ist sich vielmehr einig, dass ‚Tragik im Mittelalter‘ kein „Scheinproblem“³⁸, sondern vielmehr ein legitimer und produktiver Forschungsgegenstand sei – und das dezidiert nicht nur mit Blick auf Heldenepik, sondern auch bezogen auf den höfischen Roman und den Antikenroman.³⁹

Statt einer Debatte darüber, ob man überhaupt von ‚Tragik im Mittelalter‘ sprechen dürfe, finden sich heute zwei neue Schwerpunkte: zum einen die Frage, welche Bedeutungsdimensionen des Tragikbegriffs in Theorien der Vormoderne erkennbar werden,⁴⁰

³⁶ DINKELACKER 2006, S. 69.

³⁷ TOEPFER 2013, S. 15: „Es scheint, als empfänden nicht die mittelhochdeutschen Dichter, sondern vor allem die germanistischen Mediävisten eine Scheu davor, sich mit dem Tragischen auseinanderzusetzen.“

³⁸ W. SCHRÖDER 1992, S. 5.

³⁹ Bei KISTLER 1993 und HÜBNER 2004 wird bereits deutlich, dass Tragik nicht allein für das Heldenepos von Bedeutung ist, sondern auch im höfischen Roman aufgefunden werden kann. Der Fokus liegt hier auf der Transformation antiker Stoffe in mittelalterlichen Bearbeitungen. HAUG macht die Brüche und dilemmatischen Konstruktionen des höfischen Romans als ‚Ästhetik des Widerspruchs‘ zum Programm, s. HAUG 1999 A, S. 227: „[E]s geht vielmehr darum, daß das Bewußtsein geweckt wird für die Aporien, in die der Nachvollzug gerät, daß das Bewußtsein geweckt wird für die Unlösbarkeit von Zufall, Liebe und Tod. Es gehört deshalb zu den Aufgaben des Interpreten, auf diese Widersprüche zu achten, den Dissonanzen nachzuspüren und das aufzudecken, was sich einem einheitlichen Konzept verweigert.“

⁴⁰ ROLING 2017 liest den ‚Mathematicus‘ des Bernadus Silvestris ausgehend von Boethius‘ Fatum-Begriff. Sehr informativ ist der umfassende Ausblick auf simultan wirkende Schicksal-Diskurse aus arabischsprachigen und lateinischen Traditionslinien, die Boethius‘ Philosophie beeinflusst haben. Bei BÜTTNER 2017 findet sich eine Aufarbeitung des Tragikbegriffs in Byzanz. KAPPL 2015 fragt nach den Transformationen des Hamartia-Begriffs in

und zum anderen die Frage, wie tragische Phänomene in literarischen Texten des Mittelalters identifiziert und beschreibbar gemacht werden können. Im Rahmen dieser Arbeit interessiert der zweite Schwerpunkt, der ‚Tragik im Mittelalter‘ als ein literarisches Phänomen mit ästhetischer Valenz betrachtet. Mit Blick auf die jüngste Forschung (seit 2013)⁴¹ zeigt sich, wie schon gesagt, eine produktive Vielstimmigkeit, die *Varianten literarischer Tragik* im Mittelalter versammelt. Die erkennbare Pluralität bildet den Ausgangspunkt für die vorliegende Arbeit. Sie soll deshalb im Folgenden skizziert werden:

Je nachdem, wie eng das Phänomen ‚Tragik‘ gefasst wird, variieren selbstverständlich Fragerichtung und Analysefokus. Die Annäherungen, die sich von der theoriegeschichtlichen Prägung des Begriffs möglichst lösen wollen, gehen von einer sehr weiten Definition tragischer Handlungsverläufe als ‚Untergangsszenarien‘ aus und befragen den vorliegenden Text – ohne weitere definitorische Einschränkung – auf strukturelle und darstellerische Auffälligkeiten. Auch wenn dieser weite Zugang wertvolle Ergebnisse für die jeweiligen Einzelanalysen generieren kann, sind es vor allem die ‚klassischen‘ Zugriffe über enger gefasste Tragikdefinitionen, deren Ergebnisse sowohl mit Blick auf das Phänomen der Tragik als auch mit Blick auf die Bedingungen mittelalterlichen Erzählens signifikant erscheinen. Von der Verortung tragischer Phänomene des Mittelalters in einem bestehenden antiken oder modernen Theoriekomplex scheint dabei weniger eine Gefahr als vielmehr ein besonderer Reiz auszugehen, da sie erlaubt, tragische Phänomene aus verschiedenen Genres und Epochen vergleichbar zu machen.

In diesem Kontext stellt sich aber erneut die Frage nach dem adäquaten Umgang mit Tragikbegriffen, die auf Schelling, Hegel, Schiller, Goethe oder Nietzsche aufbauen und vor allem in Deutschland seit dem 19. Jahrhundert weitreichende Wirkung erlangt haben. Mit der Forderung, den Tragikbegriff zu historisieren, hatte Regina Toepfer eigentlich eine Abgrenzung von eben diesen Theorien, konkret von deren „philosophiegeschichtlichen Prämissen“⁴², beabsichtigt. Unterstützung bekommt sie darin vom Altphilologen Arbogast Schmitt, der in ‚Tragik vor der Tragödie?‘ demonstrieren möchte, dass sich der Tragikbegriff

Aristoteles-Kommentaren des Cinquecento und arbeitet Verschiebungen in der Konzeption von Schuld und Charakter heraus.

⁴¹ Darunter zähle ich hier im Einzelnen: TOEPFER 2013, BARTON 2014, die Beiträge in ‚Tragik vor der Moderne‘ (2015), die Beiträge in ‚Tragik und Minne‘ (2017), TOEPFER 2016, MARSHALL 2017.

⁴² TOEPFER 2015, S. 285.

der Vormoderne deutlich von den Tragikphilosophien unterscheidet, die in der Tradition des Deutschen Idealismus stehen.⁴³ Demgegenüber stehen Vertreterinnen und Vertreter der Forschung, die die Gefahr, ahistorisch oder anachronistisch zu arbeiten, bereits durch den Fokus auf *textimmanente Phänomene* behoben sehen. Exemplarisch sei auf die folgende Passage bei Dorothea Klein verwiesen:

Es muss [...] grundsätzlich erlaubt sein, literarische Figuren und Konstellationen der mittelalterlichen Literatur mit Konzepten des Tragischen zu beschreiben, die in der mittelalterlichen Poetik nicht vorgesehen sind, seien sie älter oder auch jünger. Dies ist vor allem dann möglich, wenn man Tragik zunächst einmal als eine Kategorie des Textes, genauer als ein Spezifikum der Handlung versteht.⁴⁴

Tragik als ein „Spezifikum der Handlung“ zu betrachten, heißt Tragik auf der Ebene des *Erzählten* (mit Martínez und Scheffel: *histoire*)⁴⁵ zu verordnen. Wie Klein hier bereits andeutet, ergeben sich dadurch zwei Blickrichtungen: zum einen der Fokus auf die *Handlungskonstellation*, spezifisch auf die Struktur und Motivation tragischer Handlungsverläufe, und zum anderen der Fokus auf die Anlage *tragischer Figuren*. Im Folgenden werden diese beiden Stoßrichtungen skizziert.

Struktur

Wer über die Struktur von tragischen Texten spricht, der kommt – zumindest im deutschsprachigen Forschungsraum – nicht an der Tragikdefinition vorbei, die Peter Szondi in ‚Versuch über das Tragische‘ (1961)⁴⁶ vorschlägt. In seiner kurzen, einflussreichen Studie argumentiert Szondi, ausgehend von der Tragikphilosophie des 19. und 20. Jahrhunderts, dafür, dass das Tragische „ein Modus, eine bestimmte Weise drohender oder vollzogener

⁴³ SCHMITT 2015 unterscheidet zwischen dem ‚tragischen Konflikt von Freiheit und Notwendigkeit‘ (Schiller) und dem ‚tragischen Scheitern‘ (Aristoteles). Indem Schmitt die historische Bedingtheit der Kategorien ‚Freiheit‘ und ‚Bedingtheit‘ problematisiert, möchte er die grundlegende Differenz zwischen vormodernen und modernen Tragiktheorien herausarbeiten. Der Unterschied mache sich nicht zuletzt an der anders gelagerten Wirkung vormoderner Tragikkonzepte fest. SCHMITT 2015, S. 223: „Die Tragik, die eine mögliche Folge menschlichen Handelns sein kann, hat bei einem Konflikt zwischen Freiheit und Notwendigkeit einen anderen Inhalt und eine andere – auch emotional andere – Bedeutung als beim Scheitern eines Handelns, für das der Handelnde aktiv mitverantwortlich ist, weil er seine Vermögen nicht hinreichend gut genutzt hat.“

⁴⁴ KLEIN 2017, S. 91.

⁴⁵ Die Trennung zwischen dem, *was* erzählt wird, und der Frage, *wie* erzählt wird, ist eine grundlegende Unterscheidung der Erzähltheorie. Ob hierbei von einer Zweiteilung zwischen ‚Erzählung‘ und ‚Erzählen‘ ausgegangen wird (vgl. MARTÍNEZ 1996 A; MARTÍNEZ / SCHEFFEL 2009) oder aber eine Dreiteilung zwischen ‚Geschichte‘, ‚Erzählung‘ und ‚Narration‘ angelegt wird, vgl. GENETTE 2010 [1994], darüber besteht Uneinigkeit.

⁴⁶ In dieser Arbeit nach der 2. Auflage zitiert als SZONDI 1964.

Vernichtung, und zwar die dialektische⁴⁷ sei. Nach Szondi sei „[n]ur der Untergang [...] tragisch, der aus der Einheit der Gegensätze, aus dem Umschlag des Einen in sein Gegenteil, aus der Selbstentzweiung erfolg[e].“⁴⁸ Sophie Marshall und Ulrich Barton halten beide an der Produktivität dieser Definition, und zwar auch für mittelalterliche Textanalysen, fest. Der moderne Entstehungskontext sei da kein Hindernisgrund, denn, so Barton, „[e]ine Struktur – etwa die Ursache-Wirkungs-Beziehung, der Gegensatz, die Wiederholung usw. – [sei] entweder auffindbar oder eben nicht“⁴⁹. Barton macht die dialektische Struktur literarischer Tragik an der *Tiefenstruktur* der Handlung fest und lenkt damit den Analysefokus auf die „Motivationen hinter den Motivationen“⁵⁰. Marshall fragt nach dem *Ineinandergreifen* einzelner dialektischer Strukturmomente im Syntagma des Textes. Sie konzentriert sich auf die Mikro-Struktur einzelner Erzählsequenzen, die sie als „tragische Problemkerne“⁵¹ kennzeichnet. Kay Malcher und Katharina Philipowski verzichten auf den Begriff der Dialektik und suchen stattdessen nach dilemmatischen und aporetischen Strukturelementen.⁵²

Toepfer lässt eine dialektische Form der Tragik im Mittelalter nur für die doppelte Anlage der Minne aus Schmerz und Freude zu, woraus sie ein „eigenes poetologisches Tragikkonzept des Hochmittelalters“⁵³ ableiten möchte. Dagegen dominierten auf der Textoberfläche, so Toepfer, ‚kausale‘ Handlungsmotivationen, die den tragischen Untergang auf Figurenhandeln zurückführen, oder ‚finale‘ Handlungsmotivationen, die von einer schicksalshaften, unkontrollierbaren Macht ausgingen. Dass die Zuordnung zu einem dieser strukturierenden Pole keinesfalls statisch sein muss, demonstriert Elisabeth Schmid (2015), die das Tragische der ‚Mort Artu‘ als Kampf mit (und als Abarbeiten an) einer uneinholbaren finalen Handlungsdetermination zugänglich macht.⁵⁴

⁴⁷ SZONDI 1964, S. 60.

⁴⁸ Ebd.; zu Szondi → Kapitel 2.1.

⁴⁹ BARTON 2014, S. 12.

⁵⁰ BARTON erläutert, „[d]ie Motivation hinter den Motivationen aufzudecken, bedeute[] nicht, die Figuren als unschuldig zu erweisen“, sondern es gelte „die Bedingungen zu klären, aufgrund deren eine vermeidbare Schuld nicht vermieden wurde, und auszuloten, was der Preis für eine Vermeidung wäre und ob eine Figur diesen Preis zahlen kann, ohne sich selbst zu verraten.“ (ebd., S. 25) Diesen Hinweis auf die *Tiefenstruktur* des Textes konkretisiert Barton an den Beispielen, die TOEPFER 2013 nutzt, um für kausale Handlungsanlagen auf der *Textoberfläche* zu argumentieren (im Einzelnen macht er die Argumentation an Erecs „Schuld“, Kriemhilds Rache und Parzivals Figurenanlage fest).

⁵¹ MARSHALL 2017, S. 63.

⁵² MALCHER / PHILIPOWSKI 2015, S. 148.

⁵³ TOEPFER 2013, S. 451.

⁵⁴ Die Zugkraft von Artus ‚Verhängnis‘ beschreibt SCHMID als „Untergangsmaschinerie“ (E. SCHMID 2015, S. 179)

Wird der Fokus auf finale Handlungsmotivationen gelegt, werden schicksalsähnliche Entitäten (Bsp. *vrou minne*, Fortuna), die Wirkmacht von intratextuellen Verweisen (Bsp. Träume, Prophezeiungen) oder die Bedeutung von literarischen Traditionen (Bsp. Referenztexte, Gattungsnormen) untersucht.⁵⁵ Insbesondere, wenn der Fokus auf der kausalen Motivation der Handlung liegt, drängen sich Fragen nach Anlage, Handlungsspielraum und Bewertung literarischer Figuren auf.

Figur

Nicht zuletzt durch den wiederangestoßenen Dialog zwischen Gräzistik und Mediävistik werden tragische Handlungsverläufe in der jüngsten Forschung auch auf ‚tragische Fehler‘ und das damit verbundene Schuldverständnis befragt. Dabei verdichtet sich die Diskussion in der Frage, wie mit Aristoteles‘ Hamartia-Begriff umzugehen sei. Die Interpretation, die in den beiden aktuellen Sammelbänden vorliegt, versteht die aristotelische Hamartia, Schmitt folgend, als

eine Verfehlung [...] eines Menschen mit eigentlich brauchbarem Charakter und guten Absichten [...], der [...] angesichts einer außergewöhnlichen Herausforderung sich zu einer Fehlentscheidung verleiten lässt, die ihn in ein weit größeres Unglück bringt, als er es verdient hat.⁵⁶

Brigitte Kappl möchte diese Verschränkung zwischen Schuld und „Charakter“ über Aristoteles‘ Bestimmung des menschlichen Wesens in den ‚Ethiken‘ begründen⁵⁷. Gyburg Radke-Uhlmann führt die Korrelation auf Aristoteles‘ Literaturbegriff zurück, der die Nachvollziehbarkeit der

nd zieht ausgehend vom ‚Rad der Fortuna‘ Parallelen zum Schicksalsverständnis, das Boethius im ‚Trost der Philosophie‘ entwirft. Sie identifiziert aber auch Kräfte, die der final ausgerichteten Makrostruktur der Erzählung entgegnetreten. In der „hochgradig ambivalenten“ (S. 198) Beziehung zur christlichen Transzendenz, bleibe diese Spannung bis hin zu Artus‘ Todesdarstellung erhalten.

⁵⁵ Hierzu exemplarisch E. SCHMID 2015, S. 179: „Zunehmend ergeht sie [die Erzählung, hier ‚Mort Artu‘] sich in düsteren Andeutungen, platziert Vorausdeutungen oder informiert durch Traumvisionen und deren Deutungen einzelne Figuren partiell über das gewisse Ende der Zukunft. So speist sie nach und nach unheilvolle Zeichen und gefährliches Wissen in das Gefüge der Erzählung ein.“ Dass die literarische Tradition, in der der Text steht, ebenfalls eine finale Ausrichtung diktieren kann, machen FUCHS-JOLIE / GILLER 2015 für Wolframs ‚Titurel‘ und JOHNSTON 2017 für Chaucers ‚Troilus and Criseyde‘ deutlich.

⁵⁶ SCHMITT 2015, S. 224.

⁵⁷ KAPPL verortet das Konzept des tragischen Fehlers in der „Gesamttenz der Aristotelischen Psychologie und Ethik“ (KAPPL 2015, S. 48). Dazu referiert sie die Aristotelischen Erörterungen zur ‚Unbeherrschtheit‘, an der sie die Korrelation zwischen Willen, Wissen und Handlung bei Aristoteles zugänglich machen möchte. Es geht ihr um den Hinweis, die Darstellung von Handeln sei im „Einzelfall“ (ebd., S. 71) auf die Implikationen von tragischer Schuld zu prüfen.

Handlung priorisiere.⁵⁸ Ähnlich fragt Michael Krewet danach, welche Rückschlüsse sich aus der subjektiven und objektiven Verantwortung tragischer Figuren für den „einzelnen, individuellen Menschen“⁵⁹ ableiten lassen. Die Prämisse, dass Rezipienten sich in der Handlung tragischer Figuren wiederfinden müssen und – mit beinahe didaktischem Anspruch – ihre eigene Fehleranfälligkeit in diesen gespiegelt sehen, ist an ein spezifisches Verständnis des aristotelischen Helden gebunden. Hierzu Schmitt:

Ein guter Charakter, der an einer großen Herausforderung scheitert, ist weder ein Verbrecher noch ein Heiliger, sondern hat – unter moralischer Betrachtung – Ähnlichkeit mit den meisten Menschen. Er ‚gleicht‘ ihnen in dieser Hinsicht [...].⁶⁰

Hier zeichnet sich – worauf Barton und Malcher / Philipowski schon hingewiesen haben – ein anderes Figurenverständnis ab, als es in der Germanistischen Mediävistik dominiert.⁶¹ Barton schlägt alternativ vor, die strukturelle Anlage der Figur (ihre ‚Anlage‘, mhd. *art*) in den Blick zu nehmen und daraus Handlungsspielraum und Handlungsbewertung der Figur aus der textimmanenten Logik – nicht über ihre Ähnlichkeit zum außertextuellen Rezipienten – zu erschließen.⁶²

Der Fokus auf die „strukturbedingte Tragik“ und die „Tragik der Figur“ lenkt den Blick auf die Dynamiken und Schematismen der Handlung und nutzt die Identifikation ‚tragikaffiner‘ Elemente als Analysezugriff mit hermeneutischem Potential. Demgegenüber stehen Annäherungen, die tragische Potentiale nicht auf der Ebene des *Erzählten*, sondern auf der Ebene des *Erzählens* verorten und das Tragische als einen Darstellungsmodus, als „Tragik des Erzählers“ oder „Tragik des Erzählens“ erarbeiten.⁶³ Ulrich Wyss spricht von „dargestellte[r]

⁵⁸ RADKE-UHLMANN nähert sich dem tragischen Fehler bei Aristoteles, indem sie zunächst das aristotelische Literaturverständnis erschließt. Mit Blick auf Euripides’ ‚Alkestis‘ schlussfolgert sie, dass dieses Drama tragische Literatur sei, da die Handlungen menschliches Handeln ausgestalte und Mitleid und Furcht hervorrufe (vgl. RADKE-UHLMANN 2015, S. 337). Nach der ‚charakterlichen‘ und ‚subjektiven‘ Motivierung von Mitleidstragödien fragt sie auch in: RADKE-UHLMANN 2003.

⁵⁹ KREWET 2015, S. 139.

⁶⁰ SCHMITT 2015, S. 224; An dieser potentiellen Ähnlichkeit zwischen Figur und Rezipient mache sich auch die Mitleidfähigkeit des Rezipienten fest, s. ebd., S. 225: „Die Erkenntnis, dass das Unglück, das die tragischen Personen wegen einer Hamartia erleiden, nicht eine Folge böser krimineller Absichten ist, sondern eines Scheiterns vor übergroßen Herausforderungen, bewirkt, dass man den, der so ins Unglück gerät, bemitleidet.“

⁶¹ MALCHER / PHILIPOWSKI 2015, S. 150 weisen darauf hin, dass die Germanistische Mediävistik „primär ein auf Typen und narrativen Funktionen abstellendes Konzept“ im Sinne Lugowskis verfolge.

⁶² Vgl. BARTON 2014, S. 20ff. BARTON macht diese doppelte Anlage der Figur an der zweigeteilten Anlage Parzivals (zwischen Gralswelt und Artushof) anschaulich.

⁶³ WYSS 2015, S. 352 mit Blick auf die fragmentarische Überlieferung des Tristan-Stoffs: „Das Erzählen von *Tristande* arbeitet sich am Tragischen der Liebe ab. Zugleich aber führt es uns vor Augen, was die *Tragik des Erzählens* heißen müsste.“; FUCHS-JOLIE / GILLER, S. 28: „Das Tragische ist nicht auf der Ebene des Erzählten, auf

Handlung“ auf der einen und der „ästhetische[n] Faktur dieser Darstellung“ auf der anderen Seite.⁶⁴ Im Folgenden werden die Argumentationsgänge, die die ‚ästhetische Faktur‘ des Tragischen in den Blick nehmen, dargelegt.

Tragik des Erzählens

Den ästhetischen Wert der Tragik machte Karl Heinz Bohrer (2009) zum Untersuchungsgegenstand. Der Titel ‚Das Tragische. Erscheinung, Pathos, Klage‘ ist Programm: Bohrers Interesse am Tragischen ist „ein künstlerisches“.⁶⁵ Er konzentriert sich auf das ästhetische Potential des Tragischen, das in seiner genuinen Form, so Bohrer, nur Nietzsche erfasst habe. Die folgenden ausgewählten Passagen sollen Bohrers Position dokumentieren:⁶⁶

[...] Aristoteles und Hegel [...] haben den eigentlich tragischen Kern des attischen Dramas nicht berührt: seinen ästhetisch epiphanen Impuls.⁶⁷ [...] [D]as Tragödien-Ereignis [ist] [...] eine Erscheinungs-Form [...], die so drastisch ist in ihrem Schrecken und so abrupt terminiert in ihrer Zeitlichkeit, daß sie die phänomenologische Bedingung der ‚Erscheinung‘ erfüllt, wahrnehmungsästhetisch gesprochen also den Begriff der literarischen Epiphanie [...].⁶⁸ Das Tragische lebt [...] poetisch von Intensitätsrhetorik, die nicht gattungsgebunden ist.⁶⁹ [...] Tragischer Schrecken und tragische Trauer entspringen der Performance einer besonderen Sprache, die unabhängig von der Handlung und einer tragischen Schuld in Erscheinung tritt.⁷⁰

Bei Bohrer spezifiziert sich also die ‚Wende zur Poetik der Tragik‘ als eine ‚Wende zur Ästhetik der Tragik‘. Auch wenn Bohrer an manchen Stellen überspitzt formuliert, zeigen die Aufsätze von Manfred Kern, Ulrich Wyss, Stephan Fuchs-Jolie und Philipp Giller eindrücklich, dass Bohrers Plädoyer für einen ästhetischen Tragikbegriff gewinnbringend für die Arbeit mit mittelalterlichen Texten ist. Die genannten Forscher wählen dazu bewusst solche Texte aus, die „rätselhaft und schwer zugänglich“⁷¹ sind. Das tragische Potential dieser Texte wird dabei an eben *den* literarischen Phänomenen festgemacht, die sich kausal-logischen

der Ebene der Handlung und ihrer Figuren zu suchen, sondern auf der Ebene des Erzählens respektive des Erzählers.“

⁶⁴ WYSS 2015, S. 344.

⁶⁵ BOHRER 2009, S. 11. Die Anmerkung zielt auf eine Abgrenzung von der „nicht am Kunstwerk, sondern an der Historie interessierte[n] Philologie“ (ebd.), es gelte die Tragödie aus den Implikationen ihres Entstehungskontextes herauszuheben.

⁶⁶ Eine Darstellung von BOHRER 2009 findet sich hier in Kapitel 2.4.

⁶⁷ BOHRER 2009., S. 11.

⁶⁸ Ebd., S. 15.

⁶⁹ Ebd., S. 16

⁷⁰ Ebd., S. 31.

⁷¹ FUCHS-JOLIE / GILLER 2015, S. 31.

Sinnstiftungsversuchen entziehen – die inkommensurabel bleiben (Kern), instabil erscheinen (Wyss) und eine eigene ästhetische Dynamik entwickeln (Fuchs-Jolie/Giller).

Kern versteht das Tragische als einen „poetische[n] Gestaltungsmodus“⁷² und lenkt den Fokus daher auf die Ebene der sprachlichen Ausgestaltung, an der er tragische *Evokationen* identifiziert.⁷³ Am ‚Eneasroman‘, so Kern, manifestiere sich diese Evokation an einer „eminent theatralische[n] Qualität“⁷⁴, die in Didos Leiden und Sterben ihren Höhepunkt finde. Kern lenkt den Fokus auf das, was „mehr *gezeigt* und *geschaut*“⁷⁵ als begriffen werde und sich kausaler und ethischer Logik entziehe.

Wyss und Fuchs-Jolie/Giller fokussieren die ‚Tragik des Erzählens‘, die da beginne, wo die narrative Logik hinter den ‚Schematismen‘ des Tragischen nicht mehr greife und sich stattdessen „das Vorwalten des Paradigmatischen“⁷⁶ zeige. Sie lenken den Blick dadurch auf die Momente, die strukturell-uneinsichtig und logisch-verschlossen bleiben: Wyss macht dieses tragische Potential an „der fundamentalen Instabilität des Tristan-Narrativs, der Tendenz zur Lyrisierung der Sprache [...] [und der] Emanzipation des paradigmatischen Materials vom *plot*“⁷⁷ fest.

Fuchs-Jolie/Giller machen eine ähnliche Beobachtung zum ästhetischen Gehalt von Wolframs ‚Titurel‘. Dort würden verschiedene Handlungsstränge, Beziehungsgefüge und Sinnsetzungen mit gleicher Gültigkeit aufgerufen, auf der Ebene des Syntagmas (im *plot*) aber nicht auserzählt. Diese ‚Gleich-Gültigkeit‘, die zudem immer im Bereich des Möglichen verbleibe, kennzeichnen sie als ein Prinzip des ‚Nicht-Erzählens‘⁷⁸ und als ästhetische Tragik des Textes.

⁷² M. KERN 2015, S. 82.

⁷³ Ebd., S. 94.

⁷⁴ Ebd., S. 93. Eine eminent theatralische Qualität spricht KERN der Szene zu, die zeigt, wie Anna die brennende Dido durch ein Guckloch in der Tür betrachtet, ebd.: „Anna kann die schauderhafte Szene nur mehr durch ein Guckloch in der Türe betrachten und im ursprünglichen Sinn ‚theatralisch‘ verfolgen [...].“ Ebenso wie Anna, als textinterner Rezipient, könnte der textexterne Rezipient lediglich *schauen*, nicht aber verstehen oder diskursiv nachvollziehen, was geschieht. KERN spricht hier auch von einer szenischen Narration, ebd.: „Die epische Rede suggeriert und gestaltet eine imaginative Präsenz von Körper und Stimme, sie erzeugt einen Überhang im Moment des Erscheinens, der stimmlichen Inszenierung des tragischen Schreckens.“

⁷⁵ Ebd., S. 93.

⁷⁶ WYSS 2015, S. 346.

⁷⁷ Ebd., S. 352.

⁷⁸ FUCHS-JOLIE / GILLER 2015, S. 28: „Erzählerankündigungen, die ins Leere laufen, Andeutungen auf das, was auch noch erzählt werden könnte und dann nicht erzählt wird – solches findet sich in ähnlicher Weise und in vielerlei Varianten in diesem Text. [...] In gewissem Sinne ist der ganze *Titurel* eine solche Ankündigung, die nicht erfüllt wird. Der Text zelebriert geradezu Erzählen als ‚Nicht-Erzählen‘; er scheint das ‚Nicht-Erzählen‘ zum Prinzip zu machen, zum produktiven Prinzip, ja, zum tragischen Prinzip.“

Tragik des Erzählers

Neben dieser ‚Tragik des Erzählens‘ diskutieren Fuchs-Jolie/Giller auch die Möglichkeit, Wolfram als den eigentlich „tragischen Helden“ seines ‚Titurel‘ zu verstehen, der am finalen Endpunkt der Handlung, der aus dem ‚Parzival‘ bekannt ist, nämlich Schionatulanders Tod, tragisch scheitert. Dass Wolfram den Weg zu diesem final-gesetzten Endpunkt nicht finde (nicht finden wolle oder könne) und der Text dadurch in einem Fragment verbleibe, lasse sich – ganz ‚klassisch‘ – als Aporie, als tragischen Konflikt, beschreiben. Fuchs-Jolie/Giller bringen diese Perspektive auf das Tragische als ‚Tragik des Erzählers‘ ins Spiel.⁷⁹

Von der ‚Tragik des Erzählers‘ spricht auch Andrew James Johnston, der in ‚Troilus and Criseyde‘ einen Kampf des Erzählers mit der „übermächtigen Literaturtradition“⁸⁰ festmacht. Anders als Wolfram beendet Chaucer seinen Text; dies gelinge, so Johnston, aber nur auf Kosten einiger Irritationsmomente, die er als Auflösen und Abschwächen von Criseydes Schuld beschreibt. Johnston charakterisiert die Konfliktstruktur des Erzählers als einen Differenzmoment zwischen dem Darstellungsmodus und der Handlungsentwicklung:

Tatsächlich scheint es, als sei er [hier: der Erzähler] hin- und hergerissen zwischen der Notwendigkeit, die traurige Geschichte zu erzählen, an deren Ende Criseyde ihren Geliebten schließlich verrät [...], und dem Bedürfnis, seine Protagonistin vor allzu schweren Vorwürfen ob ihres Liebesverrats zu bewahren.⁸¹

Trotz – oder vielmehr gerade wegen – dieser Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Analysezugänge hat das Forschungsfeld ‚Tragik im Mittelalter‘ während des letzten Jahrzehnts in kürzester Zeit an Gestalt gewonnen. Für die Konzeption dieser Arbeit ist entscheidend, dass sich die Frage nach ‚Tragik in mittelalterlichen Erzähltexten‘ auf drei Frageebenen entfaltet:

- 1) Was kann adäquat als ‚tragisch‘ beschrieben werden? Oder anders: Von welchem Begriff / welcher Theorie von Tragik ist auszugehen?
- 2) Auf welcher Ebene der Erzählung verortet sich dieses tragische Phänomen? Oder anders: Wie kann Tragik methodisch erschlossen werden?
- 3) Und mit Blick auf das mediävistische Feld: Wie beeinflussen die Besonderheiten

⁷⁹ Die ‚Tragik des Erzählers‘ mache sich an erzählerischen Auffälligkeiten und Erzählerkommentaren fest, s. ebd., S. 41 „Weil der Erzähler im *Titurel* offen und allerorten demonstriert, wie viel er jeweils abschneiden, zurichten, verschweigen müsste, um diese Kohärenz zu gewährleisten, und weil er zögert und sich zuweilen auch offensiv weigert, diese erzählerischen Gewaltakte zu exekutieren, deshalb ist er selbst der tragische Held.“

⁸⁰ JOHNSTON 2017, S. 222.

⁸¹ Ebd., S. 211.

mittelalterlichen Erzählens die spezifischen Erscheinungsformen dieses Phänomens?
Finden sich Formen von ‚Tragik im Mittelalter‘, die sogar als genuin ‚mittelalterliche Tragik‘ gefasst werden können?

1.2 Problemstellung

Wer heute über ‚Tragik im Mittelalter‘ schreibt, sieht sich mit der Pluralität von *Theorie*, *Methode* und *Phänomen* konfrontiert. Wie zukünftig mit dieser Vielstimmigkeit umzugehen ist, dazu finden sich gegenläufige Forderungen. Besonders prägnant treten zwei Plädoyers hervor, die jeweils als direkte Antwort aufeinander formuliert sind und an dieser Stelle als „Heterogenitäts-Theorem“ und als „Primat der Dialektik“ zugänglich gemacht werden sollen. Explizit werden diese beiden Forderungen am Forschungsdisput zwischen Barton und Toepfer, deren Theorie-Entwürfe für eine neue Ausrichtung der Debatte um ‚Tragik im Mittelalter‘ einen grundlegenden Konflikt über die Natur tragischer Texte offenbaren.

Toepfer und Radke-Uhlmann beenden ihre Einleitung zu ‚Tragik vor der Moderne‘, indem sie die Arbeit zukünftiger Tragikforschung beschreiben. Es gelte,

die erkenntnistheoretischen, literaturhistorischen und methodologischen Prämissen der eigenen Begriffsverwendung offen zu legen, statt eine Wende ins Allgemeine zu vollziehen und ein vermeintlich homogenes Tragikverständnis der Moderne absolut zu setzen.⁸²

Der Aufruf zur historischen Sensibilität wird hier mit einer Absage an die Sonderstellung der Dialektik verbunden; konkret mit einer Absage an das, was die Dialektik repräsentiere, nämlich den Versuch, einen normativ-beschreibbaren Modus der Tragik zu identifizieren. Anstatt nach der Gültigkeit eines modernen Konzepts im Mittelalter zu fragen oder nach verallgemeinerbaren Kriterien des Tragischen zu suchen, gelte es variierende Tragikkonzepte in ihrem jeweiligen ideengeschichtlichen Umfeld zu erschließen. Die Vielstimmigkeit, die aus verschiedenen historisch gewachsenen Tragikdefinitionen resultiert, wird dabei als Repräsentation einer grundlegenden Historizität und Heterogenität literarischer Tragik verstanden. Ulrich Barton ruft in ‚Vormoderne Tragik?‘ wiederum dazu auf, sich entweder erneut dialektischer Tragik zuzuwenden oder lieber gänzlich auf den Begriff der Tragik zu verzichten:

⁸² TOEPFER / RADKE-UHLMANN 2015, S. 22.

Nicht überall wird man dialektische Strukturen finden – und selbstverständlich darf man sie nicht hineininterpretieren –, aber wenn man sie findet, sollte man sie entsprechend benennen dürfen und nicht aus begriffsgeschichtlich begründeten Vorurteilen davor zurückschrecken. [...] Letztlich geht es [...] nicht um die Rettung des Begriffs ‚Tragik‘, sondern um die dadurch bezeichnete Struktur.⁸³

Während Barton mit Blick auf Toepfer vor einer Verwässerung des Tragischen warnt, unterstellt Toepfer umgekehrt Barton eine fehlende Einsicht in die historische Bedingtheit von Literatur- und Kulturtheorie.⁸⁴ Auf der Oberfläche scheint sich hier ein Konflikt entlang der Alteritäts-/Universalitäts-Debatte abzuspielen,⁸⁵ der sich in der Frage nach der Brauchbarkeit vormoderner Theorien zuspitzt: auf der einen Seite die Historisierung von Begriffen und Theorien, auf der anderen Seite das Festhalten an der universalen Gültigkeit moderner Theoriekomplexe. Tatsächlich ist der Disput aber etwas anders gelagert, da sich die Uneinigkeit nicht an der Historisierungsbewegung *an sich* festmacht. Dass es grundsätzlich sinnvoll sein kann, Texte in ihrem historisch gewachsenen Umfeld zu erschließen, zweifelt Barton nämlich nicht an und Toepfer räumt ein, dass moderne Zugänge zur Tragik durchaus eine interessante Perspektive auf mittelalterliche Texte eröffnen können.⁸⁶ Der Konflikt konzentriert sich vielmehr auf die *Interpretation* der jeweiligen Theorietexte, die Barton und Toepfer für ihre Argumentationen anführen. Besonders deutlich wird dies an der Interpretation des Hamartia-Begriffs bei Aristoteles und der Einschätzung des Dialektik-Begriffs bei Szondi:

Toepfer versteht den ‚tragischen Fehler‘ bei Aristoteles in der Tradition von Arbogast Schmitt als vermeidbaren selbstverschuldeten Fehler. Dass diese Auslegung des Begriffs auch in der Gräzistik nicht unumstritten ist, wurde bereits angemerkt. Barton bezieht sich in seiner Kritik direkt auf die beiden neueren Arbeiten von Michael Lurje und Bernd Seidensticker, die dafür

⁸³ BARTON 2014, S. 33.

⁸⁴ Vgl. TOEPFER / RADKE-UHLMANN 2015, S. 10: „Die fehlende Anerkennung einer historischen Genese jeder Literatur- und Tragödientheorie und deren pluralen Erscheinungsformen veranlasst Barton aber, ein allgemeines Konzept der Moderne zu verabsolutieren, so dass die Deutungsansätze historisch arbeitender Literaturwissenschaften unnötig reduziert werden und wesentliche Sinndimensionen vormoderner Literatur unberücksichtigt bleiben müssen.“ Siehe hierzu auch: ebd., S. 22 Fußnote 44.

⁸⁵ Grundlegende Arbeiten, die die ‚Alterität‘ mittelalterlicher Kunst und Literatur problematisieren und einen Eindruck von der, seit den 1970er Jahren anhaltenden Debatte um eine notwendige Neuausrichtung der Mediävistik geben, finden sich bei: JAUß 1977, BECKER / MOHR 2012, BRAUN 2013.

⁸⁶ BARTON 2014, S. 9 spricht mit Blick auf die Historisierungsbewegung in der Gräzistik von „ein[em] prinzipiell nachvollziehbare[n] und philologisch vorsichtige[n] Vorgehen“, an dem nichts einzuwenden sei, solange von „zutreffenden Interpretationen“ (ebd., S. 10) ausgegangen werde. Im Gegenzug: TOEPFER 2017, S. 3 Fußnote 8: „Noch wird je in Abrede gestellt, dass sich das dialektische Tragikverständnis der Moderne für die höfische Literatur eignet. Allerdings handelt es sich dabei keineswegs um das einzig gültige oder gar ‚wahre‘ Tragikkonzept der Theoriegeschichte, wie Barton suggeriert.“

argumentieren, das Schuld-Verständnis bei Aristoteles neu zu perspektivieren.⁸⁷ Im Zentrum von Bartons Kritik steht der Einwand, dass die didaktisch anmutende Auslegung des ‚tragischen Fehlers‘ als nachvollziehbarer ‚Charakter-Fehler‘ den Kern dessen, was das Tragische eigentlich ausmache, namentlich eine dialektische Struktur im Sinne Szondis, „verfehl[e]“.⁸⁸ Um Bartons These zu paraphrasieren: Wer nach ‚Tragik im Mittelalter‘ fragt, muss nach ‚Dialektik im Mittelalter‘ fragen. Toepfer hingegen sieht im Primat der Dialektik eine Ausnahmeerscheinung der Moderne, die die (diachrone und synchrone) Heterogenität des Begriffs ‚Tragik‘ zugunsten eines „(pseudo-)metaphysische[n]“⁸⁹ Tragikkonzepts homogenisiere. Diese gegenläufige Wahrnehmung von der Dialektik als *Sonderweg der Moderne* und der Dialektik als *Kern des Tragischen* ist nicht auf den Disput zwischen Toepfer und Barton beschränkt, sondern im gesamten Forschungsfeld auffallend präsent.

Dies beginnt schon damit, dass keine Einigung darüber besteht, wie Szondis ‚Versuch über das Tragische‘ eigentlich einzuordnen sei: Schreibt er eine Geschichte über die *Erfindung* der modernen Tragik-Idee, oder arbeitet er die *strukturelle Essenz* des Tragischen heraus?⁹⁰ Die jeweilige Einschätzung ist nicht zuletzt an unterschiedliche Bewertungen des Dialektik-Begriffs geknüpft, der tatsächlich beinahe ebenso voraussetzungsreich erscheint wie der Tragikbegriff selbst. Das klingt besonders deutlich bei Malcher/Philipowski an, wenn sie zwar auf Szondi Bezug nehmen, seinen Dialektikbegriff für ihr *Schema* des Tragischen aber bewusst ‚übersetzen‘, um ihn aus seinem ideengeschichtlichen Umfeld zu lösen („Unter ‚dem Tragischen‘ verstehen wir die dilemmatische und aporetische Verknüpfung von zwei qua Voraussetzung axiologisch positiven Normen oder Normenkomplexen.“⁹¹).

⁸⁷ Vgl. BARTON 2014, S. 9-14.

⁸⁸ Ebd., S. 40: „Wie schon in der gräzistischen Tragödieninterpretation haben die Thesen von Schmitt und seiner Schule nun auch in Toepfers wichtigem Versuch, einen narratologischen Tragikbegriff zu entwickeln und für die Mediävistik fruchtbar zu machen, mit ihrer ‚Fixierung‘ auf die Vermeidbarkeit von Fehlhandlungen echte Tragik unvermeidbar verfehlt. Man möchte hoffen, dass sie sich nicht noch weiterverbreiten, ebenso wenig wie der damit verbundene reaktionäre Tragik- und Literaturbegriff, der nicht den vormodernen Texten selbst, sondern der Voreinstellung ihrer Interpreten geschuldet ist.“

⁸⁹ TOEPFER / RADKE-UHLMANN 2015, S. 3.

⁹⁰ MANFRED KERN grenzt das *poetische* Phänomen ‚Tragik‘ dezidiert von Szondis Arbeit ab, die er als eine Erschließung des *ideellen* Konzepts ‚Tragik‘ versteht, vgl. M. KERN 2015, S. 82: „Das Tragische wäre [...] entweder ein *poetisches Phänomen*, das von einem spezifischen ästhetischen Repräsentationsverfahren gleichsam in actu entworfen wird [...] oder aber das Tragische wäre ein *ideelles Konzept*, das erst in der Moderne erfunden worden wäre. Dann müsste man sagen: Es gab die Tragödie, nicht aber das Tragische, denn das sei erst die Erfindung jener Theorie, die vorgebe, es zu untersuchen. Über die Geschichte dieser Erfindung [...], über sie gibt Peter Szondis exzellentes Buch hinreichende Auskunft.“ MARSHALL 2017, S. 64 resümiert für Szondi wiederum, es handle sich hier um eine Bestimmung des Tragischen als eine „dialektische[] Modalität bzw. dialektische[] Struktur“ und somit um einen „poetologische[n] Tragik-Begriff“.

⁹¹ MALCHER / PHILIPOWSKI 2015, S. 148.

Symptomatisch ist Malchers und Philipowskis Einschätzung, es handle sich bei Szondis Text um einen „hegelianische[n] Versuch“ zur Tragik, „dessen philosophische und philosophiegeschichtliche Bestimmung [...] zu genuin literaturwissenschaftlichen Fragestellungen“⁹² zurückgeführt werden müsse. Hier spiegelt sich der Haupteinwand gegen Szondis Dialektik-Begriff: die Nähe zur Philosophie des Deutschen Idealismus und konkret die direkte Verbindung zu Hegels Tragikverständnis. Diese Perspektive auf die Dialektik nehmen auch Toepfer und Radke-Uhlmann ein, wenn sie zu bedenken geben, es könne nicht das Ziel sein, sich „an einer kompetitiven Suche nach den ersten Spuren der hegelschen Tragikvorstellung vor der Moderne zu beteiligen.“⁹³

Zu einer ganz anderen Einschätzung gelangt Sophie Marshall, die die Dialektik bei Szondi eben gerade als Resultat einer Befreiung von „philosophisch-ideologischem Ballast“⁹⁴ betrachtet. Für Barton und Marshall ist die Dialektik bei Szondi weder ein metaphysisches noch ein modernes Phänomen. Beide weisen darauf hin, Szondi verstehe und beschreibe Tragik als ein Strukturelement.⁹⁵ Wie dialektische Strukturen sogar ausnehmend produktiv für die Analyse mittelalterlicher Texte zugänglich gemacht werden können, zeigen Barton und Marshall in ihren eigenen Interpretationen. Dass Barton dialektische Strukturen in der Tiefenstruktur tragischer Texte nachweisen möchte, während Marshall den besonderen kognitiven Stimulus der Dialektik über Kategorien der Psychoanalyse zugänglich macht, verweist dabei auf die methodische Formbarkeit des Dialektik-Begriffs. Nicht zuletzt diese potentielle Variabilität scheint den Begriff ‚Dialektik‘ für die Tragikanalyse so attraktiv zu machen. Gleichzeitig ist Toepfers Kritik, dass es angesichts der theoretischen Vielstimmigkeit von Tragik nicht angemessen sei, von einem genuinen (oder gar wahren) Kriterium von Tragik zu sprechen, nachvollziehbar.

Dass die Öffnung für plurale Tragikkonzepte zu einer produktiven Auseinandersetzung mit vormodernen Theorien führt, ist absolut begrüßenswert. Es bleibt aber zu fragen, wohin das Heterogenitäts-Theorem die Debatte um literarische Tragik – und zwar nicht um den *Begriff*, sondern um das *Phänomen* – führen soll. Absolute Heterogenität im Sinne eines

⁹² Ebd., S. 148 Fußnote 16; MALCHER / PHILIPOWSKI sprechen von einer „überproportionale[n] Betonung von Subjekt und Charakter, die eine forschungsgeschichtliche Folgelast darstell[e]“ (ebd., S. 148).

⁹³ TOEPFER / RADKE-UHLMANN 2015, S. 11.

⁹⁴ MARSHALL 2017, S. 64.

⁹⁵ S. hierzu exemplarisch BARTON 2014, S. 12: „Wenn man wie Szondi Tragik als Handlungsstruktur beschreibt.“ vgl. auch: MARSHALL 2017, S. 64f.

Nebeneinander gleich-gültiger, verschiedenartiger Tragikkonzepte führt zur Aufteilung der Tragik in einzelne Subtypen mit eigenen Wirkräumen, z. B. kausale Tragik, finale Tragik, dialektische Tragik, ästhetische Tragik. Dieser Weg zur Vereinzelung des Tragischen lässt aber bereits jetzt das Problem erkennen, dass die Tragik-Debatte zukünftig in dieser Vereinzelung stagniert, sofern nicht auch *Überschneidungsmomente* wieder aktiv zum Untersuchungsgegenstand gemacht werden dürfen. Aufgrund einer grundsätzlichen Skepsis gegenüber dem Begriff ‚Dialektik‘ ein generelles Denkverbot Richtung allgemeiner Kriterien der Tragik auszusprechen, greift also zu kurz. Denn insbesondere mit Blick auf die Vielzahl an konzeptuellen, inhaltlichen und gestalterischen Verbindungspunkten zwischen antiker sowie moderner Theoriebildung und mittelalterlichen Texten muss sich die Frage nach einer genre- und epochenübergreifenden *Ähnlichkeit* tragischer Phänomene geradezu aufdrängen.

Diese Arbeit möchte daher beide Thesen, dass die spezifischen Ausprägungen literarischer Tragik variieren können und dass es einen gemeinsamen Kern dieser Varianten geben kann, verbinden. Dabei gilt es zu prüfen, ob die dialektische Form als strukturelle Essenz der Tragik verstanden werden kann oder als eine spezifische Ausprägung (als ein *Sonderweg*) des Tragischen behandelt werden sollte.

An dieser Stelle seien drei Beobachtungen angeführt, die sich aus dem derzeitigen Stand der Diskussion ableiten lassen und mit Blick auf die Fragestellung dieser Arbeit bemerkenswert erscheinen:

1) Literarische Tragik ist ein fluides und mehrdimensionales Phänomen, das sich auf unterschiedlichen Erzählebenen manifestieren kann. Wie bereits dargestellt, werden im Fach aktuell ‚strukturelle Tragik‘, die ‚Tragik der Figur‘, die ‚Tragik des Erzählens‘ und die ‚Tragik des Erzählers‘ diskutiert. Hier von ‚Varianten des Tragischen‘ zu sprechen, scheint durchaus angemessen, schließlich äußern sich diese Textphänomene auf unterschiedlichen Erzählebenen und machen sich an verschiedenen Instanzen und Wirkräumen fest (*histoire* vs. *discours*; Syntagma vs. Paradigma; erzählte Figur vs. Erzählerfigur). Die Multiperspektivität hier zugunsten einer Suche nach Ähnlichkeitsmomenten zu glätten, kann nicht das Ziel sein; vielmehr gilt es diese Varianten ‚tragischen Erzählens‘ präsent zu halten.

Die Ausprägungen tragischer Phänomene scheinen sich dabei in Spannungsfeldern zwischen

dichotom angelegten Polen verorten zu lassen. Die ‚Tragik der Struktur‘ konstituiert sich zwischen kausaler und finaler Handlungsmotivation, die ‚Tragik der Figur‘ zwischen Fehler und Normenkonflikt, die ‚Tragik des Erzählens‘ zwischen den Gültigkeitsansprüchen von Syntagma und Paradigma und die ‚Tragik des Erzählers‘ zwischen der *Logik des Erzählten* und der *Logik des Erzählens*. Ob sich das Phänomen ‚Tragik‘ in der *Eindeutigkeit* (also der klaren Zuordnung zu einem der Pole: „Schuld- und Schicksalstragik“) oder *Zweideutigkeit* (also in der Spannung zwischen den Polen: Dialektik, Aporie, Instabilität) äußert, ist letztlich eine Frage der Definition. Der Eindruck von Heterogenität in der aktuellen Forschungslandschaft entsteht, da zur Zeit verschiedene Positionen auf diesen Skalen – mit dem gleichen Gültigkeitsanspruch – als ‚tragisch‘ verstanden werden: kausal ausgelöste Tragik ebenso wie final angelegte Tragik; tragisches Scheitern durch Schuld ebenso wie schuldloses Schuldigwerden; Tragik, die sich auf der Ebene des Erzählten äußert und die, die sich im Erzählen konstituiert; Tragik, die in der Übermacht des Syntagmas zum Tragen kommt, und Tragik, die sich im Vorherrschen des Paradigmas konstituiert. Auf welcher Erzählebene sich welche Form des Tragischen manifestiert, kann variieren – und das im Verlauf derselben Erzählung oder im Vergleich von Vorlage und Bearbeitung; dies wird in der Forschung auch immer wieder für ausgewählte Texte zum Untersuchungsgegenstand gemacht.⁹⁶ Die vorliegende Arbeit möchte die Mechanismen hinter solchen Verschiebungen offenlegen und die Korrelation zwischen Varianten des Tragischen im selben Text beschreibbar machen.

2) Tragik kann unterschiedliche Wirkungsmodi zeigen und zudem unterschiedlich intensiv ausgeprägt sein. Dass von tragischen Phänomenen eine Wirkung ausgeht, lässt sich nicht bestreiten. In vielen Theorien wird der spezifische Modus dieser Wirkung sogar zum Definitionskriterium für ‚Tragik‘ gemacht (z. B. Eleos und Phobos bei Aristoteles). Mittelalterliche Texte auf Modi tragischer Empfindungen zu befragen, wird in der Forschung teilweise kritisch betrachtet, da mit Malcher und Philipowski gesprochen die „vormodernen Möglichkeiten und Modi tragischen Empfindens [...] außerhalb unserer Reichweite liegen.“⁹⁷

⁹⁶ MANFRED KERN spricht beispielsweise mit Blick auf die Lavinia-Handlung im ‚Eneasroman‘ vom „Versuch einer Deeskalierung des tragischen Potenzials“ (M. KERN 2015, S. 95); MARSHALL 2017 kennzeichnet die ‚Klage‘ als einen Bewältigungsversuch der Tragik im ‚Nibelungenlied‘.

⁹⁷ MALCHER / PHILIPOWSKI 2015, S. 147. Dass Texte mit tragischer Potentialität durchaus auf die Kategorien ‚Furcht‘, ‚Mitleid‘ und ‚Schrecken‘ befragt werden können, zeigt BARTON 2016 mit seiner Studie zu *eleos* und *compassio* im antiken und mittelalterlichen Theater. TOEPFER 2016 schlägt für die Anwendung der Kategorie Mitleid auf Erzähltexte vor, um Mechanismen der Sympathie lenkung herauszuarbeiten und macht dies am ‚Hildebrandslied‘ anschaulich.

Aufgrund der historischen Distanz zum Entstehungs- und Rezeptionskontexts zu leugnen, dass Tragik – auch in mittelalterlichen Texten – *intellektuell, emotional und ästhetisch* wirkt, würde aber zu kurz greifen. Um die Dissonanz zwischen vormodernen Textzeugnissen und moderner Rezipientenebene möglichst gering zu halten, liegt der Fokus in dieser Arbeit insbesondere auf textimmamenten Phänomenen (wie bspw. Einordnungen und Bewertungen des Geschehens in Erzähler- oder Figurenstimme). Die (auch für den modernen Rezipienten erkennbare) ästhetische Wirkung von Tragik machen beispielsweise Ulrich Wyss, Manfred Kern und Fuchs-Jolie/Giller zum Forschungsgegenstand. Besonders prägnant ist hier sicher die Formulierung von Manfred Kern, der beim ‚Tristan‘ von „ein[em] Maximum an tragischer Evokation“⁹⁸ spricht. Die Idee eines Maximums ästhetischer Intensität impliziert die Möglichkeit weniger intensiv ausgeprägter tragischer Potentiale, worauf in dieser Arbeit ein besonderes Augenmerk gelegt wird. Mit Blick auf die folgenden im Fach jüngst diskutierten Beispiele tragisch wirkender Texte wird die unterschiedliche tragische Wirkintensität besonders anschaulich fassbar: So lassen sich Didos Selbstmord, Tristans und Isoldes unglückliche Liebe und die ästhetische Faktur des ‚Titurel‘-Fragments alle überzeugend als ‚tragisch‘ beschreiben. Dennoch ist nicht zu leugnen, dass sich das Tragische hier jeweils in unterschiedlicher ästhetischer Intensität realisiert.⁹⁹

Dass tragische Phänomene unterschiedlich intensiv ausgeprägt sein können, wird im medävistischen Forschungsumfeld aktuell wenn überhaupt dann nur randständig adressiert – beispielweise um die Wiederholung von analogen tragik-affinen Textsequenzen im Text zugänglich zu machen, wie die Anhäufung von Todesdarstellungen im „großen Sterben“ der ‚Rabenschlacht‘¹⁰⁰ oder die strukturelle Verkettung tragischer Entscheidungen im ‚Nibelungenlied‘. Exemplarisch sei hier auf Barton verwiesen, der tragische Konflikte

⁹⁸ M. KERN 2015, S. 94.

⁹⁹ Dass ästhetische Phänomene in ihrer Intensität variieren können, ist für sich genommen nicht überraschend. Wenn ein Text mehr oder weniger ‚pathetisch‘ oder ‚komisch‘ sein kann, dann kann er grundsätzlich auch mehr oder weniger ‚tragisch‘ sein. Voraussetzung ist die Prämisse, dass textuelle Phänomene unterschiedlich intensiv ausgeprägt sein können. Wird das Maximum der Intensität zum Definitionskriterium gemacht, schließt dies schwächere Potentiale allerdings aus.

¹⁰⁰ MALCHER und PHILIPOWSKI schlagen mit Blick auf die vielen Tode in der ‚Rabenschlacht‘ vor, die Todesfälle über ein „der sozialen Hierarchie abgesehenes Ordnungsschema“ (MALCHER / PHILIPOWSKI 2015, S. 171) zu erschließen. Sie wollen die Tode zunächst raumsemantisch verorten und dann über das Präsentmachen sozialer Hierarchien zueinander in Beziehung setzen. Das Ergebnis ist eine räumlich-soziale Hierarchie der Tode, die die ‚Rabenschlacht‘ neu perspektiviert. Die Hierarchisierung dient hier als hermeneutisches Instrument; eine verallgemeinerbare Aussage über die variierende Intensität tragischer Phänomene findet sich bei Malcher und Philipowski daher nicht.

zueinander in Bezug setzt, indem er vorschlägt, die Wertigkeit der kollidierenden Normen miteinander zu vergleichen: „[J]e werthafter beide Optionen jeweils sind, desto tragischer ist die Handlung.“¹⁰¹

Die vorliegende Arbeit spürt der Vorstellung von Abstufungen tragischer Wirkintensität nach und erweitert die dominierenden Fragen nach *Heterogenität* und *Normativität* des Tragikbegriffs daher um die Frage nach der *Intensität* und *Skalierbarkeit* von tragischer Wirkung. Dazu wird Tragik hier weit gefasst, um ganz bewusst auch subtilere und schwächer ausgeprägte Varianten des Tragischen in den Blick nehmen zu können.

3) Tragische Phänomene konstituieren sich in Abgrenzung zu und im Dialog mit anderen Phänomenen (wie Komik und Heroik) und anderen Erzähllogiken (wie mythischem Erzählen, seriellem Erzählen). Immer wieder stellt sich auch die Frage nach tragischen Phänomenen in Genres, die das Tragische scheinbar grundlegend ausschließen müssten. Dabei dominiert in der Forschung traditionell die Frage nach Möglichkeiten und Grenzen tragischer Potentiale in christlichen Erzählwelten. Wie bereits dargestellt, handelte es sich hierbei lange um eine metaphysische Diskussion entlang der Frage, ob Tragik und Christentum vereinbar seien. Mit der ‚Wende zur Poetik der Tragik‘ stellt sich diese Frage heute erneut – nicht als philosophische Debatte, sondern als Frage nach den logischen Wirkräumen von literarischen Gattungen. Dorothea Klein gibt mit Blick auf die Erlösung, die Pyramus und Thisbe in der mittelalterlichen Bearbeitung erwartet, zu bedenken: „Hagiographie ist der Feind aller Tragik; wo zum Schluss der Glaube an die Erlösung durch eine transzendente Instanz triumphiert, sind tragischer Irrtum und tragische Aporie aufgehoben.“¹⁰² Gleichzeitig betont Klein aber im selben Aufsatz, dass dort, „wo in der textuellen Präsentation ein Überschuss an Heillosigkeit erzeugt“ werde, „die Tragik auch nicht mehr durch Transzendenz aufzuheben“ sei.¹⁰³ Diese Aussagen zeigen, dass es zwei Aspekte gibt, denen es nachzuspüren gilt. Zum einen lässt sich fragen, wo diese Grenze zwischen tragischen und christlichen Wirkräumen verläuft und wann welcher Wirkraum im Text überwiegt. Zum anderen wird die Notwendigkeit erkennbar, sich

¹⁰¹ BARTON 2014, S. 28.

¹⁰² KLEIN 2017, S. 104. KLEIN zieht dieses Fazit mit Blick auf den Rebstock, der die Gräber von Pyramus und Thisbe verbindet und die textinternen Beteuerungen, dass beide Liebenden ihr Seelenheil finden werden, s. hierzu ebd., S. 103f.: „Mit der doppelten Kodierung – der Anknüpfung an den großen tragischen Liebesroman des Mittelalters schlechthin [...] und der Einschreibung in die hagiographische Tradition – marginalisiert der Erzähler das Problem der Selbsttötung; [...] er entschuldigt und nobilitiert die Liebenden, die mit ihrer Liebe und noch mehr mit ihrem Selbstmord gegen die soziale Ordnung und gegen kirchliches Recht verstoßen haben.“

¹⁰³ Ebd., S. 91.

mit dem *Endpunkt* tragischer Handlungen auseinanderzusetzen: Was macht ein versöhnliches Ende – oder sogar das Versprechen von Erlösung – mit tragischen Potentialen? Oder anders: Müssen Hagiographie und Tragik immer Feinde sein? Dabei geht es hier nicht um die Frage, ob das Christentum selbst Tragik kennt. Dass tragische Strukturen in biblischen Narrativen erkennbar werden, hat Regina Toepfer bereits überzeugend am Beispiel des Sündenfalls nachgewiesen.¹⁰⁴ Diese Arbeit möchte stattdessen rein *textimmanent* argumentieren und nach der *textinternen* Inszenierung und Problematisierung von tragischen und christlichen Wirkräumen fragen.

Eine andere Beziehung, die signifikant erscheint, ist die Relation zwischen Heroik und Tragik. Dass Heldenepik und Tragik strukturell eine interessante Verbindung eingehen, ist bekannt. Es liegt daher nahe, danach zu fragen, was einen Helden zu einem ‚tragischen Helden‘ macht und wie sich die Beziehung zwischen Heroik und Tragik entfaltet: Wächst Tragik aus Heroik oder beginnt Tragik dort, wo Heroik endet? Letzteres scheint zumindest Ulrich Wyss anzudeuten, wenn er mit Blick auf Willehalm's Verzweiflung nach gewonnener Schlacht resümiert: „Da bedeutet der ritterliche Kampf und Krieg nichts mehr. Die heroische Anstrengung stößt an eine Grenze. Dahinter beginnt das Reich des Tragischen.“¹⁰⁵

1.3 Konzeption

Die vorliegende Arbeit gliedert sich in einen theoretischen und einen analytischen Teil. Der Theorieteil versteht sich als ein Versuch, die aktuelle Debatte, die im Fach geführt wird, überschaubar und zugänglich zu machen. Es geht daher weder darum, Tragik gänzlich neu oder ‚anders‘ zu definieren, noch ist es das Ziel, eine vollständige Übersicht über alle wirkmächtigen Tragödien- und Tragiktheorien zu geben; beides wäre angesichts der Vielzahl an theoretischen Annäherungen nicht zu bewältigen und für die Forschungsdebatte auch nicht sinnvoll. Vielmehr werden die vier Theorien, die die aktuelle Debatte um ‚Tragik im Mittelalter‘ dominieren, auf ihre Argumentationsstruktur hin befragt und auf Gemeinsamkeiten und Differenzmomente untersucht. Ziel ist es, das vorherrschende Heterogenitäts-Theorem neu zu perspektivieren und den Blick für Überschneidungsmomente zu schärfen.

¹⁰⁴ Vgl. TOEPFER 2013, S. 37-59.

¹⁰⁵ WYSS 2015, S. 346.

Zu Beginn steht eine Auseinandersetzung mit Szondis ‚Versuch über das Tragische‘, die nachzuvollziehen versucht, wie Szondi zu seiner Begriffsbestimmung von Tragik gelangt und welche Phänomene er in den anschließenden Beispielanalysen als ‚dialektische Strukturelemente‘ identifiziert. Daran anknüpfend stehen Aristoteles‘ ‚Poetik‘ und Boethius‘ ‚Trost der Philosophie‘ im Zentrum. Die Frage ist, ob es sich bei Aristoteles und Boethius tatsächlich um Vertreter *kausaler* respektive *finaler Tragik* handelt (Toepfer) oder ob sich nicht doch eine *dialektische Anlage* erkennen lässt (Barton). Für die ‚Poetik‘ verdichtet sich diese Diskussion in der Debatte um den Hamartia-Begriff; für den ‚Trost der Philosophie‘ in der Frage, welche Erkenntnisse aus dem dort beschriebenen Verhältnis zwischen Notwendigkeit und Freiheit zu ziehen sind. Die vierte Theorie, die aktuell in der mediävistischen Debatte eine Rolle spielt, ist Bohrs Auseinandersetzung mit Nietzsche, die er in ‚Das Tragische. Pathos, Klage, Erscheinung‘ (2009) führt. Bohrs Argumentationsgang wird mit einem besonderen Augenmerk auf den Punkten referiert, die als Abgrenzung von bekannten poetologischen und rezeptionsästhetischen Tragiktheorien konzipiert sind.

Die Ergebnisse der theoretischen Annäherungen werden dann auf gemeinsame Züge und Differenzmomente befragt. Mit Blick auf die Debatte um Heterogenität und Normativität von Tragik wird dazu eine analytische Perspektive auf die Begriffsbildung des Tragischen eingenommen, die die gleichzeitige Gültigkeit kontradiktorischer Definitionen erlaubt. Dazu wird auf die Methodik von Richard H. Palmer (1992) Bezug genommen, der sich dem Tragikbegriff analytisch über das Bild von Begriffsmengen annähert und verschiedene Formen der Begriffsbildung bei der Genese des Tragikbegriffs problematisiert.¹⁰⁶ In einem weiteren Schritt wird ein erzähltheoretisches Begriffsinventar zusammengestellt, das dafür geeignet ist, die Varianten tragischer Phänomene in mittelalterlichen Texten abzubilden. Dabei werden vor allem Kriterien kausaler und finaler *Handlungsmotivation*, Möglichkeiten und Grenzen von *Individualität und Verantwortung* in mittelalterlichen Texten und Bedingungen von *Kontingenz* in den Blick genommen.

¹⁰⁶ PALMER 1992 beschreibt seine methodische Annäherung an den Begriff ‚Tragik‘ als *definition by encirclement*. Anstatt nach einem gemeinsamen Kern (*common core*) aller Tragikdefinitionen zu fragen, der Definitionen außerhalb dieser Schnittmenge ausschließt, schlägt er vor, nach einer umfassenden, inkludierenden Definition zu suchen, die zugleich Überscheidungsmomente nicht überdecke, sondern diese als Teilmengen zugänglich mache. Dass PALMER die verschiedenen Theorien synchron betrachtet und sie thematisch – nicht chronologisch – ordnet, setzt einen interessanten Impuls, der in dieser Arbeit aufgegriffen wird. Anders als PALMER, der sich um einen möglichst umfassenden Querschnitt moderner Tragiktheorien bemüht, werden in dieser Arbeit nur die einflussreichsten Definitionen der aktuellen Debatte in der Germanistischen Mediävistik berücksichtigt.

Die Arbeit endet mit einem Analyseteil, der die mehrdimensionale Anlage ‚tragischen Erzählens‘ (als ‚das Erzählen von Tragik‘ einerseits und ‚tragischem Erzählen‘ andererseits) präsent halten möchte. Durch einen doppelten Fokus auf strukturelle und ästhetische Logik werden Varianten tragischer Phänomene am selben Text erschlossen. Die Arbeit nutzt dazu Textbeispiele, deren tragische Potentiale intuitiv zugänglich erscheinen und zugleich eine Reflexion über die Möglichkeiten und Grenzen von Tragik in mittelalterlichen Texten anstoßen. Dabei ist es nicht das Ziel, eine umfassende neue Gesamtinterpretation der Texte vorzuschlagen, sondern vielmehr das Phänomen ‚Tragik im Mittelalter‘ auszuloten, indem Varianten literarischer Tragik am Text konkretisiert werden. Die Textauswahl ist bewusst genreübergreifend angelegt und umfasst Texte aus heldenepischer Tradition, höfische Romane und einen Legendenroman.¹⁰⁷

Der Analyseteil beginnt mit dem ‚**Nibelungenlied**‘. Wenn auch längst nicht das einzige Beispiel ‚echter Tragik‘ im Mittelalter, ist das prominente Heldenepos sicher der mittelalterliche Text, dessen tragisches Potential besonders ausgeprägt ist und an dem sich die Heterogenität von verschiedenen Analysezugriffen in der Forschung besonders anschaulich widerspiegelt. Dass das ‚Nibelungenlied‘ geradezu ein Prototyp einer tragischen Erzählung ist, ist aber bereits bekannt. Daher liegt der Fokus in dieser Arbeit darauf, verschiedene Varianten des Tragischen, die sich im ‚Nibelungenlied‘ überlagern, explizit zu machen. Besonders in den Blick genommen werden dazu die Korrelation zwischen Entscheidungssequenzen und textinternen Vorausdeutungen (Prophezeiungen und Träumen), die Anlage der tragischen Helden Siegfried und Rüdiger sowie die Ebene der ästhetischen Tragik im ‚Nibelungenlied‘.

Mit dem ‚**Hildebrandslied**‘ wird ein Textbeispiel betrachtet, das sich über eine auffallende strukturelle Verdichtung des Tragischen auszeichnet. Wenn im ‚Hildebrandslied‘ Vater und Sohn im Schlachtfeld aufeinandertreffen, ist das Prädikat ‚tragisch‘ nicht weit. Tatsächlich scheint sich in diesem kurzen Text die Essenz struktureller Tragik zu verdichten. Herausgearbeitet werden sollen die Mechanismen, die den Eindruck einer Unvermeidbarkeit des Geschehens erzeugen. Es gilt zu diskutieren, wie die heroische Erzähllogik, in der dieses Aufeinandertreffen eingebettet ist, dazu beiträgt, dass der Text in seiner Kürze eine umso

¹⁰⁷ Auf eine Ordnung der Texte nach Entstehungszeitraum oder Gattungszugehörigkeit wird bewusst verzichtet. Dass keine Texte aufgenommen wurden, die zur Tradition der tragischen Minne gerechnet werden können (‚Eneasroman‘, ‚Tristan‘ oder ‚Trojaroman‘), liegt an der umfassenden Erarbeitung der Minne-Dynamik im Sammelband ‚Tragik und Minne‘ (2017) und bei TOEPFER 2013.

eindringlichere Zugkraft entwickelt und wie der Text zwischen den Wirkräumen von Heroik und Tragik changiert.

Wenn die Tragik früher heldenepischer Texte oftmals über die Nähe zu Kult und Mythos kontextualisiert wird, folgt mit Wolframs ‚**Willehalm**‘ ein Text, dessen tragische Anlage aufmerken lässt, da Wolfram hier einen Konflikt darstellt, der sich vor dem Rahmen eines Glaubenskrieges entfaltet. Wo müsste das Vorurteil des ‚untragischen christlichen Mittelalters‘ denn mehr zum Tragen kommen als hier? Dennoch ist die Tragik im ‚Willehalm‘ nicht zu leugnen und zeigt sich sowohl in strukturellen Konflikten als auch in besonderem Maße auf der Darstellungsebene. Dass der Eindruck einer ‚ontologischen Ordnung‘ im Sinne einer klaren ‚Schwarz-Weiß-Dichotomie‘ ausbleibt, liegt nicht zuletzt an der Erzählinstanz, deren Kommentare, Wertungen und Auslassungen einen Raum für tragische Potentiale eröffnen. Diese Art zu erzählen, wird hier als Kampf der Erzählerfigur mit der Materie der Erzählung zugänglich gemacht und als ‚Tragik des Erzählers‘ beschrieben. Mit Blick auf Rennewarts Verschwinden und den Fragment-Status des Textes wird zudem die Möglichkeit diskutiert, hier von einem tragisch anmutenden ‚verhinderten Erzählen‘ (einer ‚Tragik des Erzählens‘) zu sprechen.

Mit dem ‚**Iwein**‘ von Hartmann von Aue folgt ein Text, der nach der klassischen Definition einer abfallenden Handlung nicht tragisch ist, denn Iwein überwindet schlussendlich seine Identitätskrise und kehrt an den Artushof zurück: ein klassisches Happy End. Diese Arbeit will aber den Fokus auf die tragische Potentialität des ersten Handlungszyklus‘ im ‚Iwein‘ lenken. Mit anderen Worten: Wenn Iwein im Wald geblieben wäre, wäre der Text dann tragisch? Diese – selbstverständlich überspitzte – Frage möchte den Fokus auf strukturelle Auffälligkeiten des ersten Handlungszyklus lenken. Wenn hier zudem der ‚unseligen Schuldfrage‘ nachgespürt wird, die die Forschung ausgehend von Iweins Selbstanklage immer wieder beschäftigt, dann wird keine Neuauflage einer moralisierenden Lesart des Textes versucht. Es gilt vielmehr, die textinhärente Suche nach Ursache und Wirkung ernst zu nehmen und die Schichten der Motivation hinter Iweins Scheitern explizit zu machen. Ein besonderes Augenmerk liegt zudem auf der Inszenierung von Iweins Zusammenbrüchen. Hier scheint sich an Iwein – mit Bohrer in der Tradition Nietzsches gesprochen – ein ästhetischer Schrecken zu manifestieren, was die Frage provoziert, ob der zweite Handlungszyklus tatsächlich genügt, um das tragische Potential des Textes zu lösen.

Mit dem ‚Gregorius‘ von Hartmann von Aue wird abschließend eine legendarische Erzählung betrachtet, die um eine doppelte Inzesthandlung kreist. Im Wissen um seine inzestuöse Zeugung versucht Gregorius für die Sünde seiner Herkunft zu sühnen und heiratet in diesem Prozess unwissentlich seine Mutter – eine Thematik, dem das Tragische traditionell eingeschrieben ist. Mehr noch, es findet sich hier sogar eine Verdopplung des klassischen tragischen Schemas vom ‚schuldlos Schuldigen‘: Gregorius, der durch seine Geburt bereits schuldlos schuldig ist, wird im Bestreben, diese Schuld zu sühnen, ‚schuldlos *noch* schuldiger‘. Die tragische Natur der Erzählung scheint aber durch den weiteren Handlungsverlauf aufgelöst zu werden. Dazu berufen, der nächste Papst zu werden, wird Gregorius nämlich nicht nur von seinen Sünden freigesprochen, sondern auch in direkte Nähe zu Gott gestellt. Es gilt herauszuarbeiten, wie diese Verdrängung der tragischen Potentialität durch die legendarische Erzähllogik strukturell und ästhetisch inszeniert wird. Dazu werden auch die Interaktionsmomente mit der Wachstafel, auf der Gregorius‘ Abstammung festgehalten ist, betrachtet. Während die Tafel in der ersten Erzählsequenz einen gewalttätigen Einbruch von Realität in das Reich der Illusion provoziert und den Text einem ästhetischen Erscheinungsschrecken, wie ihn Bohrer in der Tradition Nietzsches stark macht, annähert, dient die Tafel später lediglich als Instrument zur Veranschaulichung der göttlichen Allmacht. Hartmanns ‚Gregorius‘ dient in dieser Arbeit als Beispiel für das Wegdrängen der tragischen Potentialität eines Textes, zugunsten einer – dem Tragischen diametral entgegengesetzten – Textfunktion.

Diese Annäherung an ‚Varianten des Tragischen‘ in mittelalterlichen Texten stehen unter der übergeordneten Frage, wie die Besonderheiten mittelalterlichen Erzählens die Erscheinungsformen des Tragischen beeinflussen können.

2. Tragik- und Tragödientheorie im aktuellen Forschungsumfeld

Im Folgenden gilt es, die vier Theorien, die die Debatte um ‚Tragik im Mittelalter‘ dominieren, zugänglich zu machen. Wie bereits dargelegt, werden im Einzelnen Szondi ‚Versuch über das Tragische‘ (→ Kapitel 2.1), Aristoteles‘ ‚Poetik‘ (→ Kapitel 2.2), Boethius ‚Trost der Philosophie‘ (→ Kapitel 2.3) und ‚Das Tragische. Pathos, Klage, Erscheinung‘ von Bohrer (→ Kapitel 2.4) betrachtet.

Der Anspruch ist dabei ein doppelter: Erstens soll die zugrundeliegende Argumentationsstruktur ebenso wie die *Prämissen* und *Konsequenzen* dieser Tragik- bzw. Tragödientheorien explizit gemacht werden. Wo es sinnvoll erscheint, werden neuralgische Punkte über konkrete Beispiele veranschaulicht: So wird Szondis Textzugriff an seiner Analyse von ‚Leo Armenius‘ beleuchtet (→ Kapitel 2.1.1), die laufende gräzistische Debatte um den Hamartia-Begriff anhand dreier Interpretationen der Schuldfrage im ‚König Ödipus‘ offengelegt (→ Kapitel 2.2.1) und Bohrs Bild des *ästhetischen Schreckens* über seine Annäherung an attische Tragödien und Baudelaires Lyrik zugänglich gemacht (→ Kapitel 2.4.2).

Zweitens werden die vier betrachteten Tragik- bzw. Tragödientheorien jeweils kritisch mit Blick auf ihren Gewinn für die Grundfrage dieser Monographie beleuchtet. Dazu wird im Besonderen diskutiert, ob Tragik in diesen Theorien als skalierbares Phänomen in Erscheinung tritt, ob sich die spezifische Theorie auf Erzähltexte anwenden lässt und ob bestimmte Aspekte mit Blick auf die Besonderheiten mittelalterlichen Erzählens hervorstechen. Die Ergebnisse, auf die im weiteren Verlauf der Arbeit aufgebaut wird, sind als Fazit – untermauert durch hervorgehobene Thesen – jeweils im letzten der folgenden Unterkapitel festgehalten.

2.1 Das Primat der Dialektik bei Szondi

Mit dem ‚Versuch über das Tragische‘ veröffentlicht Peter Szondi 1961 eine „schmale[] aber gewichtige[] Studie“¹⁰⁸ über das Tragische, in der er zwölf Positionen zum Tragischen zwischen 1795 und 1915 (Schelling, Hölderlin, Hegel, Solger, Goethe, Schopenhauer, Vischer, Kierkegaard, Hebbel, Nietzsche, Simmel, Scheler) betrachtet. Diese Zusammenstellung aus philosophischen, poetischen und ästhetischen Schriften erschließt Szondi jeweils über kurze Kommentare¹⁰⁹. Er vertritt die These, das sich in allen von ihm betrachteten Texten – vom deutschen Idealismus bis zur nachidealistischen Ära – eine „**Ubiquität des dialektischen Moments**“¹¹⁰, im Sinne eines allgegenwärtigen formallogischen Strukturelements (eines „generellen Begriff des Tragischen“¹¹¹) finden lasse. Im zweiten Teil seiner Arbeit wendet er

¹⁰⁸ SEIDENSTICKER 2005, S. 279.

¹⁰⁹ SZONDI 1964, S. 8 hebt hervor, dass es sich um „Kommentare handel[e] [...], nicht um erschöpfende Darstellung[en].“

¹¹⁰ Ebd., S. 59.

¹¹¹ Ebd., S. 8.

seine Analyseergebnisse auf ausgewählte Texte verschiedener Epochen und Genres an (Sophokles' ‚König Ödipus‘, Calderons ‚Das Leben ein Traum‘, Shakespeares ‚Othello‘, Gryphius' ‚Leo Armenius‘, Racines ‚Phädra‘, Schillers ‚Demetrius‘, Kleists ‚Die Familie Schroffenstein‘, Büchners ‚Dantons Tod‘) und identifiziert in jedem dieser Texte einen dialektischen Modus.

Szondi hat den Anspruch, den Begriff ‚Dialektik‘¹¹² weitestgehend vom Inhalt zu ‚entkernen‘ und an Strukturelementen innerhalb einer dynamischen Bewegung festzumachen. Dem zugrunde zu liegen scheint die Vorstellung, dass sich eine dialektische Bewegung auf ein Schema der folgenden Form reduzieren lässt: Eine Form (oder These) provoziert die Bildung ihres Gegenteils (der Antithese) und damit beanspruchen sich gegenseitig widersprechende Formen gleichzeitig Gültigkeit. Diese Gleichzeitigkeit der Gegensätze verlangt nach Auflösung und kann – produktiv gewendet – zur Bildung einer neuen Form (Synthese) führen. Szondi bestimmt das Begriffspaar **„Dialektik/dialektisch“** für den Gebrauch in seiner Studie folgendermaßen:

„‚Dialektik‘ und ‚dialektisch‘ bezeichnen in der ganzen Studie nach Hegels Wortgebrauch, jedoch ohne die Implikation seines Systems, folgende Tatbestände und Vorgänge: Einheit der Gegensätze, Umschlag des Einen in sein Gegenteil, Negativsetzen seiner selbst, Selbstentzweiung.“¹¹³

Damit legt Szondi den Fokus auf spannungs- und konfliktgeladene *Strukturelemente*, die ‚Momentaufnahmen‘ innerhalb einer dialektischen Bewegung sind. Die Bezeichnung eines Strukturelements als „dialektisch“ im Sinne Szondis umfasst also im Grunde drei eigentlich getrennte Muster, nämlich das Moment einer Dissoziation, die vollständige Umkehr des einen

¹¹² Der Begriff „Dialektik“ hatte im Laufe der Philosophiegeschichte bereits unterschiedliche Bedeutungen: Ursprünglich stand der Begriff für eine dialogische Argumentation (in Frage-Antwort-Form), wie sie sich beispielsweise in Platons Dialogen finden lässt: Die Dialektik (gr. *dialektiké téchne*) bezeichnet in der Antike Wechselgespräche zur Findung der Wahrheit und zur Überwindung von Widersprüchen in Denken und Sein. Bei Platon meint die Dialektik zudem die oberste Wissenschaft zur Erkenntnis der Ideen, vgl. NAEHER 1981, S. 188. Insbesondere seit Hegel, der den Begriff in seinen philosophischen Schriften zentral setzt (zur Beschreibung der Selbstbewegung des Denkens und der Selbstbewegung der Wirklichkeit und als Erkenntnismethode, die er der Metaphysik gegenüberstellt; eine differenzierte Aufarbeitung der Dialektik in der Philosophie Hegels finden sich u. a. bei HORSTMANN 2016 [1978] und WEGERHOFF 2008; Einführungen bieten u. a. FØLLESDAL et. al. 1986, NAEHER 1981, VOLLMERS 1995) wird die Dialektik als philosophisches Bemühen um Nachweis und Überwindung von Widersprüchen im Denken und Sein verstanden (vgl. REGENBOGEN / MEYER 2013, S. 146 r.). Im Grunde baut die Dialektik auf der Prämisse auf, dass „Veränderungen durch Spannungen, Konflikte und Gegensätze – und nicht durch ein gleichmäßiges und harmonisches Wachstum“ (FØLLESDAL et. al. 1986, S. 198) hervorgerufen werden. Hegel selbst kennzeichnet diese Entwicklung als einen intensiven, immer andauernden Prozess (als einen harten, unendlichen Kampf gegen sich selbst, vgl. ebd.).

¹¹³ SZONDI 1964, S. 111.

in sein Gegenteil sowie die Überlagerung unvereinbarer Gegensätze. Szondi führt damit verschiedenartige Strukturphänomene unter demselben Begriff zusammen. Gemeinsam ist diesen dialektischen Strukturelementen im Sinne Szondis eine inhärente (im Individuum durchaus schmerzhaft und in literarischen Texten handlungstreibende) **Dynamik**.

Im mediävistischen Forschungsfeld besteht Uneinigkeit darüber, wie Szondis Arbeit zu bewerten sei: So spricht Kern Szondi zu, eine *Geschichte über die Erfindung der Idee des Tragischen* geschrieben zu haben,¹¹⁴ Malcher und Philipowski sehen den ‚Versuch über das Tragische‘ als Versuch, die *hegelsche Tragikphilosophie auszuweiten*¹¹⁵ und für Barton und Marshall arbeite Szondi die *strukturelle Essenz des Tragischen*¹¹⁶ heraus. Um die Nutzbarkeit von Szondis These für mittelalterliche Texte zu bewerten, wird der Blick in diesem Kapitel zunächst auf Szondis Methode gelenkt.

Szondi geht in seiner Studie so vor, dass er zunächst theoretische Annäherungen an Tragik bzw. philosophische Beschreibungen des Tragischen betrachtet und seine Beobachtungen für die theoretischen Schriften im zweiten Schritt auf ausgewählte literarische Texte, d. h. auf konkrete tragische Phänomene im Text anwendet.¹¹⁷ Auch wenn er sich damit von der Theorie her dem Phänomen annähert, ist seine Fragestellung nicht, was „das Tragische“ im Sinne eines philosophischen oder ästhetischen Konzepts meint, sondern wie das Phänomen des Tragischen, das in den von ihm betrachteten Texten theoretisiert wird, in literarischen Texten beschreib- und vergleichbar gemacht werden kann. Er sucht also nach einem tragischen „Modus, eine bestimmte Weise drohender oder vollzogener Vernichtung,“¹¹⁸ nicht nach einer „Wesenheit“¹¹⁹ oder einem Thema. So zeigt auch der spezifische Zugriff, den Szondi auf die betrachteten Tragiktheorien wählt, eindeutig ein vorrangig literaturwissenschaftliches Interesse vor einem philosophischen bzw. theoretischen. Denn er sucht nach analogen Strukturmustern in den theoretischen Texten und lässt dabei die verschiedenen

¹¹⁴ Vgl. M. KERN 2015, S. 82.

¹¹⁵ Vgl. MALCHER / PHILIPOWSKI 2015, S. 148 Fußnote 16 sprechen von einem „hegelianischen Versuch“.

¹¹⁶ Vgl. u. a. BARTON 2014, S. 12; MARSHALL 2017, S. 64f.

¹¹⁷ Anders als SZONDI nähert sich beispielsweise BOEHM 2001 dem Phänomen des Tragischen über eine Zusammenschau von Tragödien in unterschiedlichen Epochen und sieht das Dialektische nur als eine Sonderform des Tragischen.

¹¹⁸ Ebd.

¹¹⁹ SZONDI 1964, S. 60.

philosophiegeschichtlichen Prägungen ebenso wie den theoretischen Kontext der betrachteten Textfragmente weitestgehend außen vor. Durch diese textanalytische Arbeit gelingt es Szondi, Parallelen zwischen Tragikphilosophien des 19. und 20. Jahrhunderts und der Antike zu ziehen, auch wenn diese inhaltlich und konzeptionell auf sehr unterschiedlichen Voraussetzungen aufbauen.

Es geht Szondi dabei um die Identifikation eines kleinsten gemeinsamen Nenners zwischen allen von ihm betrachteten Theorietexten, den er als tragischen Modus versteht.¹²⁰ Um diese Form der Begriffsbildung zu visualisieren, bietet sich die nachfolgende Grafik an, die Richard H. Palmer in seinem *Analytical Guide* zur Tragik und Tragiktheorie nutzt: Die Kreise symbolisieren jeweils verschiedene Theorien / Begriffsmengen des Tragischen. Szondi geht davon aus, dass die Definitionen, die er betrachtet, alle einen gemeinsamen Kern haben, der hier als die schraffierte Schnittmenge dargestellt wird.

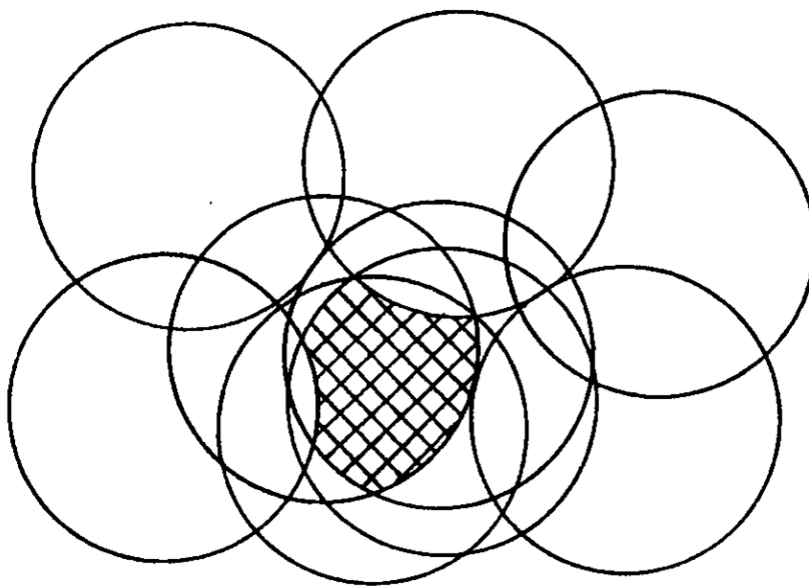


Abbildung 1: „Definitions of Tragedy by Encirclement“, Figure 4.1 A, PALMER 1992, S. 108.

¹²⁰ Ein vergleichbares Vorgehen zur Identifizierung einer Minimaldefinition des Tragischen findet sich bei MANTEL 1961, der ebenfalls nach Schnittstellen zwischen Definitionen des Tragischen fragt. Eine Arbeit, die sich kritisch mit dieser Form der Definitionsbildung auseinandersetzt, ist BILLINGS 2014. Eine differenziertere Auseinandersetzung mit der Vielgestaltigkeit der Tragiktheorien in der Postmoderne liefert MACK 1970. Eine Zusammenschau von Tragödientheorie und Tragödien aus unterschiedlichen Epochen, die sich auf die Wiedergabe der Vielstimmigkeit konzentrieren und bewusst keine Minimaldefinition erarbeiten möchten, finden sich bei MANN 1958, MENKE 2005, VON FRITZ 1962 und WAGNER 1987. Während diese Arbeiten Tragödientheorie und tragische Texte bewusst nebeneinanderstellen, hinterfragt TURK 2003, S. 277 die Beziehung zwischen Tragikphilosophien der Moderne und Tragödien kritisch und reflektiert, „[i]nwieweit [...] sich das Interesse am Tragischen mit dem Interesse an Tragödien vereinbaren“ lasse.

Szondi macht sich damit den Anspruch zu eigen, den er bei Hegel zu erkennen meint, nämlich die „ganze Vielfalt tragischer Möglichkeiten“¹²¹ beschreibbar machen zu wollen. Inhalt dieser Schnittmenge sei eine zugrunde liegende **dialektische Struktur** („Nur *der* Untergang ist tragisch, der aus der Einheit der Gegensätze, aus dem Umschlag des Einen in sein Gegenteil, aus der Selbstentzweiung erfolgt.“¹²²). Die Definition des Tragischen, die Szondi erarbeitet, enthält aber noch eine weitere Bedingungen für das Tragische; denn ein dialektischer Modus, obgleich mit Szondi eine notwendige Bedingung für das Tragische, reiche nicht aus, um tragische Literatur von nicht-tragischen Texten abzugrenzen. Szondi bezeichnet dieses Manko als versagte „Reversibilität“¹²³ der Definition; mit anderen Worten: „Jeder tragische Text zeigt einen dialektischen Modus, aber nicht jeder dialektische Text ist tragisch.“ Daher bestimmt Szondi noch eine weitere Bedingung für das Tragische:

Aber tragisch ist auch nur der Untergang von etwas, das nicht untergehen darf, nach dessen Entfernen die Wunde sich nicht schließt. Denn der tragische Widerspruch darf nicht aufgehoben sein in einer übergeordneten – sei's immanenten, sei's transzendenten – Sphäre. Ist dies der Fall, so hat die Vernichtung entweder ein Belangloses zum Gegenstand, das als solches sich der Tragik entzieht und der Komik darbietet, oder die Tragik ist bereits überwunden im Humor, überspielt in der Ironie, überhört im Glauben.¹²⁴

Nur wenn beide Bedingungen erfüllt seien, ein Text (a.) eine dialektische Struktur zeige und (b.) der tragische Widerspruch, der durch diese dialektische Struktur erkennbar wird, nicht (in *Immanenz* oder *Transzendenz*) aufgehoben werde, handele es sich um (c.) einen tragischen Text. Die Konjunktion aus beiden Bedingungen kennzeichnet Szondi als **notwendige und hinreichende Bedingung**: $(a \wedge b) \leftrightarrow c$ („Genau dann, wenn a und b erfüllt sind, handele es sich um c, einen tragischen Text.“).

2.1.1 Ubiquität der Dialektik in Szondis Analysen

Es ist darauf hinzuweisen, dass die von Szondi betrachteten Text(-fragment)e das Tragische oftmals eher als Beispiel für ein übergeordnetes Phänomen heranziehen und nicht zum Hauptgegenstand der Betrachtung machen. Die dialektischen Strukturen, die er jeweils für die betrachteten Textpassagen herausarbeitet, werden hier kurz skizziert:

¹²¹ SZONDI 1964, S. 25.

¹²² Ebd., S. 60.

¹²³ Ebd., S. 59.

¹²⁴ Ebd., S. 60f.

Schelling: Szondi beginnt seine Auseinandersetzung mit Friedrich Schelling und nutzt zwei Textpassagen aus den ‚Philosophischen Briefen über Dogmatismus und Kritizismus‘ (1795) und den ‚Vorlesungen über die Philosophie der Kunst‘ (1802/1803), an denen er eine Entwicklung von Schellings Tragikverständnis offenlegt: In den ‚Philosophischen Briefen‘¹²⁵ schreibt Schelling über ‚König Ödipus‘; diese Tragödie verarbeite nach Schelling den Streit zwischen der menschlichen Freiheit und der Macht der objektiven Welt. Das dialektische Moment in Schellings Interpretation macht Szondi darin fest, dass Ödipus freiwillig die Strafe für ein letztlich unvermeidliches Verbrechen trage, um durch den Verlust der eigenen Freiheit eben diese Freiheit zu beweisen (*Negation des Selbst*). Die Bestrafung des *Verbrechers*, der im aktiven Kampf mit seinem Schicksal schuldlos-schuldig werde, sei damit im Grunde eine „Anerkennung menschlicher Freiheit“, eine „Ehre, die der Freiheit gebühre“.¹²⁶ Allerdings gibt Szondi zu bedenken, dass Schelling hier im Grunde keinen „rein tragischen Vorgang[]“¹²⁷ beschreibe, da er durch die „Behauptung der Freiheit“¹²⁸ letztlich eine Auflösung der Dialektik in Immanenz postuliere. In den ‚Vorlesungen über die Philosophie der Kunst‘ schließlich rücke diese dritte Position der Kunst (in der die Auflösung zugunsten einer der beiden Pole gelinge) in den Hintergrund: In den Vorlesungen kennzeichnet Schelling die Tragödie als Kampf der subjektiven Freiheit mit der objektiven Notwendigkeit. Szondi wählt das folgende bekannte Zitat aus Schellings Vorlesungen, in dem die dialektische Struktur von Schellings Systematik besonders deutlich werde:

Das Wesentliche der Tragödie ist [...] ein wirklicher Streit der Freiheit im Subjekt und der Notwendigkeit als objektiver, welcher Streit sich nicht damit endet, daß der eine oder der andere unterliegt, sondern daß beide siegend und besiegt zugleich in der vollkommenen Indifferenz erscheinen.¹²⁹

Mit der *vollkommenen Indifferenz zwischen Freiheit und Notwendigkeit*, die nicht in einem „Zwischengebiet“,¹³⁰ sondern im streitenden Subjekt (das zugleich Sieger und Besiegter ist) selbst zu finden ist, werde das Tragische bei Schelling als dialektisches Phänomen erkennbar.

¹²⁵ Alle Zitate aus den ‚Philosophischen Briefen über Dogmatismus und Kritizismus‘ nach SZONDI 1964, S. 13; der Ausschnitt aus den ‚Philosophischen Briefen‘, mit dem Szondi arbeitet, findet sich auch in STAIGER 1935, S. 41.

¹²⁶ SZONDI 1964, S. 13.

¹²⁷ Ebd., S. 15.

¹²⁸ Ebd.

¹²⁹ Das Zitat aus den ‚Vorlesungen über die Philosophie der Kunst‘ findet sich bei SZONDI 1964, S. 15 und in Schelling *Philosophie der Kunst*, S. 693.

¹³⁰ SZONDI 1964, S. 16.

Hölderlin: Szondi geht für Hölderlins Tragikverständnis vom folgenden schwer zugänglichen Fragment über das Tragische aus:

Die Bedeutung der Tragödien ist am leichtesten aus dem Paradoxon zu begreifen. Denn alles Ursprüngliche, weil alles Vermögen gerecht und gleich geteilt ist, erscheint zwar nicht in ursprünglicher Stärke, sondern eigentlich in seiner Schwäche, so daß recht eigentlich das Lebenslicht und die Erscheinung der Schwäche jedes Ganzen angehört. Im Tragischen nun ist das Zeichen an sich selbst unbedeutend, wirkungslos, aber das Ursprüngliche ist gerade heraus. Eigentlich nämlich kann das Ursprüngliche nur in seiner Schwäche erscheinen, insofern aber das Zeichen an sich selbst als unbedeutend = 0 gesetzt wird, kann auch das Ursprüngliche, der verborgene Grund jeder Natur sich darstellen. Stellt die Natur in ihrer schwächsten Gabe sich eigentlich dar, so ist das Zeichen, wenn sie sich in ihrer stärksten Gabe darstellt, = 0.¹³¹

Szondi arbeitet heraus, dass Hölderlins Zugang zum Tragischen von seinen Ansichten über Natur, Mensch und Kunst geprägt sei; Hölderlin gehe grundsätzlich davon aus, dass sich in der Beziehung zwischen Natur (dem Ursprünglichen) und Mensch (dem Zeichenhaften) ein Paradoxon zeige: Die Natur, die ihrem Wesen nach das Ursprüngliche und Stärkste ist, kann nicht in dieser tatsächlichen Stärke erscheinen, da sie sich der Zeichenhaftigkeit entziehe: Erst in der Kunst gelinge die Vermittlung der Natur durch Zeichen; eine Besonderheit zeige sich dabei in der Tragödie und im Tod (bzw. mit Hölderlin: Opfer) des tragischen Helden: Indem der Held der Tragödie gegen die Naturmacht nichts ausrichten könne und von ihr vernichtet werde, werde der Held (als Zeichen der Tragödie) „unbedeutend“ und „wirkungslos“¹³². In dem Untergang des tragischen Helden (wenn also „das Zeichen = 0 ist“) erscheine die Natur damit in ihrer vollen Stärke (als „das Ursprüngliche gerade heraus“). Damit lasse sich die Tragödie mit Hölderlin als Opfer verstehen, „welches der Mensch der Natur darbringt, um ihr zur adäquaten Erscheinung zu verhelfen.“¹³³ Darin arbeitet Szondi das folgende dialektische Moment der *Selbstnegation* heraus: Mit der vollkommenen Aufgabe der eigenen Bedeutung im dargebrachten Opfer, mit dem der Held sich selbst als unbedeutend („= 0“) setzt, gewinne dessen Dasein erst Bedeutung: In Hölderlins ‚Empedokles‘ werde diese naturphilosophische Dialektik zum Thema der Tragödie. Empedokles stehe für die Einheit von Kunst und Natur in sinnlicher Form – da eine solche Vereinigung wenn überhaupt nur in der Kunst vollzogen werden, und damit nur „scheinbar und temporär sein“¹³⁴ könne, müsse Empedokles notwendigerweise untergehen. Im Untergang verdeutliche sich die Übermacht der Natur.

¹³¹ Fragment zitiert nach Hölderlins *Verschiedenartige Bemerkungen*, S. 648f.; s. auch SZONDI 1964, S. 16f.

¹³² SZONDI 1964, S. 16.

¹³³ Ebd., S. 18.

¹³⁴ Ebd.

Hegel: In Szondis Studie steht Georg Wilhelm Friedrich Hegel an dritter Stelle, was aber nicht darüber hinwegtäuschen soll, dass Hegel der eigentliche Ausgangspunkt für Szondis Studie ist (denn bei Hegel „fallen [...] Tragik und Dialektik zusammen“¹³⁵). Szondi trägt dem Umstand Rechnung, dass sich Hegels Dialektik-Begriff zwischen seinen frühen und späten Schriften entwickelt. Szondi arbeitet zunächst an zwei von Hegels ‚Jugendschriften‘ (‚Über die wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts‘ (1802-1803) und ‚Der Geist des Christentums und sein Schicksal‘ (1798-1800)) heraus, dass Hegel seine Dialektik als bewusste Abgrenzung zum dualistischen Formalismus der Philosophie seiner Zeit (bei Kant und Fichte) entwickle.¹³⁶ Hegel stelle der „starren Entgegensetzung von Gesetz und Individualität, von Allgemeinem und Besonderem“¹³⁷ seine „absolute Idee der Sittlichkeit“ gegenüber, unter der er eine paradox-dialektische, dynamische Einheit der im Formalismus starr getrennten Widersprüche fasst: Die *absolute Idee der Sittlichkeit* enthält sowohl den Naturzustand als auch den Rechtszustand als „schlechthin identisch“¹³⁸. Die Identität bzw. das Subjekt sei keinesfalls eine „gesicherte Harmonie“,¹³⁹ sondern ergebe sich durch die ständige Auseinandersetzung zwischen den im Subjekt vereinten, sich im Widerstreit befindenden Mächten – Gesetz und Individualität, Allgemeines und Besonderes, „Ansichsein und Anundfürsichsein“¹⁴⁰ (dieser Gedanke gipfelt in Hegels ‚Phänomenologie des Geistes‘ in der Bestimmung des wahren Geistes als Dialektik von göttlichem und sittlichem Gesetz¹⁴¹). In der Tragödie werde ein dialektischer Kampf zugespitzt, nämlich die Dialektik der Sittlichkeit, die *Selbstentzweiung und Selbstversöhnung der sittlichen Natur*:

„[D]ie Tragödie [ist] darin, daß die sittliche Natur ihre unorganische, damit sie sich nicht mit ihr verwickle, als ein Schicksal von sich abtrennt und sich gegenüberstellt und, durch die Anerkennung desselben in dem Kampfe, mit dem göttlichen Wesen als der Einheit von beidem versöhnt ist[.]“¹⁴²

¹³⁵ Ebd., S. 22.

¹³⁶ SZONDI zeichnet nach, dass Hegel eine Art Genealogie der Dialektik entwirft und sie mit der Entwicklung des Christentums aus dem Judentum gleichsetzt, s. SZONDI 1964, S. 22: „Die Gestalt Jesu überbrückt die Kluft zwischen Mensch und Gott, als Gottes- und Menschensohn verkörpert er die Versöhnung, die dialektische Einheit der beiden Mächte.“

¹³⁷ Ebd., S. 20.

¹³⁸ Ebd.; die Formulierung „schlechthin identisch“ steht hier analog zur „vollkommenen Indifferenz“ bei Schelling.

¹³⁹ Ebd., S. 22.

¹⁴⁰ Ebd.

¹⁴¹ Ebd., S. 24; vgl. auch Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik*, S. 522.

¹⁴² Zitiert nach Hegels *Über die wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts, seine Stelle in der praktischen Philosophie und sein Verhältnis zu den positiven Rechtswissenschaften*, S. 496; vgl. auch SZONDI 1964, S. 20.

Zu fassen werde dies im *Schicksal* des tragischen Helden, das Hegel als *Selbstentzweiung*, als „Bewußtsein seiner selbst, aber als eines Feindlichen“¹⁴³ deutet. Konkret werde der tragische Held in der Tragödie zugleich ins Recht und ins Unrecht gesetzt, indem er durch seine Anlage *notwendigerweise*¹⁴⁴ schuldig werde: Da das Pathos des tragischen Helden eine nur einseitige Repräsentation der Sittlichkeit sei (*Individuationsprinzip*), trete er zwangsläufig mit einer anderen Repräsentation der Sittlichkeit in Konflikt und werde daher schuldig. Entscheidend sei, dass der Held *nicht* gegen die Sittlichkeit als solche verstoße, sondern gegen eine andere Repräsentation der eben gleichen absoluten Sittlichkeit, die sein eigenes Wesen begründe. Szondi führt dazu Hegels Interpretation von ‚Macbeth‘ an: Macbeth stehe nach der Ermordung von Banquo keinem fremden, von ihm unabhängig bestehenden Gesetz gegenüber, vielmehr begegne ihm in Banquos Geist das verletzte Leben an sich, „das nichts Fremdes, sondern zugleich das ‚eigen verwirkte Leben‘“ sei:¹⁴⁵

Jetzt erst tritt das verletzte Leben als eine feindselige Macht gegen den Verbrecher auf, und mißhandelt ihn, wie er mißhandelt hat; so ist die eine Strafe als Schicksal die gleiche Rückwirkung der Tat des Verbrechers selbst, einer Macht, die er selbst bewaffnet, eines Feindes, den er selbst sich zum Feinde machte.¹⁴⁶

In Hegels frühen Schriften werde die Dialektik der Sittlichkeit noch stark in einen metaphysischen Zusammenhang gestellt (als Eintritt des Göttlichen in die Wirklichkeit), später trete die Metaphysik hinter die „formale Weite“¹⁴⁷ der Dialektik zurück.

Solger: Mit Karl Solger betrachtet Szondi einen weiteren Philosophen des Idealismus; er legt dabei Solgers 1819 gehaltene ‚Vorlesung über Ästhetik‘ zugrunde. Die Dialektik des Tragischen bei Solger zeige sich in der Spannung von *Idee und Existenz*; Szondi meint hier die Erschütterung der idealistischen Idee des Tragischen und eine Abkehr von Schellings Freiheit und Notwendigkeit auszumachen. Die Idee, von der Solger spricht, liegt im Reich der Ideen, und ist damit göttlich und ewig.¹⁴⁸ Die Idee könne nur in der Wirklichkeit existieren, wenn sie

¹⁴³ SZONDI 1964, S. 23.

¹⁴⁴ Hegel unterscheidet zwischen dem traurigen Zufall und der tragischen Notwendigkeit; zur Differenz s. MENKE 1996, S. 28.

¹⁴⁵ SZONDI 1964, S. 23.

¹⁴⁶ Ausschnitt aus Hegels *Jugendschriften* zitiert nach SZONDI 1964, S. 22.

¹⁴⁷ SZONDI 1964, S. 25.

¹⁴⁸ Die Nähe zur platonischen Ideenwelt, die ebenfalls als „göttlich“ und „ewig“ charakterisiert wird, muss auffallen.

vergehe und in den Bereich der Existenz eintrete (d. h. die wahrhaft göttliche Natur ablege und menschlich werde). Vor dieser Weltsicht erscheine die menschliche Existenz an sich tragisch: Denn die Existenz des Menschen verdeutliche „Bedeutung, Inhalt und Wert“¹⁴⁹ nur dann, wenn der Anteil der göttlichen Idee in ihr deutlich werde; dies gelinge aber nur durch die Aufhebung der Existenz und den Wiedereintritt in die Idee (also im Sterben) – hierin liege mit Solger das „tragische Prinzip“:¹⁵⁰

Im *Tragischen* wird durch die Vernichtung die Idee als existierend offenbart; denn indem sie sich als Existenz aufhebt, ist sie da als Idee, und beides ist eins und dasselbe. Der Untergang der Idee als Existenz ist ihre Offenbarung als Idee.¹⁵¹

Mit dieser „Radikalisierung“¹⁵² gehe Solger noch über Schelling hinaus, denn während sich bei Schelling noch der tröstliche Gedanke finden lasse, dass die Schönheit für die *versöhnte Indifferenz von Freiheit und Notwendigkeit* Raum biete, verneine Solger diese Möglichkeit. Denn das wahrhaft Schöne, im Sinne einer göttlichen Idee, könne – Solgers These folgend – schließlich überhaupt nur dann erscheinen, wenn die Schönheit in den Bereich der Idee eintritt, also dann, wenn das Schöne im Sterben vergeht. Innerhalb der menschlichen Existenz könne es damit keinen Trost für das Tragische geben.

Goethe: Szondi nähert sich dem Tragikverständnis bei Johann Wolfgang von Goethe über den folgenden Ausspruch, der Goethe zugesprochen wird: „Alles Tragische beruht auf einem unausgleichbaren Gegensatz. So wie Ausgleichung eintritt, oder möglich, schwindet das Tragische.“¹⁵³ Hier findet sich bei Goethe ausformuliert die zweite Bedingung des Tragischen, die Szondi seiner Studie zugrunde legt, und die, so Szondi, „vom idealistischen System Schellings und auch noch Hegels verdeckt“¹⁵⁴ worden sei, dass nämlich der tragische Konflikt keine Auflösung zulasse. Szondi bemerkt, dass Goethe selber mit dieser Gewissheit fremdele, sogar explizit sage, dass ihm das Tragische ‚fremd und absurd‘ sei. Eine Möglichkeit, das Tragische ertragbar zu machen, besteht für Goethe darin, dass er das „echt“ Tragische nur vor

¹⁴⁹ SZONDI 1964, S. 29.

¹⁵⁰ Vgl. ebd., S. 28; s. a. Solger *Vorlesungen über Ästhetik*, S. 243.

¹⁵¹ SZONDI 1964, S. 28; das Zitat findet sich in Solgers *Vorlesungen über Ästhetik*, S. 245.

¹⁵² SZONDI 1964, S. 29.

¹⁵³ Zitiert nach Müller *Unterhaltungen mit Goethe*, S. 127; vgl. auch SZONDI 1964, S. 31.

¹⁵⁴ SZONDI 1964, S. 30.

dem Hintergrund eines „echten Naturgrund[s]“ zulassen möchte.¹⁵⁵ Szondi führt an, dass Goethe das inhärente Missverständnis von *Sollen und Wollen* für das tragische Schicksal verantwortlich mache. Tragisch sei dabei nicht die „banale“¹⁵⁶ Diskrepanz, dass der Mensch nicht wolle, was er solle, sondern „erst die Verblendung, in der er, über das Ziel seines Sollens getäuscht, wollen muß, was er nicht wollen darf.“¹⁵⁷ Szondi argumentiert, dass Goethe die Auseinandersetzung mit dem Tragischen zur Reflexion über seine eigene Kunst nutze und führt hierzu einen Auschnitt aus ‚Wilhelm Tischbeins Idyllen‘ (1821) an:

Das Grundmotiv aller tragischen Situationen ist das Abscheiden, und da brauchts weder Gift noch Dolch, weder Spieß noch Schwert; das Scheiden aus einem gewohnten, geliebten, rechtlichen Zustand, veranlaßt durch mehr oder mindern Notzwang, durch mehr oder weniger verhaßte Gewalt, ist auch eine Variation desselben Themas.¹⁵⁸

Für Szondi beschreibe Goethe hier mehr als nur nachvollziehbare Traurigkeit über den Tod. Er möchte (und hier greift er interpretatorisch vielleicht am stärksten in die von ihm betrachteten Texte ein¹⁵⁹) in Goethes Vorstellung vom Tod eine dialektische Struktur erkennen: „Abschied ist Einssein, dessen einziges Thema die Entzweiung ist[.]“¹⁶⁰

Schopenhauer: Arthur Schopenhauers Bestimmung des Tragischen in ‚Die Welt als Wille und Vorstellung‘ (1819) zeigt Parallelen zum Tragikbegriff bei Solger: „Der tragische Vorgang ist auch für ihn die *Selbstaufhebung* dessen, was die Welt begründet.“¹⁶¹ Allerdings ließen sich auch entscheidende Differenzen zu Solger ausmachen, so benötigt Schopenhauer für seinen Tragikbegriff nicht die Dualität von Existenz und Idee, sondern legt den Sinn bzw. den Willen als die „Quelle aller Erscheinungen“ zugrunde. Das Tragische äußere sich in der

¹⁵⁵ Ebd. Wie JOACHIM MÜLLER herausgearbeitet, macht Goethe die Verwirklichung der Naturmacht beispielsweise am Shakespeare’schen Drama anschaulich; s. J. MÜLLER 1973, S. 161: Shakespeares Charaktere zeigten nach Goethe einen „naturhaften Charakter [...] von ‚kolossalischer Größe‘. [...] Shakespeares solcherart präzierte Krafnaturen sind in ihrer Ursprünglichkeit nicht in moralischen Alternativen wie gut und böse zu fassen, vielmehr präsentiert das Shakespearetheater die ganze Welt in ihrer schockierenden Härte und bestechenden Fülle.“

¹⁵⁶ SZONDI 1964, S. 31.

¹⁵⁷ Ebd.

¹⁵⁸ Ebd., S. 32.

¹⁵⁹ Was SZONDI in seinem Kommentar wohl bewusst ausklammert, ist, dass Goethe die Katharsis als eine Form der Aussöhnung mit dem Tragischen versteht: Eine Aufarbeitung des Katharsis-Verständnisses bei Goethe findet sich u. a. J. MÜLLER 1954, S. 147: „Goethes letztes Wort konnte nicht das radikale Scheitern sein, nicht die furchtbarste Konsequenz bis zum düstersten Punkt, nicht das unherstellbare Elend, nicht eine dualistische Antinomie oder gar die Aporie, sondern ihm stieg auch hinter dem Unversöhnlichen, das ihn erschreckte, jenes Licht der Hoffnung auf, das er auch in seinen skeptischen Stunden allein des Menschen für würdig hielt.“

¹⁶⁰ SZONDI 1964, S. 32.

¹⁶¹ Ebd., S. 33.

Selbsterstörung und Selbstverneinung des Willens. Schopenhauer versteht die Konflikte, die in der Tragödie dargestellt werden (sei „es nun zwischen Mensch und Fatum oder zwischen Mensch und Mensch“¹⁶²) als einen Kampf zwischen verschiedenen *Vorstellungen*. Alle Vorstellungen aber seien letztendlich unterschiedliche Ausprägungen (*Individuationen*) desselben Willens. In der Tragödie treffen diese nun aufeinander, wodurch der Wille gegen sich selbst kämpfe und sich schließlich selbst vernichte. Der Zuschauer der Tragödie nehme daher in der Zerstörung des tragischen Helden, die *Selbsterstörung des Willens* („Widerstreit des Willens mit sich selbst“¹⁶³), wahr. Der einzige Ausweg aus der Erkenntnis, dass sich der Wille, der allem zugrunde liegt, durch sein Wesen selber zur Vernichtung führen muss, sei die Hinwendung zur *Resignation*. Schopenhauer verstehe die Resignation als eine Abwendung des Menschen von sich selbst; die Resignation bietet damit einen gewissen Trost, eine Möglichkeit, sich der tragischen Wirkung zu entziehen, was aber nicht darüber hinwegtäuschen kann, dass Schopenhauer das Tragische in einer dezidiert negativen Dialektik verortet.

Vischer: Szondi gründet seinen Kommentar zu Vischer auf dessen Abhandlung ‚Über das Erhabene und Komische‘ (1837) sowie dessen ‚Ästhetik‘ (1847-1857). Mit Friedrich Theodor Vischer zieht Szondi einen Vertreter der nach-hegelschen Ästhetik heran, der sich während seiner ganzen Schaffensphase kontinuierlich und intensiv an Hegel abarbeitet.¹⁶⁴ Vischer erkenne das Tragische (ganz hegelianisch) in der Dialektik, aber er löse das Tragische aus der Dialektik des Geistes bei Hegel und setze es in sein Konzept der Dialektik des Schönen. Diese Neuverortung lasse sich nicht zuletzt darauf zurückführen, dass Vischer von Hegels Vorstellung Abstand nehme, dass Geist und Wirklichkeit in einer dynamischen Einheit bestünden; sie bildeten nach Vischer vielmehr einen statischen Widerspruch. Seine Vorstellung vom Schönen enthalte die Kategorie des Erhabenen, die wiederum dialektisch in

¹⁶² Ebd., S. 34.

¹⁶³ Ebd., S. 33; die Textstelle, die SZONDI heranzieht, findet sich auch in Schopenhauer *Die Welt als Wille und Vorstellung*, S. 175: „Es ist der Widerstreit des Willens mit sich selbst, welcher hier [im Trauerspiel], auf der höchsten Stufe seiner Objektivität, am vollständigsten entfaltet, furchtbar hervortritt. Am Leiden der Menschheit wird er sichtbar, welches nun herbeigeführt wird, teils durch Zufall und Irrtum, die als Beherrscher der Welt, und durch ihre bis zum Schein der Absichtlichkeit gehende Tücke als Schicksal personifiziert, auftreten; teils geht er aus der Menschheit selbst hervor, durch die sich kreuzenden Willensbestrebungen der Individuen, durch die Bosheit und Verkehrtheit der meisten. Ein und derselbe Wille ist es, der in ihnen allen lebt und erscheint, dessen Erscheinungen aber sich selbst bekämpfen und sich selbst zerfleischen.“

¹⁶⁴ SZONDI spricht von einem langen Ablösungsprozess, vgl. SZONDI 1964, S. 36.

ein *subjektiv und objektiv Erhabenes* (im Subjekt respektive im Absoluten¹⁶⁵) zerfalle. Wenn sich beide Elemente des Erhabenen in einer Subjekt-Objekt-Einheit befänden, sei mit Vischer vom Tragischen zu sprechen.

Dem Tragischen selbst nähert Vischer sich dabei in drei Stufen (Szondi nennt dies *triadisch*¹⁶⁶): Auf der ersten Stufe unterliegt die subjektive Sittlichkeit dem Absoluten (der unendlichen Naturmacht, dem *Fatum*), auf der zweiten Stufe (womit er das *wahrhaft Tragische* bezeichnet) unterliegt das subjektiv Sittliche dem Absoluten in Form der Gerechtigkeit. Erst auf der dritten Stufe (die Hegels Darstellung in der ‚Phänomenologie‘ entspricht) erscheint der *absolute Geist* als Einheit/Totalität aller sittlichen Wahrheiten als Gegenspieler des Subjekts. Vischer nenne dies die *reinste Form des Tragischen*.¹⁶⁷ Das Subjekt verdankt bei Vischer sein Bestehen und seine Größe dem Absoluten, was er als die Sittlichkeit in ihrer Totalität versteht. Das Subjekt müsse aber untergehen, eben weil es seine Sittlichkeit dem Absoluten verdanke und sich „als Individuum unter Individuen“¹⁶⁸ mit einer anderen Ausprägung des Sittlichen konfrontiert sehe. In Vischers ‚Ästhetik‘ werde dieser Widerstreit des Sittlichen als *Selbstvernichtung des Subjekts* gekennzeichnet.

Kierkegaard: Szondi arbeitet heraus, dass der dänische Philosoph Søren Kierkegaard das Tragische im Bereich der Ethik verortet und es nach seiner Systematik einem Zustand angehört, den es erst zu überwinden gelte. Kierkegaard wählt den Begriff des *Widerspruchs*, um das Tragische beschreibbar zu machen („Das Tragische ist der leidende Widerspruch.“¹⁶⁹ / „Die tragische Auffassung sieht den Widerspruch und verzweifelt am Ausweg.“¹⁷⁰). Entscheidend sei dabei welche Werte im Widerspruch zueinander stehen: „Damit der tragische Konflikt rechte Tiefe habe, müssen die widerstreitenden Gewalten gleichartig sein.“¹⁷¹ Um das dialektische Element der Tragik bei Kierkegaard stärker machen zu können, weicht Szondi von der abstrakt gefassten Theorie des Tragischen bei Kierkegaard ab und

¹⁶⁵ SZONDI 1964, S. 35; vgl. auch Vischer *Über das Erhabene und Komische*, S. 109.

¹⁶⁶ SZONDI 1964, S. 37.

¹⁶⁷ Ebd.

¹⁶⁸ Ebd., S. 38.

¹⁶⁹ Ebd.; das Zitat findet sich bei Kierkegaard *Unwissenschaftliche Nachschrift*, S. 709: „Das Tragische und das Komische sind dasselbe, insofern als beide den Widerspruch bezeichnen, *aber das Tragische ist der leidende Widerspruch, das Komische der schmerzlose Widerspruch.*“

¹⁷⁰ SZONDI 1964, S. 38; das Zitat findet sich bei Kierkegaards *Unwissenschaftliche Nachschrift*, S. 711.

¹⁷¹ SZONDI 1964, S. 39.

bezieht sich auf den Entwurf einer Antigone-Tragödie in Kierkegaards ‚Entweder/Oder‘: Ödipus stirbt in diesem Tragödienentwurf, bevor aufgedeckt werden kann, dass er seinen Vater getötet und mit seiner Mutter Kinder gezeugt hat. Seine Tochter Antigone, die ahnt, was geschehen ist, ist dank dieses Wissens daran gehindert, ihr eigenes Leben und ihre Liebe so auszuleben, wie sie sich dies wünscht. Erst im Moment ihres Todes (ihrer Selbstnegation) könne sie alles gestehen; erst und nur weil im Moment des Sterbens nichts mehr Bedeutung hat, kann Antigone ihren Gefühlen und ihrer Identität endlich Bedeutung geben. Hierin sieht Szondi das dialektische Tragikverständnis von Kierkegaard auf die Spitze getrieben.

Hebbel: Friedrich Hebbels Tragikverständnis in ‚Mein Wort über das Drama‘ (1843) werde an der folgenden Stelle aus seinem Tagebuch verdeutlicht:

Das Leben ist der große Strom, die Individualitäten sind Tropfen, die tragischen aber Eisstücke, die wieder zerschmolzen werden müssen und sich, damit dies möglich sei, aneinander abreißen und zerstoßen.¹⁷²

Wie die Eisstücke löst sich der tragische Held nach Hebbel aus dem Zusammenhang, dem er entstamme, übersteige aber sein Maß und erzwingt dadurch den Widerstand einer anderen Ausprägung des Ganzen (Eisstücke, die sich aneinander abstoßen). Was den Helden (in seiner Individualität) also vernichtet, ist eine andere Ausprägung desselben Ganzen, aus dem auch der Held geformt wurde (beide Individualitäten teilen das Schicksal, letztlich daran zu vergehen und wieder ins Ganze – symbolisiert durch das Wasser – überzugehen). Der Mensch wendet sich bei Hebbel *notwendigerweise* gegen das Lebensganze, bereits indem er dessen inhärente Gesetzlichkeit, die Individuation, erfülle („er wird vernichtet durch seine eigene Natur, dadurch, daß er ist, was er ist“¹⁷³). Damit das „erschütterndste Bild“¹⁷⁴ des Tragischen in der Tragödie zustande kommen könne, sei es entscheidend, dass der Held wegen einer „vortrefflichen“ Bestrebung (*Individuationsprinzip*) zugrunde gehe. Szondi weist darauf hin, dass das Individuationsprinzip bereits bei Hegel, Schopenhauer und später bei Nietzsche als zentraler Zugang zum Tragischen auszumachen sei.¹⁷⁵ Aber anders als diese drei Philosophen, die hinter dem Tragischen eine Form der *Sinnhaftigkeit* auszumachen meinten (Hegels

¹⁷² Ebd., S. 42.

¹⁷³ Ebd.

¹⁷⁴ Ebd.

¹⁷⁵ Vgl. SZONDI 1964, S. 43.

absoluter Geist, Schopenhauers *Resignation*, Nietzsches *Einbruch des Dionysischen*), werde bei Hebbel kein vergleichbarer Sinn des Metaphysischen erkennbar. Für den „Riß [...], der das Individuum von dem Lebensganzen trennt“,¹⁷⁶ habe Hebbel nie einen Grund gefunden. Bei Hebbel werde daher eine Verschärfung (bzw. Radikalisierung) der Tragik erkennbar: Zum einen werde der tragische Held wegen einer *Lebensmacht* schuldig, die er weder kenne noch begreifen könne,¹⁷⁷ was eine potentielle Versöhnung mit dem Tragischen aus eigener Macht heraus gänzlich ausschließe. Zum anderen biete Hebbel, anders als die idealistischen Philosophen, keinerlei Sinnggebung außerhalb des Werks an; die Einsicht der Ausweglosigkeit des Tragischen bilde dessen Endpunkt (es gebe keinen Ausweg, wie die *Resignation* bei Schopenhauer oder die *Gewissheit der Ewigkeit* bei Solger). Szondi möchte bei Hebbel daher einen philosophischen Umbruch in der Denkgeschichte des Tragischen ausmachen, da er auf einen höheren metaphysischen Sinn verzichte.

Nietzsche: Die Dialektik des Tragödienverständnisses von Friedrich Nietzsche zeigt Szondi an dessen Widerspruch zwischen dem *Apollinischen* und dem *Dionysischen* auf. Für Nietzsche sei das Tragische eindeutig ein ästhetisches (kein metaphysisches oder gar ethisches) Phänomen. Statt Nietzsches Tragikverständnis ‚klassisch‘ über dessen Interpretation griechischer Tragödien zu erschließen, arbeitet Szondi die Dialektik bei Nietzsche heraus, indem er dessen Abgrenzung zu Schopenhauer deutlich macht. Dazu identifiziert Szondi zunächst Schopenhauers Resignationslehre als Einfluss auf Nietzsches ‚Geburt der Tragödie‘ (1870/71)¹⁷⁸ und stellt die These auf, dass Nietzsche sich an dem Resignationsmodell bei Schopenhauer abarbeite: Die Kunstprinzipien *dionysisch* und *apollinisch* würden auf Schopenhauers Begriffe *Wille* und *Vorstellung* aufbauen¹⁷⁹ – der ursprüngliche und wilde Drang des Willens gehe bei Nietzsche in der Rauschwelt des Dionysos auf, die Sichtbarkeit und Selbsterkenntnis der Vorstellung wiederum in der Traum- und Bilderwelt Apolls (die Nietzsche mit dem Mantra der Aufklärung zur vernunftgeleiteten Selbsterkenntnis eingeführt). Wenn Schopenhauer in den widerstreitenden Mächten der Tragödie verschiedene Erscheinungen

¹⁷⁶ Ebd.

¹⁷⁷ Ebd., S. 44.

¹⁷⁸ SZONDI nutzt zur Veranschaulichung seines Kommentars einen Ausschnitt aus der ‚Geburt der Tragödie‘ zur Vernichtung der sichtbaren Scheinwelt in der Tragödie (vgl. SZONDI 1964, S. 45; diese Passage findet sich in Nietzsches *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Kapitel 14, S. 154.)

¹⁷⁹ SZONDI 1964, S. 44.

des Willens sieht, entspreche dies bei Nietzsche der These, dass der tragische Held immer eine Variation (eine „Maske“¹⁸⁰) des ursprünglichen Helden Dionysos sei. Wie der Wille in einzelne Erscheinungen zerfalle, sei es Dionysos' mythisches Schicksal, zerstückelt zu werden – beides kennzeichnet Szondi als Variation desselben Individuationsprinzips. Was sich bei Schopenhauer aber im Sinne einer negativen Dialektik darstelle, werde bei Nietzsche als eine *positive Dialektik*¹⁸¹ erkennbar: Die Selbstzerstörung des Willens angesichts der eigenen Objektivation führe bei Schopenhauer zur Abwendung des Menschen von sich selbst (in die Resignation); bei Nietzsche wiederum steht die *Selbstbejahung* des Dionysischen im Zentrum, denn das Dionysische wende sich trotz seiner „Lust am apollinischen Schein“ (also der Freude an der eigenen Objektivation) bewusst von diesem Schein ab und verneine damit die Objektivation seiner selbst. Die Verneinung des Apollinischen verstehe Nietzsche als Verneinung der sichtbaren Scheinwelt, was letztlich zu einer noch höheren Lust führe, als dies die Objektivation des Apollinischen evozieren könne.¹⁸² Die Tragödie bei Nietzsche enthalte daher zwei Gewissheiten, dass zum einen die Individuation (als *Zerstückelung* des Dionysischen, Ursprünglichen) der Ausgangspunkt allen Übels sei und zum anderen eine Wiederherstellung der Einheit (im Sinne einer *Einheit der Gegensätze*) zumindest im Ästhetischen möglich sei.¹⁸³

Simmel: Der Philosoph Georg Simmel setzt das Tragische neben den Begriff des Lebens. Die tragische Dialektik bei Simmel lasse sich daran festmachen, dass das Leben nur in der Form (institutioneller, kultureller oder sozialer Art) begriffen werden könne (z. B. Partnerschaft, Ehe etc.). Darin macht Simmel einen inhärenten tragischen Widerspruch des Lebens (ein tragisches Grundproblem) aus, denn der Kern des Lebens sei *die Bewegtheit (Rastlosigkeit) und die Individualität*. Jede wie auch immer geartete Form, die als Form immer zu einem gewissen Maße statisch und unbeweglich sei, müsse dem Wesen des Lebens daher „feindselig“ sein – und doch könne das Leben eben nur in Formen begreifbar gemacht werden. Aus diesem Widerspruch nimmt Simmel im Aufsatz ‚Der Begriff und die Tragödie der Kultur‘

¹⁸⁰ Ebd., S. 46.

¹⁸¹ Vgl. ebd., S. 47.

¹⁸² URMANN 2010, S. 417 beschreibt das Tragikverständnis bei Nietzsche positiv gewendet als eine „Wahrnehmungstheorie des sich verbergenden Grundes“.

¹⁸³ Vgl. SZONDI 1964, S. 47.

(1912) die Rechtfertigung, von einem umfassenden tragischen Verhängnis zu sprechen:

[A]ls ein tragisches Verhängnis – im Unterschied gegen ein trauriges oder von außen her zerstörendes – bezeichnen wir [...] dies: daß die gegen ein Wesen gerichteten vernichtenden Kräfte aus den tiefsten Schichten eben dieses Wesens selbst entspringen; daß sich mit seiner Zerstörung ein Schicksal vollzieht, das in ihm selbst angelegt und sozusagen die logische Entwicklung eben der Struktur ist, mit der das Wesen seine eigene Positivität aufgebaut hat.¹⁸⁴

So entstehe die tragische Situation, dass die Kultur (die die Formen des menschlichen Lebens schafft) das Leben, als den Weg der Seele, zwangsläufig „belasten[d], ratlos und zwiespältig“¹⁸⁵ machen müsse, weil die Kultur dem Wesen der Natur inhärent widerspreche. Mit Blick auf die Tragödie bringt Simmel die Dialektik der Sittlichkeit, die sich in ihr erkennen lasse, folgendermaßen auf den Punkt: „die eigentliche große Tragik des Sittlichen: wenn man nicht das Recht zu dem hat, zu dem man die Pflicht hat.“¹⁸⁶ Für Szondi gelingt Simmel hiermit etwas, was allen anderen von ihm betrachteten Texten (noch) nicht möglich gewesen sei, nämlich die Dialektik des Tragischen ganz ohne die Implikation irgendwelcher Philosopheme im Sinne einer sehr simplen Formel zuzuspitzen.

Scheler: Max Scheler nähert sich dem ‚Phänomen des Tragischen‘ in einem Aufsatz aus dem Jahr 1915. Wie Szondi deutlich macht, entwickelt er in seiner Schrift ‚Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik (mit besonderer Berücksichtigung der Ethik Immanuel Kants)‘, die zwei Jahre zuvor veröffentlicht wurde, den philosophischen Rahmen, in dem diese Bestimmung zu erschließen sei. Scheler sieht die Aufgabe seiner Phänomenologie der Ethik darin, die Schranke zwischen Subjekt und Objekt niederzureißen.¹⁸⁷ Dazu entwickelt er das Modell von *Wertqualitäten*. Er entwirft dazu eine Art ‚Matrixstruktur‘ aus positiven, negativen sowie höheren und niedrigeren Werten, deren Existenz über ihr Wesen selbst begründet ist. Auf dieser Grundlage entwickelt Scheler seine Deutung des Tragischen: Erschien das Tragische in den Systemen des Idealismus als dialektischer Prozess der Selbstvernichtung oder der Selbstbestätigung durch Selbstvernichtung des höchsten Wertes (bei Schelling die Freiheit, bei Solger die göttliche Idee, bei Schopenhauer der Wille und bei Nietzsche das Prinzip des Dionysischen), tritt es in Schelers Phänomenologie als Konflikt zwischen positiven Werten auf,

¹⁸⁴ Zitiert nach Simmel *Der Begriff und die Tragödie der Kultur*, S. 219; vgl. auch SZONDI 1964, S. 48.

¹⁸⁵ SZONDI 1964, S. 49.

¹⁸⁶ Ebd.

¹⁸⁷ Vgl. ebd., S. 50.

die idealerweise die gleiche „Höhenidentität“¹⁸⁸ haben und sich, durch die ihnen beiden eigene gleiche Kraft, vernichten müssten.¹⁸⁹ Ähnlich wie Simmel unterscheidet Scheler dabei verschiedene Stufen, je nachdem wie positiv und hoch die Werteigenschaft eingeschätzt werden kann.

Dass Schelers Bestimmung des Tragischen in der „materialen Wertethik wurzelt“,¹⁹⁰ sei weder ein Ausschlusskriterium für die Arbeit mit dieser Tragik-Bestimmung noch ideengeschichtlich neu, vielmehr werde das Tragische oftmals „in der Sphäre von Werten und Wertverhältnissen“¹⁹¹ verortet.

Im ausgesprochensten Sinne tragisch ist es [...], wenn ein und dieselbe Kraft, die ein Ding zur Realisierung eines hohen positiven Wertes (seiner selbst oder eines anderen Dinges) gelangen läßt, auch im Verlaufe dieses Wirkens selbst die Ursache für die Vernichtung eben dieses Dinges als Wertträgers wird.¹⁹²

Scheler gelinge es aber, das „begriffliche[] Gewand“¹⁹³ vollständig abzulegen, welches das Tragische bei der idealistischen Tragikphilosophie noch benötige und die dialektische Struktur in ihrer Reinform offenzulegen.

Benjamin und Aristoteles: Szondi testet seine Analyse abschließend an Walther Benjamin und der ‚Poetik‘ des Aristoteles. Benjamin argumentiert dafür, dass es das Wesen des Tragischen als solches nicht gebe; Aristoteles ist dagegen der antike Klassiker, wenn es um die Auslotung des Tragischen geht.

Benjamin geht davon aus, dass das Tragische historisch bedingt sei und es keinen generellen Begriff des Tragischen gebe; genuin ‚tragisch‘ sei im Grunde nur die attische Tragödie (konkret das Sühneopfer des tragischen Helden). Für Szondi zeigt sich hier ein dialektisches Moment der Selbstnegation. Dialektisch sei der Heldentod bei Benjamin insofern, als der Held

¹⁸⁸ Ebd., S. 51.

¹⁸⁹ Scheler verortet das Tragische im Raum moralischer Werte; s. hierzu Scheler *Zum Phänomen des Tragischen*, S. 244: „Nur wo es Hohes und Niedriges, Edles und Gemeines gibt, gibt es so etwas wie tragische Vorkommnisse. Darum ist ‚tragisch‘ aber nicht selbst ein Wert wie schön, häßlich, gut, schlecht. Wohl aber erscheint das Tragische an Dingen, Menschen, Sachen nur durch Vermittlung der ihnen anhaftenden Werte. Es ist also immer durch Werte und Wertbeziehungen getragen oder fungiert. In dieser Sphäre wiederum ist sein Ort nur da, wo Werteträger sich bewegen, und wo sie irgendwie aufeinander wirken.“

¹⁹⁰ SZONDI 1964, S. 51.

¹⁹¹ Ebd.

¹⁹² Ebd.; das Zitat findet sich in Schelers *Zum Phänomen des Tragischen*, S. 252.

¹⁹³ SZONDI 1964, S. 51.

ausgerechnet dadurch als Inbegriff des Einzelwillens und als Repräsentant eines neuen Rechts erkennbar werde, indem er im Regelsystem des alten/vorzeitigen Rechts als Sühneopfer sterbe. Dass selbst Benjamin – der gegen die Idee eines verallgemeinerbaren Tragikbegriffs anschreibt¹⁹⁴ – ein dialektisches Strukturelement nutze, unterstützt für Szondi die These, dass das Dialektische tatsächlich eine geeignete Basis für einen **generellen Begriff des Tragischen** darstelle.

Als zweite Unterstützung für die Tragweite der Engführung von Tragik und Dialektik zieht Szondi die ‚Poetik‘ des Aristoteles heran. Aristoteles stoße in seiner Annäherung an die Elemente der Tragödie auf zwei – Szondis Meinung nach – dialektische Momente: die Verschuldung des Helden (Hamartia) und die Spannung zwischen Liebe und Hass. Das dialektische Moment der Hamartia bei Aristoteles macht Szondi daran fest, dass der Held ausgerechnet aufgrund seiner *Tugendhaftigkeit* schuldig werde und eine Dialektik von Liebe und Hass liege bereits dadurch vor, dass Aristoteles die besten Tragödien in Familienverbänden vermute (durch Liebe ebenso wie durch Hass verbunden).¹⁹⁵ Dass dialektische Elemente damit sowohl in einer Tragiktheorie, die sich gegen den idealistischen Tragikbegriff richte, als auch in einer vormodernen Tragödientheorie zu finden sei, bestätigt für Szondi das Dialektische als Kern des Tragischen.

Zusammenfassend werden die durch Szondi identifizierten dialektischen Spannungsfelder hier nochmals auf ihre jeweilige formalhafte Struktur reduziert aufgeführt:

Schelling: Einheit von Freiheit und Notwendigkeit

Hölderlin: Selbstnegation des Menschen zur Versöhnung von Natur und Zeichen

Hegel: Konflikt widerstreitender gleichwertiger sittlicher Werte („Dialektik der Sittlichkeit“)

Solger: Selbstnegation der Existenz zur Versöhnung von Idee und Existenz

Goethe: dialektische Spannung zwischen Sollen und Wollen

Schopenhauer: Kampf zwischen verschiedenen Ausprägungen desselben Willens

Vischer: Konflikt zwischen subjektiver und objektiver Erhabenheit (ästhetisches Phänomen)

Kierkegaard: Konflikt zweier widerstreitender gleichwertiger Gewalten

Hebbel: Konflikt zwischen individuellen Ausprägungen des Ganzen

Nietzsche: Einheit von Dionysischem und Apollinischem

¹⁹⁴ Vgl. ebd., S. 57.

¹⁹⁵ Eine kritische Auseinandersetzung mit dieser Argumentation von SZONDI findet sich bei SEIDENSTICKER 2005 (zu einer ausführlicheren Auseinandersetzung mit SEIDENSTICKERs Anmerkungen zu Hamartia und Peripetie → Kapitel 2.2). Tatsächlich scheint sich weder der Begriff der Hamartia noch die von Aristoteles bevorzugte Verwandtschaft der tragischen Figuren für einen gradlinigen Nachweis der Dialektik in der aristotelischen Poetik anzubieten. Da Aristoteles mit der Peripetie aber einen eindeutig dialektischen Zug ins Zentrum seiner Annäherung an das Tragische stellt, soll dies hier nicht als ein Argument gegen Szondi ausgeführt werden; er scheint nämlich damit richtig zu liegen, dass auch Aristoteles die dialektischen Strukturen in der Handlungsentwicklung besonders tragischer griechischer Tragödien wahrgenommen haben könnte.

Simmel: Konflikt zwischen Recht und Pflicht

Scheler: Konflikt zwischen Werten mit gleicher Intensität

Benjamin: Selbstnegation im Sinne eines tragischen Sühneopfers für eine neue Weltsicht

Aristoteles: dialektisches Schuldigwerden aus relativer Sittlichkeit; Einheit von Liebe und Hass

In seinen beispielhaften Betrachtungen von acht ausgewählten Tragödien sucht Szondi das Tragische – für ihn das Dialektische – in der Handlung der Tragödie (*nicht* in der Ästhetik, *nicht* in einer zugrundeliegenden Philosophie). Szondi lag es bei der Zusammenstellung der Texte daran, „repräsentativ[e]“ Beispiele für „die vier großen Epochen tragischer Dichtung: die Zeit der griechischen Tragiker, das Barockzeitalter in Spanien, England und Deutschland, die französische Klassik und die Goethezeit“¹⁹⁶ zu berücksichtigen. Exemplarisch wird hier die Analyse von **Gryphius’** ‚Leo Armenius‘¹⁹⁷ (1646) betrachtet.

Dass in einem deutschen barocken Trauerspiel nach der Tragik gefragt werden darf, ist keine Selbstverständlichkeit, denn ebenso wie für das Mittelalter kann hinterfragt werden, ob das Weltbild des „barocke[n] Mensch[en]“ mit einer tragischen Sehweise (im Sinne einer omnipräsenten tragischen Weltsicht) verbunden werden kann.¹⁹⁸ Szondi bejaht dies und möchte das tragische Potential von ‚Leo Armenius‘ an dialektischen Strukturelementen im Text anschaulich machen. Im Vergleich zu seinen Märtyrerdramen entwerfe Gryphius mit dem ‚Leo Armenius‘ einen genuin tragischen Stoff, in dem er das barocke Vergänglichkeitsmotiv zum Tragischen steigere. Die Handlung sei hier kurz wiedergegeben:

Das Trauerspiel ‚Leo Armenius‘ verarbeitet den historiografisch belegten Sturz des byzantinischen Kaisers Leo V., der 813 als General durch einen Putsch an die Macht kam und am Weihnachtsabend 820 seinerseits einer Revolte zum Opfer fiel.¹⁹⁹ Das Drama kreist um diesen Verrat: Die Dramenhandlung beginnt einen Tag vor der Tötung des Kaisers mit einem konspirativen Treffen der Verschwörer. Der Hauptmann Michael Balbus wird später zu einem Geständnis verleitet und zum Tode verurteilt. Die Ehefrau des Kaisers, Theodosia, bittet darum, mit der Hinrichtung zu warten, bis Weihnachten vorüber ist, um Gott nicht zu verärgern. Der Kaiser stimmt widerstrebend zu und lässt Michael in den Kerker werfen. In der Nacht ereilen Leo beängstigende Traumvisionen; um sich zu beruhigen, geht er noch in der Nacht zu Michaels Zelle und findet diesen nicht in Ketten, sondern in einen purpurnen Mantel gehüllt bei einem

¹⁹⁶ SZONDI 1964, S. 62.

¹⁹⁷ Beim ‚Leo Armenius‘ handelt es sich um Andreas Gryphius’ erstes Trauerspiel, das dieser Ende 1646 in Straßburg abgeschlossen hat. Dem Drama wird zugesprochen, ein Wendepunkt in der Geschichte des deutschen Dramas und der Barockdichtung zu sein.

¹⁹⁸ DIEDRICHSEN 1974, 483 r. spricht von einem „Bürger zweier Welten“, der zwischen dem für DIEDRICHSEN eindeutig untragischen Mittelalter und dem wachsenden Einfluss des Humanismus, der durch eine „fortschreitende Individuation eine stärkere Disposition für das Tragische offenbar[e]“, stehe.

¹⁹⁹ Ein direktes literarisches Vorbild scheint das lateinische Jesuitendrama ‚Leo Armenus‘ von Joseph Simon zu sein; beide basieren wohl auf denselben historiographischen Quellen aus dem 12. Jahrhundert, den byzantinischen Historikern Cedrenus und Zonaras, vgl. KOSCHORKE 2016, S. 185. KOSCHORKE spricht von einem „Geschichtsdrama“ (ebd., S. 187) aufgrund dieser Nähe zum historischen Vorbild.

fürstlichen Gelage vor. Der Kaiser realisiert, dass er die Kontrolle über seine Wache verloren hat und resigniert angesichts dieses weitreichenden Verrats. Ab diesem Moment tritt Leo Armenius nicht mehr in Erscheinung; von Leos Sterben erfährt man im Drama nur in Form von Berichten gegenüber der Kaiserin: Die Verschwörer erdolchen den Kaiser schließlich als Priester verkleidet während der Weihnachtsmesse am Altar; der Kaiser stirbt ans Kreuz geklammert. Michael ruft sich selbst zum neuen Herrscher aus. Der Kaiserin wird ihre Bitte um den Tod verweigert; sie verliert daraufhin den Verstand und verkündigt im Wahn, ihr Mann sei als Märtyrer gestorben.

Es besteht kein Zweifel daran, dass die gesamte Dramenhandlung in Gottes Weltenlenkung eingebettet ist, doch Szondi lenkt die Aufmerksamkeit darauf, dass der Text immanent von dialektischen Strukturen durchzogen ist, die eine tragische Wirkung evozieren. Szondi spricht hier von einer *dialektischen Identität von Steigen und Fallen* und macht diese im Besonderen an den folgenden Punkten fest:

Die dialektische Anlage beginne mit der schicksalshaften Beziehung, die Leo Armenius und Michael Balbus verbinde: Vor Jahren hatte sich Leo vom damaligen Kaiser losgesagt und sich mit Hilfe seines Freundes Michael zum neuen Kaiser ausgerufen. Der Geschichte von Umsturz und Verrat, die im Zentrum der Dramenhandlung steht, geht somit eine Geschichte von Umsturz und Verrat voraus – beide ermöglicht durch den gleichen Mann, einmal als Verbündeter und einmal als Feind. Die spätere Feindschaft zwischen Michael und Leo stehe somit „in einem Zwielight, das Gut und Böse nicht scheiden läßt“ (mit Schellings Begriffen finde sich hier Gut und Böse in *vollkommener Indifferenz*). Wie Szondi herausarbeitet, ermögliche dieses „Zwielight“, diese dialektische Spannung, zwei einander ausschließende tragische Schicksale, die beide in ihrem jeweils eigenen Wertesystem vollkommene Gültigkeit beanspruchen müssten: Wenn Leo Armenius ein Tyrann (oder Ketzer²⁰⁰) sei, dann komme dessen Ermordung dem Land zugute und könnte sogar im Sinne eines legitimen Tyrannenmordes eine moralische Notwendigkeit sein. Gehe man aber davon aus, dass der Kaiser zu seiner Herrschaft berufen und legitimer Herr sei – was der Text ebenfalls suggeriere –, dann liege die Tragik wiederum vornehmlich in der Figur des Leo Armenius, dem der Tod durch die Hand eines Freundes droht; er verliert also seine Herrschaft durch eben die Person, der er seine Herrschaft in höchstem Maße verdankt. Für Szondi spitzt sich diese doppelte dialektische Spannung im **Prinzip des Aufstands und der Berufung** zu. Neben der dialektischen Spannung, die sich bereits aus der Figurenkonstellation und der Vorgeschichte der

²⁰⁰ Diese Deutung überwiege für das Jesuitendrama, das als literarisches Vorbild von Gryphius angenommen werden kann. Gryphius wiederum bemühe sich darum, auch den verbrecherischen Charakter der Verschwörung herauszuarbeiten, s. KOSCHORKE 2016, S. 186.

Dramenhandlung ergibt, dominierten in den Handlungen solche dialektischen Momente, in denen die handelnden Figuren im Versuch ihr eigenes Schicksal zu verhindern, es durch ihre gegenläufig intendierten Handlungen erst ermöglichen. So hätte Leo Armenius seinen Tod bereits zu Beginn der Handlung verhindern können, als er den Rat erhält, Michael Balbus töten zu lassen. Doch Leo handelt nicht, da er befürchtet, dass das Volk sich bei einer Ermordung ohne Rechtsprechung und Urteil gegen ihn wenden könnte. Analog dazu geht Michael Balbus vor, wenn er sich einem falschen Freund anvertraut, der ihn schließlich verrät. Diese „Tragik des Menschen, dessen Rede sich gegen ihn selbst wenden kann“,²⁰¹ werde im Drama explizit thematisiert. Szondi verweist dazu auf den Chor der Höflinge, der verkündet, „[d]es menschen leben selbst beruht auf seiner zungen“.²⁰² Eine weitere wichtige Weichenstellung für die Ermordung des Kaisers hätte dieser ebenfalls verhindern können, wenn er die Hinrichtung des verurteilten Balbus nicht verschoben hätte. Zu diesem Schritt wird er von der Kaiserin überredet, die im Versuch, sich und den Kaiser vor einem Verstoß gegen Gott zu bewahren, den Tod herbeiführt. Paradox-dialektischer Weise ist es letztlich die Ermordung des Kaisers, der die Entheiligung der Weihnachtsnacht verhindern wollte, an dem sich eben diese Entheiligung vollzieht.

Auch dass der Gefangene aus dem Kerker Verbindung mit seinen Komplizen aufnehmen könne, sei auf tragische Weise das Werk des Kaisers selbst. Von einem Gespenst aufgeschreckt, das ihm voraussagt, Michael werde ihn töten, eilt Leo ins Gefängnis, um sich zu beruhigen, in der Hoffnung, den Verräter gefesselt und handlungsunfähig vorzufinden, und findet ihn stattdessen in königlichen Roben und die Wächter ergeben zu seinen Füßen. Da Michaels Absichten damit offenliegen, hat dieser es leicht, seine Komplizen zum schnellstmöglichen Handeln zu überreden. Szondi nennt dieses Moment „**Tragik der Prophetie**“²⁰³ und findet auch dies im Gesang des Chores thematisiert („Die der Himmel warnt durch Zeichen, / Können kaum, ja nicht entweichen; / Auch viel, indem sie sich den Tod bemüht zu fliehen, / Sieht man dem Tod entgegen ziehen.“²⁰⁴)

Nach der Ermordung des Kaisers werde das Werk – so Szondi – zur Tragödie der Kaiserin. Den Tod ihres Gemahls und den, wie sie meint, bevorstehenden eigenen Tod habe sie selber

²⁰¹ SZONDI 1964, S. 82.

²⁰² Zitiert nach Gryphius *Leo Armenius*, Erste Abhandlung fünfter Eingang, S. 25; vgl. SZONDI 1964, S. 82.

²⁰³ SZONDI 1964, S. 82.

²⁰⁴ Ebd.

verschuldet; sie selber reflektiere über diese tragische Verstrickung und nennt sich ihren „eigne[n] Henker“.²⁰⁵ Doch wird ihr der eigene Tod im Drama selbst verweigert – Szondi versteht dies als eine tragische Überspitzung ihrer Figur: „Denn der Tod, den sie nun als ihr Leben erbittet, wird ihr von Leos Mörder, dem sie selber das Leben gerettet hat, aus Dankbarkeit, die Grausamkeit ist, verwehrt.“²⁰⁶

Auch wenn der Text von Transzendenz durchzogen ist, erscheine diese im ‚Leo Armenius‘ textimmanent eindeutig „*nicht* als die höchste Macht, der es gegeben wäre, den in die Gegensätzlichkeit der Welt verstrickten Helden noch im Untergang zum Triumph zu führen“²⁰⁷. Dass das Drama ganz selbstverständlich Motive aus der christlichen Religion bemüht (Weihnachten, Priester, Altarkerzen etc.), stellt für Szondi daher auch keinen Widerspruch zur Tragik des Textes dar. Szondi begründet dies damit, dass sich im ‚Leo Armenius‘ eben keine *Auflösung* des Tragischen in einer transzendenten Sphäre finden lasse: „Die Glorie des Martyriums erhellt weder den Kaiser noch die Kaiserin, die beide ihrer Religion zum Opfer fallen.“²⁰⁸ Vielmehr zeige der Text eine Vermischung der „tragische[n] Entzweiung“ – der tragischen Dialektik – mit einer, für die Vormoderne geradezu prototypischen, allgegenwärtigen Transzendenz. Das tragische Spannungsfeld des Textes würde dadurch weder aufgebrochen noch gemildert; vielmehr meint Szondi an dem spezifischen Einsatz christlicher Dinge und Symbole sogar eine Verschärfung der Tragik nachweisen zu können. Er lenkt dazu die Aufmerksamkeit darauf, dass sich die Verschwörer als Priester verkleiden und Leo Armenius mit Dolchen ermorden, die sie zuvor hinter Kerzen versteckt hatten – es sei eindeutig tragisch aufgeladen, dass die „Finsternis des Todes dem Licht des Glaubens entstammt“:²⁰⁹

Statt den Gläubigen zum Märtyrer zu machen, den sein Glaube der Tragik seines Schicksals enthebt, wird sie zu seinem tragischen Los, indem sie ihm nicht das ersehnte und verheißene Heil verschafft, sondern einen Untergang, den das Kreuz Christi, an dem es sich vollzieht, nicht verklärt, sondern in seiner Tragik kontrapunktisch verschärft.²¹⁰

Gelingt Szondi in dieser Analyse nun, was er selbst als Bedingung für einen gelungenen Zugriff

²⁰⁵ Ebd., S. 84.

²⁰⁶ Ebd.

²⁰⁷ Ebd., S. 82.

²⁰⁸ Ebd.

²⁰⁹ Ebd. Es entbehrt auch nicht einer gewissen tragischen Ironie, dass die Messer, die Leo Armenius erdolchen, ausgerechnet in Kerzen versteckt sind, da Michael Balbus doch einen qualvollen Flammentod hätte sterben sollen.

²¹⁰ Ebd., S. 81.

definiert hat? Kann erstens der Zugriff über die dialektische Struktur der Tragik einen signifikanten Mehrwert zum Verständnis des Textes liefern und zweitens davon ausgegangen werden, dass die dialektische Spannung des Tragischen die Handlung des Dramas auf allen Ebenen durchzieht?

Was Szondi überzeugend gelingt, ist der Nachweis dialektischer Strukturmomente auf verschiedenen Tiefenstufen des Textes: 1) die Dialektik von Umsturz und Verrat, die dem gesamten Text als eine Art Handlungskatalysator zugrunde liegt, 2) die analoge und doch entgegengesetzte Figurenanlage von Leo Armenius und Michael Balbus, als Freund und Feind, 3) die Dialektik der Prophetie, die die Figuren immer wieder dazu verleitet, durch ihr Handeln das tragische Schicksal überhaupt erst auszulösen, 4) die tragische Dialektik, mit der Elemente der christlichen Religion im Text auftauchen, nur um das Tragische paradox-ironisch zu übersteigern. Dialektische Strukturmomente sind im ‚Leo Armenius‘ – so lässt sich resümieren – tatsächlich omnipräsent.

Selbstverständlich – und das muss mit Blick auf alle Textinterpretationen Szondis gesagt werden – kann das Dialektische nicht als einziger oder einzig adäquater Zugriff auf den Text verstanden werden; das ist aber auch nicht Szondis Anspruch. Die Offenlegung der dialektischen Struktur hebt interessante Gestaltungselemente hervor und deckt eine tragische Potentialität des Textes auf. Diese Herangehensweise lenkt den Fokus auf andere Elemente als die historisierende Lesart, die bemüht ist, die großen geistesgeschichtlichen Motive, die man aus historischer Perspektive im barocken Trauerspiel erwartet, herauszuarbeiten (Vanitas-Gedanke,²¹¹ Exemplum-Charakter,²¹² Stoizismus,²¹³ Tyrannenmord,²¹⁴ Konfessionalismus,²¹⁵ um nur einige zu nennen).

²¹¹ Die ältere Forschung hat insbesondere Leos Klagemonolog in der zweiten Szene als Paradebeispiel barocker *vanitas*-Motivik verstanden. Dass der Text von *vanitas*-Topoi durchzogen ist, ist unzweifelhaft und doch trifft Szondi einen Kern, wenn er im ‚Leo Armenius‘ mehr als die Abfolge von Werden und Vergehen ausmacht.

²¹² KOSCHORKE 2016, S. 187 arbeitet die Funktion der Trauerspiele des protestantischen Barocks heraus, „die vorwiegend [...] zur Aufführung gebrachte Lernstoffe“ seien. Die Stücke – so auch ‚Leo Armenius‘ – dienten als *exempla*, um einen lehrhaften Einzelfall an einem historisch belegten Material zu veranschaulichen.

²¹³ So spricht beispielsweise DIEDRICHSEN im *Handlexikon zur Literaturwissenschaft* davon, dass sich im ‚Leo Armenius‘ eine „stoische[] Gelassenheit“ äußere, mit der sich das bedrängte Selbst behauptete (DIEDRICHSEN 1974, Sp. 483). Für Szondi zeigt sich im ‚Leo Armenius‘ gerade keine stoische Gelassenheit, sondern vielmehr ein tragischer Einbruch der Gewissheit des eigenen Schicksals.

²¹⁴ Es besteht die Möglichkeit, den ‚Leo Armenius‘ in die „im Zeitalter des Absolutismus heftig umstrittene Frage nach der Legitimität des Tyrannenmordes“ (KOSCHORKE 2016, S. 186) einzuordnen. Dann würde der Text zuvorderst die Frage stellen, ob das Geschehene moralisch akzeptabel oder aber verwerflich sei.

²¹⁵ Es gibt Stimmen, die vor allem auf Leos Rolle im byzantinischen Bilderstreit hinweisen und ihn als einen

Wenn es um die Interpretation von Gryphius' Trauerspielen geht, lassen sich in der Forschung zwei Pole ausmachen, „hier die heilsgeschichtlich-theologischen Deutungen, da die geschichtlich-politisch-staatsrechtlichen“.²¹⁶ Es erscheint signifikant, dass es für beide Interpretationsvarianten im ‚Leo Armenius‘ passende Anknüpfungspunkte gibt,²¹⁷ was nicht zuletzt auf eine relative Offenheit des Textes schließen lässt. So baut Szondi seine Argumentation im Besonderen darauf, dass dem Text keine klare Gut-Böse-Dichotomie zugrunde liege, denn der Text beziehe nicht eindeutig Position dazu, welche Figuren im Recht und welche im Unrecht seien, sondern kennzeichne beide konkurrierenden Seiten zugleich als böse *und ebenso* gut. Letztendlich treffen mit Leo und Michael zwei Usurpatoren aufeinander und die grausame Tat, die sich am Kaiser vollzieht, steht dem, was dieser selber getan hat, in nichts nach. Albrecht Koschorke bezeichnet dieses Phänomen als eine „strukturelle Symmetrie zwischen den beiden Konfliktparteien“.²¹⁸ Vielleicht liegt hierin der eigentliche Mehrwert einer Analyse der dialektischen Strukturen im ‚Leo Armenius‘, dass sich die Frage danach, welches *Thema* Gryphius mit welcher *Intention* verarbeitet, zur Frage danach wandelt, welche *strukturellen Auffälligkeiten* den Text auszeichnen.

Dahinter steht die Überzeugung, dass es grundsätzlich möglich ist, einen vormodernen Text – sogar ein so fremd anmutendes Barockdrama wie den ‚Leo Armenius‘ – zumindest relativ aus seiner zeitgenössischen (historischen, sozialen und religiösen) Verankerung zu lösen und auf die ihm eigene textimmanente Struktur hin zu befragen. Dieses Vorgehen, was hier exemplarisch an einem vormodernen Textbeispiel veranschaulicht wurde, zeigt Szondi für alle literarischen Analysen, die er als Beispiele für seine These heranzieht. Dass dieses Vorgehen, insbesondere dann, wenn sowohl das gesuchte Strukturelement (die Dialektik) als auch die

ikonoklastischen Ketzler verstehen, der sich darüber hinaus durch seine brutale Verfolgung der Anhänger des Bilderkultus verschulde. Unter diesen Gesichtspunkten erscheinen die Insurgenten als Verfechter des rechten Glaubens und die Tötung als gerechtfertigt. KORSCHORKE weist darauf hin, dass diese Thematik im Text vor den konfessionellen Auseinandersetzungen des 17. Jahrhunderts an Aktualität und Brisanz gewinne. Gryphius könnte in Leo eine Art Vorläufer der Lutheraner angelegt und letztlich eine Polemik gegen die Jesuiten verfasst haben; vor dieser Lesart erhalte der ‚Leo Armenius‘ Züge eines *Tendenzdramas*, vgl. KORSCHORKE 2016, S. 185f.

²¹⁶ KAMINSKI 1998, S. 73.

²¹⁷ Die *staatsrechtliche Interpretationslinie* im ‚Leo Armenius‘ fokussiert das Dilemma jeder Tyrannenherrschaft – dass nämlich gerade das Militär als die Macht, die tyrannische Herrschaft stützt, auch der inhärente Feind und mögliche Gegner ist. MANNACK 1986 verteidigt im Kontrast die theologische Interpretationslinie als einzige historisch-adäquate Herangehensweise und favorisiert die Lesart des ‚Leo Armenius‘ als konsequente Umsetzung der Lutherischen Geschichtsauffassung von den drei Zeitaltern. Den ‚Irrtum‘, den Text immanent lesen zu wollen und die Möglichkeit einer relativen Offenheit des ‚Leo Armenius‘ in Betracht zu ziehen, ordnet MANNACK 1986, S. 59 dem „moderne[n], theologisch unzureichend vorgebildete[n] Leser“ zu.

²¹⁸ KORSCHORKE 2016, S. 190.

über die Struktur evozierte Wirkung (die Tragik) als anachronistisch angesehen werden können, im mediävistischen Forschungsfeld nicht unumstritten ist, wird im folgenden Kapitel thematisiert.

2.1.2 Dialektik – ein moderner Sonderweg?

Die kritischen Stimmen aus dem mediävistischen Forschungsfeld, die die Nutzbarkeit von Szondis Tragikbegriff für mittelalterliche Texte anzweifeln, stützen ihre Kritik insbesondere auf den starken Einfluss, den Hegels Dialektik-Verständnis auf Szondi habe, und verstehen seine Studie vor diesem Hintergrund als ein Absolutsetzen des Tragikverständnisses des deutschen Idealismus. Sich „mit Hegel“ einem mittelalterlichen Text zu nähern, sei wenig gewinnbringend – im schlimmsten Fall (so der Vorwurf) schlicht anachronistisch. Wenn man also davon Abstand nehmen wolle, mit Szondi zu arbeiten, liege dies daran, dass man sich nicht „an einer kompetitiven Suche nach den ersten Spuren der hegelschen Tragikvorstellung vor der Moderne [...] beteiligen“²¹⁹ wolle. Diese Haltung, wie sie im mediävistischen Feld besonders prominent durch Regina Toepfer vertreten wird, hat zwei entscheidende Schwachstellen:

Erstens geht sie davon aus, dass Szondis Studie sich mit „Diskurse[n] über das Wesen und die Idee des Tragischen“²²⁰ auseinandersetzen würde; wo Szondi doch der Auffassung ist, dass es ein Wesen oder eine Idee des Tragischen als solche gar nicht gibt. Zweitens löst Szondi das Dialektische als ein Strukturphänomen aus Hegels Philosophie heraus. Es geht ihm um ein handhabbares strukturalistisches Analyseinstrument, mit dem er ähnliche Strukturen in tragischen Texten beschreibbar machen möchte. Strukturelemente als solche sind eben nicht historisch bedingt/gebunden; Ulrich Barton bringt dies wie folgt auf den Punkt:

Wenn man wie Szondi Tragik als Handlungsstruktur beschreibt, muss man die Frage nach der Historisierbarkeit des Tragikbegriffs grundsätzlicher stellen: Kann man narrative Strukturen historisieren? Eine Struktur – etwa die Ursache-Wirkungs-Beziehung, der Gegensatz, die Wiederholung usw. – ist entweder auffindbar oder eben nicht; historisieren kann man nicht die Struktur als solche, sondern nur ihre jeweilige historische Semantisierung und Rezeption. Demnach müsste sich prinzipiell die genannte dialektische Struktur in allen Zeiten finden lassen können.²²¹

²¹⁹ TOEPFER / RADKE-UHLMANN 2015, S. 11.

²²⁰ TOEPFER 2015, S. 3.

²²¹ BARTON 2014, S. 12.

Eine Struktur als solche ist historisch ungebunden und prinzipiell in allen Textformen und Entstehungskontexten nachweisbar. Dies ist sicher eine Stärke des Tragikbegriffs bei Szondi, der durch dieses hohe Maß an Flexibilität auch auf mittelalterliche Texte anzuwenden ist. Dass dies sehr gewinnbringend sein kann, zeigt Sophie Marshall, wenn sie Szondis Tragikbegriff mit Lacans Psychoanalyse verbindet. Ihr Beitrag zeigt, dass das Mittelalter dialektische Strukturen kennt und die Identifikation dialektischer Momente in der Tiefenstruktur des Textes zudem eine gewinnbringende Perspektive für die Analyse mittelalterlicher Texte generieren kann.

Der Vorwurf, mit Szondi zu arbeiten sei mit Hegel zu arbeiten und damit von einer Wesenheit des Tragischen (im Sinne einer idealistischen Philosophie ab dem 1800) auszugehen, ist somit nicht haltbar. Hinter dieser Kritik steht aber eigentlich die Frage, ob es nicht einen genuin vormodernen Tragikbegriff gebe, der von den Philosophien, die Szondi betrachtet, grundlegend verschieden sei. Sofern dies der Fall ist, steht man vor der Herausforderung der Vielheit an Definitionen und muss sich dazu verhalten, warum mit welcher Theorie besser oder angemessener zu arbeiten ist. Wie *anders* die Vormoderne tatsächlich mit dem Tragischen umgeht, wird in den beiden folgenden Kapiteln zu Aristoteles und Boethius gefragt werden.

Als Strukturphänome sind dialektische Strukturelemente in tragischen Texten für die Analyse mittelalterlicher Texte in jedem Fall interessant. Dabei sollen die folgenden fünf Aspekte, die die Arbeit mit Szondis Tragikbestimmung offengelegt hat, besonders hervorgehoben werden:

(1) Als Strukturelement ist das Dialektische relativ gattungsungebunden und eignet sich als Zugriff auf Texte unterschiedlicher Epochen. Szondi wendet sein Analyseinstrument zwar nur auf Textformen an, die er als Tragödien versteht, doch ist ein Strukturelement als solches nicht auf bestimmte Textgattungen beschränkt. Der Vorteil einer strukturanalytischen Herangehensweise an mittelalterliche Texte liegt also nicht zuletzt darin begründet, dass heldenepische Texte mit höfischen Textformen verglichen werden können. Zudem löst sie sich von der Vorstellung, dass das Tragische in mittelalterlichen Texten nur als die ‚ganz andere‘ Tragik vorzufinden sei. Eine tragische Struktur kann im Mittelalter ebenso zu finden sein wie in der Antike und in der Neuzeit.²²²

²²² Eine weite Auslegung des Begriffs von Strukturen im Sinne von Formen und gültigen Regelsystemen wählt DE GRAZIA 2008, um tragische Gesetzmäßigkeiten in Shakespeares ‚Hamlet‘ offenzulegen.

(2) Dialektische Strukturen lassen sich an unterschiedlichen Stellen im tragischen Text ausmachen: Wie Szondi in seinen Textanalysen deutlich macht, sind dialektische Strukturen grundsätzlich auf verschiedenen Ebenen auszumachen – in der Handlungsmotivation, als offen ausgetragener Konflikt, als Thema des Textes und in der Figurenanlage. Besonders interessant für mittelalterliche Texte erscheint das Dialektische für eine Analyse der Handlungsmotivation, also der Frage danach, was das Geschehen antreibt, sowie für einen Zugriff auf das strukturelle Design literarischer Figuren. Bei der Handlungsmotivation mittelalterlicher Texte ist zu beachten, dass wir in der Regel keine explizit gemachte Begründung dafür erhalten, warum Figuren handeln, wie sie handeln, da wir nur selten eine Innensicht in Figuren erhalten und die Kommentierung der Texte durch eine Erzählerfigur oftmals limitiert ist. Dass dennoch der Eindruck von (schicksalhafter) Notwendigkeit ebenso wie der Eindruck von autarker (d. h. freier) Akteursfähigkeit der Figuren entstehen und sich sogar dialektisch miteinander verweben kann, wird in dieser Arbeit an ausgewählten Textbeispielen herausgearbeitet. Auch für die Figurenanalyse bietet das Dialektische mit Szondi einen hilfreichen Zugriff auf mittelalterliche Texte. Besonders anschaulich wird dies an Szondis Zugriff auf Hölderlins Empedokles: „Empedokles ist [] ‚ein Opfer seiner Zeit‘, dessen ‚Vergehen‘ indessen ein ‚Werden‘ ermöglicht, und dieses Schicksal ist nicht sein persönliches, sondern, wie Hölderlin betont, das Schicksal ‚mehr oder weniger‘ aller ‚tragischen Personen‘.“²²³ Eine echte dialektische Anlage des tragischen Helden, welcher in sich verbindet, was in einer sinnlich wahrnehmbaren Entität so nicht verbunden werden kann, darf nicht sein. Ihn aus dem Geschehen zu tilgen und untergehen zu lassen, bildet die einzige Möglichkeit, die orientierungs- und wahrheitsgebenden Strukturen des Textes aufrechtzuerhalten. Sofern dieses Moment der Selbstnegation des Helden als Resultat seiner ‚Natur‘ (oder besser: Anlage) nicht ideologisch als eine Form der „Seinstragik“²²⁴ und auch nicht geschichtsphilosophisch als „Sühneopfer“ ausgelegt, sondern als Strukturelement im Sinne einer Verbindung von ‚sich im ewigen Streit befindlichen‘ Gegensätzen verstanden wird, scheint sich hier eine gewinnbringende Perspektive auf mittelalterliche Figuren zu eröffnen. Denn dem Mittelalter sind Figuren, die als Grenzgänger erscheinen, sehr bekannt. Daher lohnt sich ein Blick auf

²²³ SZONDI 1964, S. 18.

²²⁴ Der Begriff ist zu ideologisch besetzt, um mit ihm gewinnbringend arbeiten zu können. Für das mediävistische Forschungsfeld hatte ihn zuletzt BOLLINGER 1938 vertreten, deren Arbeit zum ‚Nibelungenlied‘ zu offensiv mit der Ideologie ihrer Schaffenszeit verbunden ist, um sinnvoll genutzt zu werden. Sie hatte das Dasein Siegfrieds im Sinn einer Seinstragik eines ‚alten germanischen Helden‘ ausgelegt.

tragisch anmutende mittelalterliche Helden, die unterschiedliche literarische Genres oder verschiedenartige Wertesysteme in sich vereinen (z. B. in Siegfrieds und Rennewarts Verbindung von Heroischem und Höfischem → Kapitel 5.1.2, Kapitel 5.3.2 und Iweins Position zwischen den Idealen *êre*, *triuwe* und *minne* → Kapitel 5.4.2).

(3) Die Vorstellung, dass es unterschiedliche Ausprägungen des Tragischen im Sinne von unterschiedlichen Intensitätsstufen geben kann, ist der Philosophie um 1800 nicht fremd.

Ein Aspekt, der in Szondis Analyse wiederholt anklingt und bei der Auseinandersetzung mit Vischer, Scheler und Hebbel explizit gemacht wird, ist die Idee, dass das Tragische unterschiedlich intensiv ausgeprägt sein kann. Bei Vischer und Scheler ist dies über ihre triadische Ausprägung des Tragischen in unterschiedlichen Intensitätsstufen ganz direkt ausgeführt und Hebbel äußert sich zur „erschütterndsten“ Form des Tragischen, die dadurch bewirkt werde, dass der Held am vortrefflichsten zugrunde gehe. Scheler schlussfolgert ganz ähnlich, dass es einen Unterschied mache, welche Werte – mit welchem Status – in einer dialektischen Spannung aufeinanderträfen. Nun ist es nicht zielführend, Schelers Theorie vor allen anderen von Szondi betrachteten Theorien herauszustellen oder gar die Wertematrix bei Scheler für mittelalterliche Texte anzusetzen. Aber es lohnt sich, dafür sensibilisiert zu sein, dass es textimmanent einen Unterschied machen kann, *welche* Gegensätze sich in einer dialektischen Spannung vereinen. Werden diese Gegenpole jeweils mit der höchsten Gültigkeit eingeführt, scheint das Spannungsfeld besonders exponiert und weitreichend und das Tragische dadurch sehr stark ausgeprägt und wahrnehmbar zu sein. Erscheint der Konflikt weniger bedeutsam oder sogar weniger unversöhnbar, dann mag zwar eine dialektische Spannung vorliegen, das Tragische aber weniger exponiert, bzw. weniger intensiv sein.

(4) Szondi stellt die These auf, dass das Tragische nicht – in einer transzendenten oder immanenten – Sphäre aufgelöst werden dürfe und zudem den Text als Ganzes durchziehen müsse.

In dieser These finden sich wohl die größten Herausforderungen, die sich beim Versuch ergeben, Szondis Theorie auf mittelalterliche Texte anzuwenden. Mit der Setzung, dass die tragischen Texte keine Auflösung des Tragischen enthalten dürfen, müssten sich augenscheinlich viele der hier betrachteten Texte von einer Auseinandersetzung mit dem Tragischen disqualifizieren: ‚Willehalm‘ und ‚Gregorius‘ halten für ihre Figuren eindeutig ein Heilsversprechen bereit und Iweins Scheitern ist schließlich nur temporär, da er sich von seinem Wahnsinn erholt. Für die Texte, die vor dem Horizont des christlichen

Heilsversprechens geschrieben wurden, bietet Szondi selbst in seiner Analyse des ‚Leo Armenius‘ eine Lösung an, wenn er den Text auf seine immanente Logik hin befragt und die Verstrickung von Tragik und Religion am Text selbst und nicht durch das Einbeziehen außertextuellen Wissens analysiert. Für Gryphius‘ Trauerspiel kommt er dabei, wie dargestellt, zu dem Schluss, dass die Präsenz des Religiösen im Text nicht ausreicht, um das tragische Spannungsfeld aufzulösen. Vielmehr macht Szondi für den ‚Leo Armenius‘ eine Verschränkung zwischen Tragik und Religion fest. Für eine Analyse des ‚Willehalm‘ und des ‚Gregorius‘ scheint dieser Analysezugriff sinnvoll: Auch hier ist zu fragen, ob das zugrunde liegende Heilsversprechen nach der im Text selbst erzeugten Logik ausreicht, um die tragische Potentialität zur Gänze aufzuheben oder nicht. Insofern zeichnet sich hier noch kein Hindernis für die Anwendbarkeit von Szondis Tragikbegriff auf mittelalterliche Texte ab, sondern vielmehr der Ausgangspunkt für eine differenzierte Betrachtung der unterschiedlichen Erzähllogiken, die in mittelalterlichen Texten zeitgleich realisiert werden können.

Doch Szondis Forderung, dass das Dialektische den *gesamten* Text durchziehen müsse und das damit verbundene Postulat, dass *alle* Handlungselemente geradezu durch einen ‚interpretatorischen Wunderschlüssel‘ ins Bild fallen und sich als ein großes Ganzes erschließen lassen sollten, ist mit Blick auf mittelalterliche Texte schlicht nicht aufrechtzuerhalten.²²⁵ Denn mittelalterliches Erzählen kann von der modernen Erwartungshaltung an eine konsistente, einheitliche Handlungslogik abweichen und stattdessen mit logischen Brüchen im Text und verschiedenen episodisch gültigen Handlungslogiken (episodisches Erzählen) konfrontieren. Sophie Marshall schlägt daher sinnvollerweise vor, für eine Strukturanalyse mittelalterlicher Texte sogenannte Erzählkerne in den Blick zu nehmen, innerhalb derer sich eine eigene textimmanente Logik aufspannt, und innerhalb dieser gesetzten Passagen nach dialektischen Strukturen zu suchen.²²⁶

2.2 Die Tragödienelemente bei Aristoteles

Aristoteles‘ ‚Poetik‘ ist ein Leitfaden für Dichtkunst.²²⁷ Das Vorhaben, ein ganzes Werk der Dichtung zu widmen, ist in der Entstehungszeit der ‚Poetik‘ um 355 v. Chr. einzigartig; der Text

²²⁵ S. hierzu auch das Kapitel zu *Handlungsmotivation* in dieser Arbeit (→ Kapitel 4.1).

²²⁶ Vgl. MARSHALL 2017.

²²⁷ Aristoteles selbst hat seine Ausführungen wohl als einen Lehrtext intendiert, der sich vor allem an Schüler der Philosophie richtete; s. hierzu u. a. HALLIWELL 1986, S. 38.

und sein Ideengerüst sind dabei nicht voraussetzungslos, es gilt als gesichert, dass sich Aristoteles im Besonderen mit Platons Anmerkungen zur Kunst in der ‚Politeia‘ und Texten des Sophisten Gorgias auseinandersetzt.²²⁸ Insbesondere Aristoteles‘ Bemerkungen zur Tragödie, vor allem seine Thesen zum tragischen Fehler (Hamartia) und dem ethisch-moralischen Reinigungseffekt der Tragödie (Katharsis), hatten einen signifikanten Einfluss auf die philosophischen Auseinandersetzungen mit dem Tragischen seit dem 18. Jahrhundert.²²⁹

Regina Toepfer stellt die aristotelische ‚Poetik‘ ins Zentrum ihrer Annäherung an das Tragische im Mittelalter und begründet dies vor allem damit, dass Aristoteles in der ‚Poetik‘ einen Tragikbegriff verwende, der handlungs- und strukturgebunden sei. Der Auslegung des Gräzisten Arbogast Schmitt folgend lenkt sie dabei den Fokus auf das Konzept der Hamartia, den tragischen Fehler. In der Lesart der Schmitt-Schule versteht Toepfer unter der Hamartia einen selbstverschuldeten Fehler des Helden als Ausgangspunkt für den tragischen Handlungsverlauf.²³⁰ Sie hat damit die Debatte, die in der Gräzistik um den Hamartia-Begriff geführt wird, in den altgermanistischen Diskurs eingebracht. Im Rahmen dieses Kapitels kann weder die Gesamtheit der gräzistischen Forschungstradition zum Hamartia-Begriff aufgearbeitet werden, noch wird hier eine eigene philologische Auslegung des griechischen Ausgangstextes unternommen. Ziel ist es vielmehr, die inhaltlichen Eckpunkte der ‚Poetik‘ darzulegen und die zentralen Streitpunkte der aktuellen Forschungsdebatte aufzuzeigen, die für die Frage nach Tragik im Mittelalter signifikant erscheinen; abschließend wird die Praktikabilität einer Analyse mittelalterlicher Texte ausgehend von Aristoteles diskutiert.

Aristoteles‘ ‚Poetik‘ entwirft eine erstaunlich umfassende Systematik der Dichtkunst, auch wenn sein Text an vielen Stellen skizzenhaft bleibt.²³¹ Der Aufbau der ‚Poetik‘ lässt sich folgendermaßen skizzieren: Zu Beginn steht ein Teil über die Beschaffenheit von Sprache und

²²⁸ Während der Entstehungszeit der ‚Poetik‘ dominierten Ansätze, die Dichtung in moralischer, pädagogischer und politischer Hinsicht bewerteten, vgl. FUHRMANN 1982, S. 145-50. Auseinandersetzungen mit den geistesgeschichtlichen Vorgängern der ‚Poetik‘ finden sich u. a. bei HALLIWELL 1986 und FUHRMANN 2003.

²²⁹ Eine Aufarbeitung des Einflusses der aristotelischen ‚Poetik‘ auf Lessing, die einen Eindruck von dem weitreichenden Eindruck der antiken Tragödientheorie gibt, findet sich bei KOMMERELL 1940. Eine neuere Studie zur bleibenden Herausforderung der Tragödie im philologischen Forschungsfeld findet sich bei BOGNER 2011.

²³⁰ Vgl. TOEPFER 2013, S. 64-67.

²³¹ Der Latinist FUHRMANN beginnt das Nachwort zu seiner Übersetzung der aristotelischen ‚Poetik‘ mit einem wenig schmeichelhaften Urteil über die sperrige Rhetorik des Textes, vgl. FUHRMANN 1982, S. 144: „Die aristotelische Poetik ist eine dornige Lektüre: die kahle Diktion begnügt sich mit dem Nötigsten, skizziert, gibt Stichworte und lässt es oft genug mit kaum noch verständlichen Andeutungen sein Bewenden haben.“ Nicht zuletzt wegen den sprunghaft-skizzenhaften Passagen ist die Autorschaft des Textes immer wieder hinterfragt worden, vgl. ebd., S. 144f.

Kunst (Kapitel 1-5), an den sich Kapitel zu den Merkmalen guter Tragödien anschließen (Kapitel 6-22) und abschließend finden sich Aristoteles' Anmerkungen zum Epos (Kapitel 23-26).²³² In Kapitel 6 der ‚Poetik‘ gibt Aristoteles die folgende Definition einer Tragödie und nennt Bestandteile, die jeder Tragödie zu eigen seien:

Die Tragödie ist Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe, in anziehend geformter Sprache, wobei diese formenden Mittel in den einzelnen Abschnitten je verschieden angewandt werden – Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, die Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt. [...] [J]ede Tragödie [enthält] notwendigerweise sechs Teile, die sie so oder so beschaffen sein lassen. Diese Teile sind: Mythos, Charaktere, Sprache, Erkenntnisfähigkeit, Inszenierung und Melodik. Die Mittel, mit denen nachgeahmt wird, sind zwei; die Art, wie nachgeahmt wird, ist eine; die Gegenstände, die nachgeahmt werden, sind drei; und darüber hinaus gibt es nichts. Nicht wenige bedienen sich dieser Teile, um gewissermaßen selbständige Arten daraus zu machen; immerhin besteht jedes Stück in gleicher Weise aus Inszenierung, Charakteren, Mythos, Sprache, Melodik und Erkenntnisfähigkeit.²³³

Die sechs Bestandteile der Tragödie stehen im Einklang mit Aristoteles' allgemeinen Anmerkungen zur Dichtkunst. Für Aristoteles zeichnet sich Kunst (Musik, Tanz und Text) dadurch aus, dass sie die Wirklichkeit, im Besonderen menschliches Handeln, nachahmt.²³⁴

Um den Stellenwert der **Nachahmung (Mimesis, μίμησις)** in Aristoteles' Tragödienlehre, einzuordnen, ist es hilfreich, die vier Prämissen, auf denen sein Kunstverständnis²³⁵ aufbaut, explizit zu machen:

(1) Aristoteles geht davon aus, dass es sich bei der (Dicht-)Kunst um ein Handwerk, um eine Techne (τέχνη) handle. Unter den Begriff Techne fallen menschliche Tätigkeiten, die ein bestimmtes regelhaftes Verfahren ausgebildet haben und bei korrekter Ausführung dieses Regelsystems einen klar definierten Zweck erfüllen. Dazu zählt bei Aristoteles neben dem „klassischen“ Handwerk auch die Wissenschaft, die Rede sowie die Dichtkunst. Die Setzung, dass es sich bei der Kunst um eine Techne handelt, bringt die Implikation mit sich, dass

²³² Die in der ‚Rhetorik‘ angekündigten Ausführungen zur Komödie fehlen bekanntlich, vgl. FUHRMANN 1982, S. 146f. Mit Blick auf Aristoteles' Ausführungen zur Tragödie ist der Verlust seiner Ausführungen zur Komödie schon deshalb bedauerlich, da dieser zweite Teil der ‚Poetik‘ wahrscheinlich Einblicke in Übergänge und Grenzen zwischen den aristotelischen Gattungsbestimmungen und ein vertieftes Verständnis der aristotelischen Katharsis ermöglicht hätte.

²³³ *Poetik*, Kap. 6, S. 19f.

²³⁴ Aristoteles spricht der Kunst zwei Vermögen zu – Vollendung und Nachahmung der Natur, s. hierzu Aristoteles' *Physik* 199 a 15-17 (Buch 2, Kapitel 8, S. 44): „Allgemein gesprochen, die Kunstfertigkeit bringt teils zur Vollendung, was die Natur nicht zu Ende bringen kann, teils eifert sie ihr (der Natur) nach“. SCHMITT arbeitet heraus, dass Aristoteles diese beiden – durchaus entgegengesetzten – Fähigkeiten der Kunst gleichwertig nebeneinanderstellen lasse, vgl. SCHMITT 1998, S. 18.

²³⁵ Der Begriff ‚Kunstverständnis‘ wird hier bewusst anstelle von ‚Kunsttheorie‘ verwendet; PATZIG argumentiert, dass man bei Aristoteles nicht von einer geschlossenen Kunsttheorie sprechen könne, vgl. PATZIG 2003, S. 82.

Kunstschaffen einem gewissen Regelsystem folgt; dieses Regelsystem der Dichtkunst beschreibbar zu machen, ist das Ziel seiner ‚Poetik‘.

(2) Aristoteles wendet sich von der Ideenlehre Platons ab: Aristoteles fokussiert das empirisch Erfahrbare gegenüber dem Idealen, d. h. für Aristoteles erlaubt die Erscheinung der Welt direkte Rückschlüsse auf die tatsächliche Wirklichkeit. Handwerker, Musiker und Dichter, die ein (Kunst-)Produkt erstellen, haben ausgehend vom aristotelischen Weltbild die tatsächliche Wirklichkeit als Vorbild vor Augen. Platon hängt seine Kunstkritik wiederum an der These auf, dass die eigentliche Wahrheit hinter dem empirisch Wahrnehmbaren in der Ideenwelt liege. Mimetische Kunst, die überhaupt nur ein schwaches Abbild der eigentlichen Wahrheit nachahmen könne, wird in Platons Weltanschauung zu einem Abbild der zweiten Kategorie, während sie für Aristoteles einen deutlich höheren Stellenwert (als ‚Abbild erster Kategorie‘) einnimmt.²³⁶

(3) Aristoteles geht davon aus, dass Menschen naturgemäß ein besonderes Talent zur / und Freude an der Nachahmung haben. Eine besonders starke positive Sensation²³⁷ gehe dabei von dem (Wieder-)Erkennen des in der Kunst dargestellten menschlichen Verhalten aus, insbesondere wenn dies von einem Lernprozess begleitet werde:

Das Lernen bereitet nicht nur den Philosophen größtes Vergnügen, sondern in ähnlicher Weise auch den übrigen Menschen (diese haben freilich nur wenig Anteil daran). Sie freuen sich also deshalb über den Anblick von Bildern, weil sie beim Betrachten etwas lernen und zu erschließen suchen, was ein jedes sei, z. B. daß diese Gestalt den und den darstelle.²³⁸

Aristoteles räumt zwar ein, dass auch die Darstellung von Gegenständen, die der Betrachter/Rezipient noch nie erblickt habe – die nicht als Nachahmungen erkennbar werden – eine Form des Vergnügens auslösen könnten, hebt aber hervor, dass es sich dabei um eine weniger intensive Sensation (nämlich die Freude an der handwerklichen Beschaffenheit) handle.

²³⁶ Die Ideen, das Wesen der Dinge, stehen bei Platon an oberster Stelle (1. Stufe); sie sind vollkommen und unveränderlich. Die sinnlich wahrnehmbare Wirklichkeit steht im Vergleich dazu auf der 2. Stufe. Auf dieser Stufe stehen bei Platon beispielsweise die Handwerker, die Gegenstände (z. B. Tisch, Bett oder Stuhl) entwerfen. Künstler, die diese Gegenstände abbilden, stehen bei Platon erst auf 3. Stufe, da sie Objekte der 2. Stufe nachahmen und am weitesten von der Wahrheit der Ideen entfernt sind, vgl. Platon *Politeia*, 10. Buch.

²³⁷ Anders als Aristoteles geht Platon davon aus, dass diese freudige Sensation problematisch oder schädlich sei, da der Schauspielerei ein Element der Täuschung innewohne, die einen verwerflichen Ausbruch aus sozial festgelegten Rollen imitiere; zu Platons Einwänden gegen die mimetische Kunst vgl. u. a. PATZIG 2003, S. 76f..

²³⁸ *Poetik*, Kap. 4, S. 11f.

(4) Aristoteles geht davon aus, dass die Qualität von Kunstwerken kriterienbasiert bewertet werden kann. Wenn es ein Regelsystem gibt, das guter Dichtkunst zugrunde liegt, ist es nur folgerichtig, dass Dichter, die diesem System besser folgen als andere, als Resultat aus dieser Tätigkeit auch ‚bessere‘ Texte produzieren.²³⁹ Mit der Kategorie der Mimesis wird die qualitative Einordnung (‚gut‘ oder ‚schlecht‘) noch um die ontologisch gelagerte Unterscheidung zwischen (‚wirklichkeitsnah‘ oder ‚wirklichkeitsfern‘) erweitert: Je nachdem wie stark und in welchen Aspekten Kunstobjekte von der erfahrbaren Realität abweichen, wirke die dargestellte Wirklichkeit eher realistisch-porträtierend oder aber idealisierend oder karikierend,²⁴⁰ was es erlaube, Kunstobjekte (gemessen an ihrer Wirklichkeitsnähe) miteinander zu vergleichen / zu klassifizieren.

Aufbauend auf diesen Prämissen entwickelt Aristoteles die Tragödienelemente (Inszenierung, Charaktere, Mythos, Sprache, Melodik und Erkenntnisfähigkeit), die sich aus den drei Unterscheidungskriterien zur Differenzierung zwischen verschiedenen Kunstformen (d. i. Mittel, Gegenstand und Modus der Nachahmung) ergeben: So versteht Aristoteles alles, was menschliches Handeln mit dem *Mittel* der Sprache nachahmt, als Dichtung;²⁴¹ wobei sich die Gattung der Tragödie spezifisch über „anziehend geformte[] Sprache“²⁴², die die Tragödienelemente **Sprache** und **Melodik** miteinander verbinde, auszeichne. Durch den Modus der Darstellung der Tragödie als Bühnenhandlung ergibt sich für Aristoteles das Tragödienelement der **Inszenierung**.²⁴³ Mit diesen Mitteln und in diesem Modus werden nach

²³⁹ Aristoteles negiert nicht den inhärenten Wert einer literarischen Begabung; so gingen die Leistungen von Sophokles oder Homer über die Anwendung eines Regelsystems hinaus, vgl. *Poetik*, Kap. 17, S. 53f.

²⁴⁰ Vgl. FUHRMANN 1982, S. 104 (Anmerkung 1 zu *Poetik*, Kap. 2, S. 9).

²⁴¹ FUHRMANN arbeitet heraus, dass Aristoteles damit ein klares Zeichen gegen das zu seiner Zeit gängige Verständnis setzt, dass nur das als Dichtung gelte, was in Versen abgefasst sei. Aristoteles weicht in zweifacher Hinsicht von dieser Definition ab, indem er zum einen Prosa, wie den sokratischen Dialog, in seinen Dichtungsbegriff miteinschließt, auch wenn dieser nicht in Versen verfasst ist, und zum anderen in Versen verfasste Texte, die nicht darauf abzielen, menschliches Handeln nachzuahmen, wie beispielsweise das naturwissenschaftliche Lehrgedicht, nicht als Dichtung versteht, vgl. FUHRMANN 1982, S. 103f. (Anmerkung 13 zu *Poetik*, Kap. 1, S. 7).

²⁴² *Poetik*, Kap. 6, S. 19. Aristoteles betont dabei explizit, dass er „Sprache“ in diesem Kontext nicht an ihrer äußeren Form (Vers oder Prosa) messe, sondern grundlegender als Verständigung durch Worte verstehe, vgl. FUHRMANN, S. 25. Mit dem Begriff der *anziehenden Sprache* verbindet Aristoteles dabei die sprachliche Form mit der sinnlichen Wirkung einer Melodie.

²⁴³ Über den *Modus* der Nachahmung differenziert Aristoteles zwischen Erzählen bzw. Berichten über Handlung (wie im Epos und Dithyrambos) und dem unmittelbaren Darstellen von handelnden, sich betätigenden Figuren (wie im Drama), vgl. *Poetik*, Kap. 6, S. 19. Auch wenn Aristoteles die Inszenierung als einen der sechs Bestandteile der Tragödie nennt, macht er deutlich, dass die tragische Wirkung keinesfalls an den Darbietungsmodus geknüpft sei, sondern eine gute Tragödie ihre Wirkung auch rein als Textform, bzw. durch eine Lektüre des Textes entfalten könne („Denn die Wirkung der Tragödie kommt auch ohne Aufführung und Schauspieler zustande.“, *Poetik*, Kap. 6, S. 25).

Aristoteles in der Tragödie drei Gegenstände nachgeahmt – Mythos, Charaktere und Erkenntnisfähigkeit – wobei Aristoteles davon ausgeht, dass diese drei Gegenstände eng zusammenhängen; die drei Gegenstände der Tragödie nach Aristoteles werden im Folgenden kurz skizziert:

Als „erste[n] und wichtigste[n] Teil der Tragödie“²⁴⁴ identifiziert Aristoteles die Nachahmung von Handlung, die er mit dem Begriff **Mythos (μῦθος)** beschreibt.²⁴⁵ Aristoteles versteht unter Mythos „die Zusammensetzung der Geschehnisse“,²⁴⁶ also die Art und Weise, wie die einzelnen Passagen der Handlung ineinandergreifen. Die Handlungsentwicklung (vom Anfang über die Mitte hin zum Ende) dürfe sich dabei nicht willkürlich gestalten, sondern solle „mit Notwendigkeit“ und „natürlicherweise“ aufeinander folgen.²⁴⁷ Da das Geschehen auf die Handlung der Figuren zurückzuführen sei, bleibe die Entwicklung des Geschehens für den Zuschauer nachvollziehbar. Diese These betont nicht nur die enge Verbindung zwischen Rezipienten und Tragödienhandlung, sondern rückt die Tragödienfiguren bei Aristoteles zudem in eine Position, in der sie für den Verlauf der Handlung (kausale oder sogar moralische) Verantwortung tragen. Analog zur aristotelischen Ethik geht Aristoteles in der ‚Poetik‘ davon aus, dass Tragödienhelden nicht aufgrund ihres Charakters, sondern *wegen ihrer Handlungen* glücklich oder unglücklich sind.²⁴⁸ Mit dem Fokus auf die Handlung – als Ursache für tragische Effekte – lässt Aristoteles damit die Möglichkeit zu, dass auch andere Textgattungen neben der Tragödie potenziell eine tragische Wirkung entfalten können.

Das Primat der mimetischen Natur von Tragödien provoziert, insbesondere mit Blick auf die oftmals fiktiven Handlungsverläufe von Tragödien, die Frage, inwieweit noch von einer

²⁴⁴ Beide Zitate: *Poetik*, Kap. 6, S. 23.

²⁴⁵ Ebd., S. 19.

²⁴⁶ Ebd.

²⁴⁷ Aristoteles spricht sich damit gegen den übernatürlichen Eingriff von Göttern in besonders kritische Passagen der Tragödie aus. Auch Platon äußert sich gegen die Involvierung von Göttern in der Tragödienhandlung; für Platon handelt es sich um eine unangemessene Profanisierung, wenn Götter (ebenso wie die schlechtesten Menschen) aus Habgier, Verlangen oder Rache handelten und Kriege führten (vgl. *Politeia* 378 b-c). Aristoteles wiederum versteht die Götter, die als Figuren in der Tragödie in Erscheinung treten, als Personifikationen von allgemeinen menschlichen Qualitäten und sieht in diesem Sachverhalt nichts grundsätzlich Verwerfliches.

²⁴⁸ Vgl. *Poetik*, Kap. 6, S. 21: „Auch Glück und Unglück beruhen auf Handlung, und das *Lebensziel* ist eine Art Handlung, keine bestimmte Beschaffenheit. Die Menschen haben wegen ihres Charakters eine bestimmte Beschaffenheit, und infolge ihrer Handlungen sind sie glücklich oder nicht.“ Unter dem *Lebensziel*, nach dem alle Menschen strebten, versteht Aristoteles das Glück (*eudaimonie*, εὐδαιμονία). Zum aristotelischen Glücksbegriff, s. OTFRIED HÖFFE: „Unter Voraussetzung des Handelns als einem Streben liegt im guten und gelungenen, geglückten Leben das schlechthin höchste, insofern moralische Gut[.]“ (HÖFFE 2018, S. 48). Es handelt sich bei diesem Glücksbegriff um „ein Strebensglück“ (ebd., S. 53) und insofern um ein Moralprinzip.

mimetischen Darstellung gesprochen werden kann, wenn es (wie so oft) kein konkretes historisches Vorbild für die Tragödienhandlung gibt. Aristoteles stellt dazu die Begriffe *Wahrscheinlichkeit*²⁴⁹ und *Ähnlichkeit* neben den der Nachahmung. An Fragen der **Wahrscheinlichkeit** müssen sich die kausal-logischen Verknüpfungen in der Handlungsentwicklung messen lassen. Mit anderen Worten: Es muss ausgehend von den Erfahrungswerten des Rezipienten – und das bedeutet in diesem Fall im Einklang mit den Regeln der Wahrscheinlichkeit – ersichtlich werden, *warum* und *wie* die einzelnen Phasen der Handlung ineinander übergehen. Ebenso wie das Kriterium der Nachahmung, das ein gewisses Maß an Abweichung im Sinne künstlerischer Freiheit zulässt, gewährt auch das Primat der Wahrscheinlichkeit bei Aristoteles einen, wenn auch begrenzten, Spielraum, innerhalb dessen die Gesetzmäßigkeiten der Wahrscheinlichkeit gelockert werden können: In diesen Bereich der Gestaltungsfreiheit fallen z. B. fiktive Gegebenheiten und Orte, die kein realweltliches Vorbild haben.

Unter dem zweiten Gegenstand der Tragödie, **Charakter (nous, ἦθος)**, versteht Aristoteles das, „was die Neigungen und deren Beschaffenheit zeigt“,²⁵⁰ also die Wesensart des dargestellten Menschen. Aristoteles geht davon aus, dass sich menschliche Charaktere grundsätzlich zwischen ethischen Extremen (Schlechtigkeit und Güte²⁵¹) verorten lassen und schlussfolgert daraus, dass auch die in der Kunst nachgeahmten Charaktere an diesen beiden Polen gemessen werden können. Der ideale tragische Held zeichne sich durch eine spezifische Mischung dieser Extreme aus, welche Aristoteles konkretisiert, indem er zunächst deutlich macht, welche Figurentypen und Handlungsverläufe für eine Tragödie *ungeeignet* seien:

Da nun die Zusammensetzung einer möglichst guten Tragödie nicht einfach, sondern kompliziert sein und da sie hierbei Schaudererregendes und Jammervolles nachahmen soll (dies ist ja die Eigentümlichkeit dieser Art von Nachahmung), ist folgendes klar:

1. Man darf nicht zeigen, wie makellose Männer einen Umschlag vom Glück ins Unglück erleben; dies ist nämlich weder schaudererregend noch jammervoll, sondern abscheulich.

²⁴⁹ Konkret spricht Aristoteles in Kap. 7 vom Begriffspaar „notwendigerweise oder in der Regel“ bzw. „nach der Wahrscheinlichkeit oder der Notwendigkeit“. FUHRMANN empfiehlt, dieses Begriffspaar unter dem Ausdruck ‚Wahrscheinlichkeit‘ zusammenzufassen, vgl. FUHRMANN 1982, S. 111f.; *Poetik*, Kap. 7 Anmerkung 2.

²⁵⁰ *Poetik*, Kap. 6, S. 23.

²⁵¹ Ebd., Kap. 2, S. 7: „Die Nachahmenden ahmen handelnde Menschen nach. Diese sind notwendigerweise entweder gut oder schlecht. Denn die Charaktere fallen fast stets unter eine dieser beiden Kategorien; alle Menschen unterscheiden sich nämlich, was ihren Charakter betrifft, durch Schlechtigkeit und Güte.“

2. Man darf auch nicht zeigen, wie Schufte einen Umschlag vom Unglück ins Glück erleben; dies ist nämlich die untragischste aller Möglichkeiten, weil sie keine der erforderlichen Qualitäten hat: sie ist weder menschenfreundlich²⁵² noch jammervoll noch schaudererregend.

3. Andererseits darf man auch nicht zeigen, wie der ganz Schlechte einen Umschlag vom Glück ins Unglück erlebt. Eine solche Zusammenfügung enthielte zwar Menschenfreundlichkeit, aber weder Jammer noch Schaudern.²⁵³

Mit dieser Argumentationskette – der tragische Held darf weder makellos (also idealisierend „gut“) noch ein Schuft (also überzeichnet „schlecht“) sein – bleibe nur noch „der Held übrig, der zwischen den genannten Möglichkeiten“²⁵⁴ stehe, ein mittlerer bzw. **gemischter Held**,²⁵⁵ der sowohl gute als auch schlechte Züge in seinem Charakter vereint. Zugleich geht Aristoteles davon aus, dass „die Tragödie bessere Menschen nachzuahmen [suche], als sie in der Wirklichkeit vorkommen.“²⁵⁶ Aristoteles bemüht eine Analogie zum Porträtmaler, um deutlich zu machen, wie eine Figur in dieser Art *zwischen* den Extremen stehen und zugleich *besser* sein kann als wirkliche Menschen:

Da die Tragödie Nachahmung von Menschen ist, die besser sind als wir, muß man ebenso verfahren wie die guten Porträtmaler. Denn auch diese geben die individuellen Züge wieder und bilden sie ähnlich und zugleich schöner ab. So soll auch der Dichter, wenn er jähzornige, leichtsinnige und andere mit derartigen Charakterfehlern behaftete Menschen nachahmt, sie als die, die sie sind, und zugleich als rechtschaffen darstellen. So stellt Homer den Achilleus als Muster der Schroffheit und zugleich als tüchtig dar.²⁵⁷

In dieser Argumentation zeichnet sich die Idee eines Wesenskerns von Charakteren ab, der auch bei künstlerischer Bearbeitung erhalten bleibt. Fuhrmann spricht davon, dass Aristoteles von einer Art „Modellcharakter“²⁵⁸ ausgehe, der es ermögliche, dass der Rezipient eine Verbindung zwischen dem mimetischen Kunstobjekt und seiner Erfahrungswelt herstellen

²⁵² Der Ausdruck „menschenfreundlich“ (φιλόανθρωπον, *philanthrōpía*) meine hier eine Haltung im Sinne einer moralischen Sicht auf die Welt, nach der es besonders wünschenswert sei, dass es einen Zusammenhang zwischen dem sittlichen Verhalten eines Menschen und seinem Glückszustand gebe, vgl. FUHRMANN 1982, S. 117f., Anmerkung 4 zu *Poetik*, Kap. 13.

²⁵³ *Poetik*, Kap. 13, S. 39. Aristoteles gibt Beispiele für Tragödien, bei denen diese Zusammensetzung der Tragödiencharaktere seiner Meinung nach misslungen seien, vgl. ebd., S. 47f.: „Ein Beispiel für einen in unnötiger Weise schlechten Charakter ist Menelaos im ‚Orestes‘, eines für einen unpassenden und nicht angemessenen Charakter das Klagelied des Odysseus in der ‚Skylla‘ und die Rede der Melanippe, eines für einen ungleichmäßigen Charakter ‚Iphigenie in Aulis‘; denn die bittflehende Iphigenie hat nichts mit der gemein, die sie im weiteren Verlauf des Stückes ist.“

²⁵⁴ Ebd.

²⁵⁵ Mit Blick auf diese Beschreibung scheint es angemessener von einem „gemischten“ als einem mittleren Helden zu sprechen, da Aristoteles hier kein *mesotes*-Ideal im Blick zu haben, sondern sich vielmehr eine Mischung von entgegengesetzten Ausprägungen vorzustellen scheint.

²⁵⁶ *Poetik*, Kap. 2, S. 9.

²⁵⁷ Ebd. Kap. 15, S. 59.

²⁵⁸ FUHRMANN 1982, S. 171.

könne.²⁵⁹ Die Verortung der Charaktere wird dabei durch einen aktiven Rezipienten vollzogen, der die nachgeahmten Charaktere mit wirklichen handelnden Menschen vergleiche.

Als dritten Gegenstand der Tragödie identifiziert Aristoteles die **Erkenntnisfähigkeit (dianoia, δίανοια)**. Erkenntnisfähigkeit meint die Fähigkeit, das Erkannte in Worte zu fassen („d. h. das Vermögen, das Sachgemäße und das Angemessene auszusprechen“²⁶⁰), und setzt eine ausgeprägte intellektuelle Fähigkeit voraus. Anders als der Charakter der Tragödienfiguren, der sich nach Aristoteles primär in der Handlung der Figuren offenbare, werde die Erkenntnisfähigkeit der Figur vor allem in den *Redeteilen* fassbar.²⁶¹ Dass Aristoteles die Erkenntnisfähigkeit zu einem der sechs zentralen Bestandteile der Tragödie erhebt, ist bemerkenswert, denn er fordert damit nicht nur die Charakterzeichnung vernunftbegabter und reflexionsfähiger Figuren ein, sondern markiert auch die Reflexion über das Geschehene und die damit verbundene Erkenntnis des eigenen Unglücks als einen zentralen Bestandteil der Tragödie. Geht man auch in diesem Punkt davon aus, dass der Rezipient die Erkenntnisfähigkeit der Figur nur deshalb wahrnehmen und als solche identifizieren kann, weil er die dargebotene Erkenntnis aktiv nachvollzieht und mit der eigenen Wirklichkeitserfahrung in Verbindung setzt, wiegt dieser Aspekt noch schwerer – die intellektuelle Erkenntnis des Geschehenen vollzieht sich damit nämlich gleich doppelt: auf der Bühne an der handelnden Figur und im Publikum am Rezipienten.

Aristoteles stellt die These auf, dass besonders gelungene Tragödien diese drei Gegenstände (Mythos, Charakter und Erkenntnisfähigkeit) in spezifischer Art miteinander kombinierten, sodass besonders wirkungsintensive Handlungselemente einen spezifisch tragischen Wirkungseffekt erzielen. Im Kern tragischer Handlungen werde ein **tragischer Fehler (Hamartia, ἁμαρτία)** erkennbar.²⁶² Die Minimalbedingung für den tragischen Fehler sei, dass er den Umschlag der Handlung vom Glück hin zum Unglück bedinge und damit ein einschneidendes Ereignis im Handlungsverlauf darstelle. Aristoteles gesteht allerdings ein,

²⁵⁹ Aristoteles macht hieran den Unterschied zwischen der Geschichtsschreibung auf der einen und der Dichtung auf der anderen Seite fest, s. *Poetik*, Kap. 9, S. 29: „Daher ist Dichtung etwas Philosophischeres und Ernsthafteres als Geschichtsschreibung; denn die Dichtung teilt mehr das Allgemeine, die Geschichtsschreibung hingegen das Besondere mit. Das Allgemeine besteht darin, daß ein Mensch von bestimmter Beschaffenheit nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit bestimmte Dinge sagt oder tut – eben hierauf zielt die Dichtung[.]“

²⁶⁰ Ebd., S. 23.

²⁶¹ Vgl. ebd., S. 19f.: „Ich verstehe hier [...] unter Erkenntnisfähigkeit das, womit sie in ihren Reden etwas darlegen oder auch ein Urteil abgeben.“

²⁶² Ebd., S. 39f.

dass es auch Tragödien gebe, die einen Umschlag vom Unglück hin zum Glück darstellten und die sogar von dem Publikum bevorzugt werden würden, auch wenn es sich dabei nur um die „zweitbeste Tragödie“ handeln könne.²⁶³ Aristoteles visiert einen Fehler, der weder allein auf Charakterschwäche zurückzuführen sei noch als eine Tat wider der eigenen Natur verstanden werden könne. Dabei gelten auch für den tragischen Fehler die Regeln der Wahrscheinlichkeit und Ähnlichkeit, die für die gesamte Tragödienhandlung anzusetzen seien.²⁶⁴ Der tragische Fehler müsse gerade genug ins Bild des Helden passen, um wahrscheinlich zu wirken und auf allgemeine menschliche Verhaltensmuster zu rekurrieren, die der Zuschauer erkennen könne. Die mittlere Anlage des Helden lässt dabei die Möglichkeit offen, dass der Held den Fehler *verhindern* und *anders* hätte handeln können, was die tragische Wirkung noch verstärkt. Ob Hamartia als intellektueller Fehler (Fehleinschätzung der Situation aus mangelnder Kenntnis) oder als moralischer Fehler zu verstehen ist, wird im folgenden Kapitel diskutiert.²⁶⁵

Ziel der Tragödie sei es, eine intensive Wirkung²⁶⁶ im Rezipienten hervorzurufen (Eleos und Phobos)²⁶⁷ und eine Reinigung (Katharsis) herbeizuführen. Mit Eleos (**Jammer, oder auch „Rührung“**), ist ein heftiger, sich physisch äußernder Affekt gemeint.²⁶⁸ Dieser Wirkungsaffect stelle sich insbesondere dann ein, wenn die Tragödie unverdientes Leid mit gravierendem Ausmaß darstelle.²⁶⁹ Dass das dargestellte Leid in gewissem Umfang unverdient ist, meint aber keinesfalls, dass Aristoteles die Figuren für ihre Taten entschuldigen oder sie gar gänzlich aus der Verantwortung entlassen würde, denn die Prämisse, dass der Held aufgrund seines

²⁶³ Ebd., S. 41.

²⁶⁴ Vgl. *Poetik*, Kap. 15, S. 49.

²⁶⁵ FUHRMANN 1982, S. 118, Anmerkung 6 zu *Poetik*, Kap. 13.

²⁶⁶ Die These, dass Dichtung in hohem Maße wirke und diese Wirkung den Rezipienten beeinflussen könne, findet sich nicht erst bei Aristoteles, sondern auch Platon ebenso wie Gorgias: Als Rhetorik-Lehrer hat Gorgias seinen Schülern beigebracht, wie Sprache als ein formales Instrument zur Beeinflussung des Gesprächspartners dienen kann; intensive Reaktionen im Rezipienten hervorrufen zu können, gebe dem Dichter eine Form der Machtposition. Platons Kritik an der Lehrpraxis der Sophisten zielt insb. darauf ab, dass diese für die Macht der Sprache keine ethischen Restriktionen ansetzten. Platon lehnt die affektive Wirkung von Dichtung rigoros ab und geht in der *Politeia* so weit, selbst die Darstellung von intensiven Affekten wie Jammer und Lachen in der Poesie als gefährlich (und schädlich für die Ausbildung junger Menschen) zu kennzeichnen, vgl. *Politeia*, Buch 3, 387 b.

²⁶⁷ Seit Lessing wird dieses Begriffspaar oft als „Mitleid und Furcht“ übersetzt. FUHRMANN hält diese Redeweise für „irreführend oder geradezu falsch“ (FUHRMANN 1982, S. 162) und schlägt stattdessen „Jammer und Schauer“ vor. FUHRMANN stellt die These auf, dass Lessing hier keinesfalls ein arbiträrer Übersetzungsfehler unterlaufe, wenn dieser den Begriff ‚Mitleid‘ wählt, vielmehr seien „hierbei spezifische Antriebe der Aufklärung am Werke“ (ebd.) Lessing verwende daher bewusst einen christlichen Normbegriff, den Fuhrmann auf das Übersetzungslehnwort (*compassio*) zurückführt. Auf diese Weise, so FUHRMANNs These, stelle Lessing die Tragödie ganz bewusst in die ethische Tradition der Aufklärung.

²⁶⁸ Vgl. FUHRMANN 1982, S. 162.

²⁶⁹ *Poetik*, Kap. 13, S. 39. Andernfalls ließe sich die Tragödienfigur schlicht als ‚Schuft‘ kategorisieren, der seine gerechte Strafe erhalte, was Genugtuung und Gerechtigkeitsempfinden anstelle von Schrecken evoziere.

eigenen Handelns in Unglück stürze, wird während der gesamten ‚Poetik‘ aufrechterhalten. Unverdient sei vielmehr *Schwere* und *Ausmaß* des Unglücks, welches ein adäquates Maß deutlich übersteige. Diese Differenz zwischen der Handlung und dem daraus resultierenden Leiden evoziere den spezifisch tragischen Jammer. Damit sich neben dem Jammer auch der **Schauder/Schrecken (Phobos)**²⁷⁰ einstellen kann, sei das Kriterium der Ähnlichkeit entscheidend:²⁷¹ Durch die Ähnlichkeit zwischen Rezipienten und Tragödienheld wird jener zur möglichen Identifikationsfigur. Die Möglichkeit, sich selbst in dem dargestellten Geschehen wiederzufinden, involviert den Rezipienten in die Handlung und ruft den intendierten, unmittelbaren und intensiven Wirkungsaffekt hervor. Aristoteles hebt hervor, dass beide Wirkungsaffekte nicht zwingend an die Aufführung auf der Bühne gebunden seien, sondern sich bereits bei der Lektüre des Textes einstellen könnten („Zudem tut die Tragödie auch ohne bewegte Darstellung ihre Wirkung“²⁷²). Der Auslöser der spezifischen Wirkung sei vielmehr die Art und Weise, wie die einzelnen Handlungselemente ineinandergriffen und auseinander hervorgingen:

Nun kann das Schauderhafte und Jammervolle durch die Inszenierung, es kann aber auch durch die Zusammenfügung der Geschehnisse selbst bedingt sein, was das Bessere ist und den besseren Dichter zeigt. Denn die Handlung muß so zusammengefügt sein, daß jemand, der nur hört und nicht auch sieht, wie die Geschehnisse sich vollziehen, bei den Vorfällen Schaudern und Jammer empfindet.²⁷³

Innerhalb der Handlung der Tragödie hebt Aristoteles zwei Elemente hervor, die in besonderer Weise geeignet seien, um beim Zuschauer die gewünschte Reaktion hervorzurufen, nämlich Agnorisis und Peripetie.²⁷⁴ Handlungslogisch gelten für diese Elemente die gleichen Regeln wie für alle Elemente der Handlungsentwicklung bei Aristoteles, „d. h. sie müssen mit Notwendigkeit oder [...] Wahrscheinlichkeit aus den früheren Ereignissen hervorgehen“²⁷⁵.

²⁷⁰ Fuhrmann leitet seine Übersetzung von Phobos aus der Begriffsverwendung in der aristotelischen *Rhetorik* als Synonym von ‚Verwirrung‘ und der Verwendung in der *Poetik* als Synonym zum Verb ‚erschauern‘ ab, vgl. FUHRMANN 1982, S. 163: Die Kombination dieser Begriffe mache deutlich, dass es sich hierbei um einen *heftigen und intensiven* Erregungszustand handle, der – so die Empfehlung Fuhrmanns – am treffendsten mit „Schrecken“ oder „Schaudern“ zu übersetzen sei. Von einer Übersetzung mit „Furcht“ (in der Tradition Lessings) rät Fuhrmann explizit ab, da Lessing in diesem Punkt von der Intention der ‚Poetik‘ abweiche. Lessing verstehe Phobos nämlich als eine „mittelbare“ Regung, die sich erst nach einem vorangegangenen (kognitiven) Reflexionsprozess einstelle.

²⁷¹ *Poetik*, Kap. 13, S. 39.

²⁷² Ebd., Kap. 26, S. 97.

²⁷³ Ebd., Kap. 14, S. 41f.

²⁷⁴ Ebd., Kap. 6, S. 23.

²⁷⁵ Ebd., Kap. 10, S. 35.

Unter der **Peripetie (περιπέτεια)** versteht Aristoteles den Umschlag dessen, was erreicht werden soll, in sein Gegenteil, und zwar gemäß der Wahrscheinlichkeit oder mit Notwendigkeit. Aristoteles nennt zur Illustration die folgenden Beispiele:

So tritt im ‚Ödipus‘ jemand auf, um Ödipus zu erfreuen und ihm die Furcht hinsichtlich seiner Mutter zu nehmen, indem er ihm mitteilt, wer er sei, und er erreicht damit das Gegenteil. Und im ‚Lynkeus‘ wird der eine abgeführt, um zu sterben, während der andere – Danaos – ihn begleitet, um ihn zu töten; doch die Ereignisse führen dazu, daß dieser stirbt und jener gerettet wird.²⁷⁶

Das Element der **Wiedererkennung (anagnorisis, ἀναγνώρισις)** meint die Erkenntnis der Umstände, in denen man sich befindet und die einem bisher nicht vertraut waren.²⁷⁷ Dieser Moment der Erkenntnis verändere die Bewertung der dargestellten Handlung dramatisch:

Die Wiedererkennung ist, wie schon die Bezeichnung andeutet, ein Umschlag von Unkenntnis in Kenntnis, mit der Folge, daß Freundschaft oder Feindschaft eintritt, je nachdem die Beteiligten zu Glück oder Unglück bestimmt sind.²⁷⁸

Auch wenn grundsätzlich die Möglichkeit bestehe, dass sich die Wiedererkennung auf ein Ding oder auf die Einsicht in eine Tat beziehe, sei es besonders effektiv, wenn die Tragödie die Wiedererkennung von Personen insbesondere von engen Verwandten (z. B. zwischen Eltern und ihren Kindern) darstelle.²⁷⁹ Aristoteles beschreibt verschiedene Konstellationen, wie sich das Wissen oder Unwissen über die Verwandtschaft auf den Handlungsverlauf auswirken könne. Sei die verwandtschaftliche Nähe zu Beginn der Tragödienhandlung nicht bekannt, gebe es die Möglichkeit, im weiteren Verlauf der Handlung Einsicht in das Familienverhältnis zu erlangen; diese Erkenntnis könne dann die Umsetzung der Gewalttat unterbinden oder aber nicht. Als schlechtesten der Handlungsverläufe kennzeichnet Aristoteles denjenigen, in dem die Person eine zerstörerische und **schmerzhaft Tat (Pathos, πάθος)**²⁸⁰ im Wissen um das nahe Verwandtschaftsverhältnis plane, nicht aber umsetze. „Denn darin ist zwar etwas

²⁷⁶ Ebd., Kap. 11, S. 35.

²⁷⁷ Vgl. REES 1972, S. 1: „[It] is the discovery of the true identity of other persons in relation to oneself, though sometimes it might be described more correctly as the realization of the circumstances in which one is placed and of which one has hitherto been ignorant.“

²⁷⁸ *Poetik*, Kap. 11, S. 35.

²⁷⁹ Aristoteles unterscheidet dabei verschiedene Formen der Wiedererkennung, denen er eine unterschiedliche Qualität zuspricht: Die beste Wiedererkennung sei die, die sich aufgrund von Wahrscheinlichkeit aus den Geschehnissen selbst ergebe, am zweitbesten geeignet sei die Wiedererkennung durch logische Schlussfolgerung. Die Wiedererkennung durch Zeichen sei die schlechteste Form.

²⁸⁰ Unter *Pathos* in der Tragödie versteht Aristoteles die Darstellung eines Desasters, Unheils bzw. einer schrecklichen und gewalttätigen Tat („For an action to be complete, there should be a pathos, which is a scene of suffering, a destructive or painful action“, BREMER 1969, S. 6f.). Eine Auseinandersetzung mit dem Stellenwert des Elements Pathos in der aristotelischen ‚Poetik‘ findet sich bei REES 1972.

Abscheuliches enthalten, jedoch nichts Tragisches; es tritt nämlich kein schweres Leid ein.“ Etwas besser sei die Konstellation, in der die Person um das Verwandtschaftsverhältnis wissend eine abscheuliche Tat plane und diese tatsächlich umsetze, wie bspw. der Kindermord in Euripides’ ‚Medea‘. Noch besser sei der Fall, wenn die Tragödienfigur die Tat *ohne* Einsicht in die verhängnisvollen Familienbande begeht und danach erfährt, was sie getan hat: „Denn die Tat hat nichts Abscheuliches an sich, und die Wiedererkennung ruft Erschütterung hervor.“²⁸¹ Am besten sei allerdings das Szenario, in dem die unverzeihliche Tat zwar geplant werde, aber deren tatsächliche Umsetzung durch Erkennen bzw. Einsicht in die Verwandtschaftsverhältnisse rechtzeitig verhindert werden könne.²⁸² Die hier skizzierte Präferenz für eine Handlung mit gutem Ende muss überraschen, denn sie widerspricht direkt seiner Schlussfolgerung im vorangegangenen Kapitel, dass eine Geschichte mit unheilvollem Ausgang die beste Handlungsentwicklung einer Tragödie sei. Da Kapitel 13 und 14 beide von den gleichen Prämissen ausgehen und es keinen erkennbaren Kriterienwechsel gibt, lässt sich diese Diskrepanz nicht widerspruchsfrei auflösen. Es gibt Interpretationsansätze, die davon ausgehen, dass Aristoteles in beiden Kapiteln jeweils einen anderen Fokus auf die Frage des idealen Handlungsverlaufs wähle; während er in Kapitel 13 nach der besten Geschichte frage (*König Ödipus*), suche er in Kapitel 14 nach dem Handlungsverlauf mit der besten Gefühlswirkung (*Iphigenie*).²⁸³ Da die tragische Gefühlswirkung (Phobos und Eleos) durch bestimmte Handlungselemente (Wiedererkennung und Peripetie) hervorgerufen werden, scheint es nach Aristoteles aber grundsätzlich nicht notwendig zu sein, dass die Geschichte ein trauriges Ende findet, hierzu Kaufmann:

Wo Wiedererkennung und Peripetie ihren Platz in der Handlung haben, kann sogar eine Geschichte mit glücklichem Ausgang einen gemütsregenden phobos und eleos hervorrufen, und das Unglück mag in der Mitte, und nicht am Anfang oder am Ende geschehen. [...] Warum? Weil sie alles hat: phobos, eleos, Wiedererkennung, Peripetie[.]²⁸⁴

Beiden Handlungselementen (Peripetie und Wiedererkennung) gemein ist die hohe Konzentration, mit der sie (beinahe gewaltvoll) auf den Rezipienten einwirken. Es überrascht daher nicht, dass Aristoteles die Tragödien, in denen die Wiedererkennung zugleich mit der

²⁸¹ *Poetik*, Kap. 14, S. 45.

²⁸² Aristoteles nennt zur Illustration die folgenden Beispiele; *Poetik*, Kap. 14, S. 45f.: „Im ‚Kresphontes‘ ist Merope dabei, ihren Sohn zu töten, sie tötet ihn jedoch nicht, sondern erkennt ihn wieder, und in der ‚Iphigenie‘ verhält sich die Schwester dem Bruder gegenüber ebenso, und in der ‚Helle‘ beabsichtigt der Sohn, die Mutter an die Feinde auszuliefern, und erkennt sie zuvor noch wieder.“

²⁸³ Vgl. dazu KAUFMANN 1980, S. 81f.

²⁸⁴ Ebd., S. 81.

Peripetie eintritt (wie dies besonders prominent im ‚Ödipus‘ der Fall ist), als besonders gelungen kennzeichnet.

Für Aristoteles haben die Wirkungsaffekte Jammer und Schrecken aber keinen Selbstzweck. Anders als bei Platon, der die Affekte, die Kunst hervorruft, für minderwertig und sogar gefährlich hält, dominiert bei Aristoteles die Vorstellung, dass die Wirkungsaffekte der Tragödie einem guten, reinigenden Zweck dienen – „wie die Gifte, deren sich die Medizin zur Wiederherstellung der Gesundheit bediene“.²⁸⁵ Diese These basiert auf zwei Grundannahmen: Zum einen grenzt Aristoteles die Erregungszustände und die Vernunft anders als Platon nicht kategorisch voneinander ab, sondern geht davon aus, dass Affekte einen vernunftbasierten Prozess auslösen können. So kann er die Wirkungsaffekte der Tragödie (Jammer und Schauer) ohne Widerspruch als notwendige Stimuli für einen (vernunftbasierten) reinigenden Prozess charakterisieren. Das kontrollierte Empfinden von Affekten in der Kunst helfe dabei, dass sich überflüssige und aufgestaute Affekte gewissermaßen ‚entladen‘ und auf ein gesundes Maß einpendeln, wobei dies zugleich unkontrollierten Affektentladungen vorbeugen könne.²⁸⁶ Diesen reinigenden bzw. impfenden Effekt nennt Aristoteles **Katharsis (κάθαρσις, Reinigung)**.²⁸⁷ Bei Aristoteles ist der Begriff mit dem Erleben von Kunst verbunden, so ermögliche es die Tragödie dem Publikum, schädliche Affekte zu erleben und durch diese Form der Ent- bzw. Freilassung von Affekten Vergnügen zu empfinden. Entscheidend sei dabei, dass diese Affekte in einem kontrollierten Rahmen und mit einer bestimmten Intention geweckt und entladen werden. Der Reinigungseffekt der Tragödie hänge vom Inhalt des Dargestellten ab: *Nur* dann (und darauf hebt Aristoteles vor allem im 13. Kapitel der ‚Poetik‘ ab), wenn die dargestellte Handlung mit dem sittlichen Empfinden in Einklang zu bringen sei, könne die Tragödie eine sittliche Reinigung erzielen.²⁸⁸

²⁸⁵ FUHRMANN 1982, S. 160f.

²⁸⁶ Vgl. ebd.

²⁸⁷ FUHRMANN erklärt, dass der Begriff der Katharsis zur Schaffenszeit von Aristoteles vor allem in zwei Bereichen anzutreffen ist: zum einen im Bereich der Religion und des Kults, wo er für eine „materiell aufgefaßte Purifikation von einer ‚Befleckung‘“ stehe und zum anderen im Bereich der Medizin als ein „Terminus technicus für die Ausscheidung schädlicher Substanzen, insbesondere für die Purgierung“, beide Zitate bei FUHRMANN 1982, S. 164. Gemeinsam ist beiden Verwendungsräumen der Aspekt einer Reinigung von Schädlichem durch eine Form der Extraktion.

²⁸⁸ Wie genau sich die Beziehung zwischen Affekt-Entladung und Reinigung gestalte, darauf gibt Aristoteles in der ‚Poetik‘ selbst keine Antwort. Fuhrmann stellt ausgehend von dieser auffallenden Lücke in der Argumentationslogik die Vermutung auf, dass Näheres zu diesem Zusammenhang im verschollenen zweiten Teil der ‚Poetik‘ zu lesen gewesen sei, vgl. ebd., S. 146f. Besonders mit Blick auf die intendierte Nutzung des Textes

2.2.1 Hamartia und Peripetie: Die Frage nach der Schuld und der Dialektik bei Aristoteles

Regina Toepfer stellt Hamartia, den sie als einen selbstverschuldeten Fehler versteht, ins Zentrum ihrer Analyse. Toepfer leitet aus dieser Struktur ein kausales Tragikverständnis ab, was für sie bedeutet, dass in tragischen Texten eine **handlungslogische Ursache** für den tragischen Untergang identifiziert werden könne. Diese kausale Struktur, die sie ausgehend von Aristoteles' ‚Poetik‘ zu einer Art Urtyp eines vormodernen Tragikverständnisses erklärt, grenzt Toepfer vom dialektischen („modernen“) Tragikbegriff ab, wie ihn Szondi vertritt. Diesem Vorgehen liegen zwei Thesen zugrunde: erstens, dass der Fehler bei Aristoteles im Sinne einer (moralisch konnotierten) Schuld des Helden zu verstehen sei, und zweitens, dass Aristoteles in seiner ‚Poetik‘ keine dialektischen Strukturelemente der Tragödie beschreibe. Beide Thesen sind nicht unumstritten:

Das Verständnis von Hamartia als (moralischer) Schuld für das Scheitern des Helden baut Toepfer auf die Auslegung des Gräzisten Arbogast Schmitt, der Hamartia als einen vermeidbaren Fehler kennzeichnet, der allein in der Verantwortung des tragischen Helden liege. Im Sammelband ‚Tragik vor der Moderne‘ (2015) sind neben Arbogast Schmitt selbst mit Ulrike Radke-Uhlmann, Brigitte Kappl und Michael Krewet weitere Stimmen der „Schmitt-Schule“ vertreten, die für diesen Hamartia-Begriff in der aristotelischen ‚Poetik‘ argumentieren, was eine gewisse Homogenität des Forschungsdiskurses suggeriert.²⁸⁹ Es gibt in der Klassischen Philologie aber auch Gegenstimmen, die Schmitts Definition des Begriffs Hamartia für fehlerhaft halten. Diese gräzistische Forschungsdebatte hat über kritische Auseinandersetzungen mit Toepfers Arbeit ihren Weg auch in das mediävistische Feld gefunden; so baut Ulrich Barton seine scharfe Kritik an Regina Toepfer auf den Thesen von Bernd Seidensticker und Michael Lurje auf, die für eine andere, weniger moralische Herangehensweise an die griechische Tragödie stehen. Die zugrunde liegende Forschungsdebatte sei im Folgenden kurz skizziert und anschließend an Beispielanalysen vom ‚König Ödipus‘ veranschaulicht.

als Lehrwerk liegt aber auch die Vermutung nahe, dass Aristoteles hier auf ein Allgemeinwissen aufbauen konnte, das seinen Schülern bekannt gewesen sein dürfte.

²⁸⁹ MARSHALL 2019, S. 131 gibt dies in ihrer Buchbesprechung zu bedenken: „Schade bleibt die Homogenität des Bandes auf Seiten der Klassischen Philologie: Hier finden sich nur Beiträge der Schmitt-Schule. Eine Gegenposition im Sinne Lurjes, Seidenstickers oder Bartons wäre angesichts der anhaltenden Kontroverse vielleicht sinnvoll gewesen.“

Lefèvre und Schmitt (und mit ihm Cessi,²⁹⁰ Radke-Uhlmann, Kappl²⁹¹ und Krewet²⁹²) verstehen Hamartia als einen Fehler im Sinne einer Verschuldung, die auf eine (charakterliche) Schwäche des Helden zurückgeführt werden könne. Ihnen gegenüber stehen Stimmen, die Hamartia als einen Erkenntnisirrtum ohne direkte moralische Implikation, aus Unkenntnis bzw. Unwissenheit begreifen und davon sprechen, dass der tragische Held auch bei Aristoteles ‚schuldlos-schuldig‘ werde; zu nennen sind Seidensticker, Lurje (und mit ihnen Barton im mediävistischen Feld).

Die Debatte um die Natur der aristotelischen Hamartia wird mit wechselnder Intensität seit mehreren Jahrhunderten geführt.²⁹³ Dass das Hamartia-Konzept unterschiedlich ausgelegt werden kann, liegt wohl nicht zuletzt an der sehr kurzen und durchaus ambivalenten Beschreibung in Aristoteles‘ Text. So wird der Begriff in der ‚Poetik‘ nur an zwei Stellen genannt, einmal im Kontext der Beschreibung des idealen Tragödienhelden und einmal bei der Beschreibung des besten Handlungsverlaufs der Tragödie:

(1) So bleibt der Held übrig, der zwischen den genannten Möglichkeiten steht. Dies ist bei jemandem der Fall, der nicht trotz seiner sittlichen Größe und seines hervorragenden Gerechtigkeitsstrebens, aber auch nicht wegen seiner Schlechtigkeit und Gemeinheit einen Umschlag ins Unglück erlebt, sondern wegen eines Fehlers [Hamartia] – bei einem von denen, die großes Ansehen und Glück genießen, wie Ödipus und Thyestes und anderen hervorragenden Männern aus derartigen Geschlechtern.²⁹⁴

(2) Die gute Fabel muß also eher einfach sein als – wie es einige wollen – zwiefach, und sie darf nicht vom Unglück ins Glück, sondern sie muß vielmehr vom Glück ins Unglück umschlagen, nicht wegen der Gemeinheit, sondern wegen eines großen Fehlers [Hamartia] entweder eines Mannes, wie er genannt wurde, oder eines besseren oder schlechteren.²⁹⁵

²⁹⁰ CESSI 1987 argumentiert in ihrer umfassenden Auseinandersetzung zu Erkennen und Handeln bei Aristoteles dafür, eine Verbindung zwischen den Ausführungen von Aristoteles zur Unbeherrschtheit (Akrasia, ἀκρασία) in der *Nikomachischen Ethik* und seinen Anmerkungen zur Hamartia in der *Poetik* zu ziehen. Es handle sich – so CESSIs These – bei der fehlerhaften Tat um ein *Handeln aus Unbeherrschtheit*; zu einer kritischen Auseinandersetzung mit CESSIs philologischer Herangehensweise s. LURJE 2004.

²⁹¹ KAPPL 2015, S. 71 versteht Hamartia in der Tradition SCHMITTs als „sittlich relevanten Fehler eines ‚mittleren‘ Charakters“ und spricht daher von „mitverantwortende[m] Scheitern [...] eines prinzipiell guten Menschen“.

²⁹² Für MICHAEL KREWET spitzt sich der Forschungsstreit in der Frage zu, „ob dem tragischen Helden eine Verantwortung für die Wendung vom Glück ins Unglück und für sein Leiden oder gar eine Verfehlung in seinem Handeln zuzuschreiben ist oder nicht.“ (KREWET 2015, S. 104) Es ist auffällig, dass KREWET in der Formulierung dieser Kernfrage genau die Vermischung zwischen den Begriffen ‚Verantwortung‘ und ‚moralischer Verfehlung‘ durchscheinen lässt, die zu hinterfragen wäre. KREWET verteidigt die sittliche Relevanz des Begriffs, indem er dafür argumentiert, dass Aristoteles ‚Poetik‘ nur von seinem philosophischen Gesamtkonzept her zu verstehen sei; daher sollten zunächst Aristoteles‘ Vorstellung von ‚Charakter‘ und ‚Emotionen‘ erschlossen werden, um den tragischen Helden angemessen einordnen zu können, s. hierzu auch KREWET 2011.

²⁹³ Einschlägige Aufarbeitungen der verschiedenen Forschungstraditionen zum Phänomen der Hamartia finden sich bei BREMER 1969, CESSI 1987 und LURJE 2004.

²⁹⁴ *Poetik*, Kap 13, S. 39.

²⁹⁵ Ebd.

Interpreten der ‚Poetik‘ greifen daher zur Erschließung des Hamartia-Konzepts vielfach auf andere Texte des Aristoteles zurück, um den benötigten Kontext zu rekonstruieren. Diese Interpretationen über intertextuelle Bezüge können dabei zu unterschiedlichen Ergebnissen führen, je nachdem welche Referenzstelle herangezogen und welche Bedeutungsnuancen hervorgehoben werden. Dies sei hier exemplarisch mit Lefèvre, Schmitt und Lurje veranschaulicht:

(1) Eckhardt Lefèvre nutzt die Bedingung, dass der tragische Fehler von einem gemischten Charakter begangen werde, als Zugang zu Aristoteles‘ Hamartia-Konzept. Für Lefèvre ist darin eine kausale Beziehung zwischen dem Charakter des Helden und seinem Fehler angelegt: Die Hamartia des Helden „muß [...] mit einem gewissen Mangel an Sittlichkeit [...] und Gerechtigkeit [...] zusammenhängen.“²⁹⁶ Lefèvre nutzt daher eine Stelle aus der ‚Nikomachischen Ethik‘, in der Aristoteles die Bedingungen eines schlechten Charakters erörtert:

Wenn man mit Absicht handelt, aber ohne vorherige Planung, ist es eine unrechte Tat, etwa was mit Zorn und in andern zwingenden oder natürlichen Affekten den Menschen zu tun begehen kann. Denn wenn man dann schädigt und sich verfehlt, so tut man zwar Unrecht, und es sind unrechte Taten, aber der Mensch ist darum noch nicht ungerecht oder schlecht. Denn der Schaden wird nicht aus Schlechtigkeit zugefügt. Wenn man aber aus Willensentscheidung so handelt, ist man ungerecht und schlecht.²⁹⁷

Da diese Beschreibung eines Menschen, der nicht durch Schlechtigkeit seines Charakters, sondern aufgrund eines *fehlerhaften Charakterzugs* (mangelnder Affektkontrolle) eine unrechte Tat begehe, für Lefèvre eine direkte Nähe zum Hamartia-Konzept der ‚Poetik‘ suggeriert, sieht er die Ursache für Hamartia im aristotelischen Sinne in charakterlich-bedingten Affekten – wie Zorn, Hybris, die Unfähigkeit nachzugeben, Eigensinn und Mangel an Einsicht. Diese Affekte würden den tragischen Helden in der griechischen Tragödie zu einer übereilten Art zu denken („Überklugheit“²⁹⁸) verleiten. Die Hamartia bei Aristoteles habe – so die These Lefèvres – dadurch sowohl eine ethische als auch eine intellektuelle Komponente, da es sich um ein intellektuelles Versagen (*mistake of judgment*) handle, die das direkte Resultat einer (moralisch zu verurteilenden) Charakterschwäche sei.²⁹⁹

²⁹⁶ LEFÈVRE 2001, S. 7; vgl. auch LEFÈVRE 1987, S. 50.

²⁹⁷ Aristoteles *Nikomachische Ethik* 1135 b19-25 (5. Buch, S. 222).

²⁹⁸ Vgl. zur Beschreibung der sog. ‚Überklugheit‘ von Ödipus LEFÈVRE 1987, S. 43f.

²⁹⁹ Vgl. ebd., S. 50.

(2) Arbogast Schmitt lenkt analog zu Lefèvre den Fokus darauf, dass der Fehler bei Aristoteles von einem bestimmten Heldentypen (von einem „Menschen mit brauchbarem Charakter und guten Absichten“³⁰⁰) und in einer spezifischen Situation (einer „außergewöhnlichen Herausforderung“³⁰¹) begangen werde. Diese Kriterien seien die Basis dafür, dass sich die von Aristoteles geforderte Ähnlichkeit zwischen dem tragischen Helden und dem Zuschauer einstellen könne, denn ein guter Charakter, der an einer großen Herausforderung scheitere, habe „Ähnlichkeit mit den meisten Menschen“.³⁰² In dieser Identifikationsmöglichkeit mit didaktischer Intention sieht Schmitt den entscheidenden Zugang zur Hamartia. Wie Lefèvre geht er damit von einer Verbindung zwischen dem Charakter des Helden und seinem Fehler aus; seine Wortwahl ist aber wohl bewusst zurückhaltender als die Lefèvres, da er nicht von Charakterschwächen bzw. -mängeln, sondern von „Fehl Tendenzen im Charakter“³⁰³ spricht, die zu „Fehlurteilen“ und „Fehlreaktionen“³⁰⁴ führen würden. Lefèvre und Schmitt gemeinsam ist, dass sie die Hamartia bei Aristoteles als Zeichen dafür verstehen, dass die Verantwortung für den Untergang des Handelnden allein in seinem Charakter und seinem Handeln liege.

(3) Michael Lurje schreibt in seiner Auseinandersetzung mit dem Hamartia-Verständnis der letzten Jahrhunderte gegen die Arbeiten von Schmitt und Lefèvre an und möchte detailliert nachweisen, dass ihr Zugriff auf die Hamartia keinesfalls neu sei, sondern Argumentationen aus der frühen Neuzeit wieder aufgreife, die bereits im 19. und 20. Jahrhundert kritisch diskutiert und mehrheitlich verworfen worden seien.³⁰⁵ Er plädiert stattdessen dafür den Begriff ausgehend von der ‚Poetik‘ als „unfreiwilligen, aufgrund von nicht verschuldeter Unwissenheit über konkrete handlungsrelevante Umstände begangenen Fehler“³⁰⁶ zu verstehen. Für Lurje ist dabei entscheidend, dass eine Tat aus Unwissenheit keine unrechte bzw. schuldbehaftete Tat sei. Lurje stützt diese Argumentation auf eine Passage in der ‚Nikomachischen Ethik‘ (Buch 5, 1135a 15 – 1136a 9), in der Aristoteles anhand der Begriffe

³⁰⁰ SCHMITT 2015, S. 224.

³⁰¹ Ebd.

³⁰² Beide Zitate ebd.

³⁰³ SCHMITT 1988 B, S. 14.

³⁰⁴ Ebd., S. 22.

³⁰⁵ LURJE 2004, S. 6 urteilt durchaus scharf: „Sind dies vielleicht bloß bedauerliche Verirrungen, die man am besten mit dem breiten Mantel der christlichen Nächstenliebe zudeckt und im übrigen hofft, daß sie sich mit der Zeit von selbst erledigen werden? Diese Arbeiten sind leider nicht nur insofern erstzunehmen, als sie alles, was die Klassische Philosophie in den letzten 100 Jahren geleistet hat oder, sagen wir, geleistet zu haben glaubte, über Bord werfen [...]“ SCHMITT 2015, S. 229 Anm. 55 zeigt sich von der Kritik LURJES unbeeindruckt und nennt diese „konfus“.

³⁰⁶ LURJE 2004, S. 386.

Freiwilligkeit und Unfreiwilligkeit erörtert, wann eine ungerechte Tat vorliege. Taten, die unter Zwang oder Unfreiwilligkeit – unter Unfreiwilligkeit subsumiert Aristoteles auch die Unwissenheit – begangen würden, könnten nicht als Unrecht des Handelnden verstanden werden:

Da nun Recht und Ungerechtigkeit so zu verstehen sind, so tut einer Unrecht oder Recht, wenn er es freiwillig tut. Tut er es unfreiwillig, so handelt er nur zufällig gerecht oder ungerecht, indem er zufällig das tut, was eben gerecht und ungerecht ist. Also wird die gerechte und die ungerechte Handlung durch Freiwilligkeit und Unfreiwilligkeit abgegrenzt. [...] Es wird also etwas ungerecht sein, aber keine ungerechte Tat, wenn die Freiwilligkeit nicht dabei ist. [...] Unfreiwillig ist also, was man unwissend tut, und wenn nicht unwissend, doch so, daß es nicht in der Macht des Handelnden stand und daß es unter Zwang geschieht.³⁰⁷

Lurje argumentiert für diese Bedeutungsnuance der Hamartia als unfreiwillig begangene Tat ohne Schuldimplikation.

Der einzige Text, von dem wir mit Sicherheit wissen, dass Aristoteles in ihm einen tragischen Fehler (Hamartia) erkennt, ist **Sophokles' ‚König Ödipus‘**, da er selbst dieses Beispiel in der ‚Poetik‘ zur Veranschaulichung seiner These heranzieht. Es verwundert daher nicht, dass die Frage nach der korrekten Übersetzung der Hamartia immer wieder an diesem Beispiel diskutiert wird. Um deutlich zu machen, welche Konsequenz das unterschiedliche Verständnis von Hamartia für die Interpretation von Tragödien haben kann, lohnt sich ein Blick darauf, wie die hier betrachteten Philologen jeweils ausgehend von Aristoteles' ‚Poetik‘ mit der Schuldfrage im ‚König Ödipus‘ umgehen.

Sophokles' ‚König Ödipus‘, der auf die Jahre zwischen 436-433 v. Chr. datiert wird, verarbeitet den Mythos um das Geschlecht der Labdakiden, von dem es viele Variationen gibt, in dessen Kern aber immer eine Prophezeiung steht, nach der Ödipus seinen Vater töten und mit seiner Mutter Kinder zeugen werde. Die eigentliche Handlung des Dramas fokussiert Ödipus' Suche nach der Wahrheit und die Erkenntnis seiner eigenen Identität und des unwissentlich begangenen Vatermords:

Die Handlung beginnt damit, dass König Ödipus auf der Suche nach einem Mittel gegen die Pest, die sein Land heimsucht, das Orakel von Delphi befragt. Er erhält als Antwort, dass der unbekannte Mörder von König Laios (Ödipus' Vorgänger auf dem Thron) bestraft werden müsse. Ödipus verpflichtet sich zur Aufklärung des Verbrechens und bittet dazu den Seher Teiresias zur Hilfe, der verkündet, dass Ödipus selbst Laios getötet habe. Ödipus kann diesen Worten nicht glauben und vermutet einen Komplott gegen seine Herrschaft. Um ihren Mann von der Unzuverlässigkeit von Prophezeiungen zu überzeugen, berichtet ihm seine Frau Iokaste von

³⁰⁷ Aristoteles, *Nikomachische Ethik* Buch 5, 1135a 15 – b 1 (S. 220f.).

einer lang zurückliegenden Prophezeiung, die sich nicht bewahrheitet habe: Dem Sohn, den sie mit Laios hatte, sei geweissagt worden, dass er seinen Vater töten werde. Um dieses Schicksal zu verhindern, hatte Laios den Auftrag gegeben, den Säugling zu beseitigen. Der tatsächliche Tod von Laios habe sich schlussendlich aber ganz anders ereignet, da er von Räubern an einer Weggabelung erschlagen wurde. In Ödipus keimt bei der Schilderung seiner Frau ein schrecklicher Verdacht, da er vor Jahren auf seinem Weg von Korinth nach Theben an einer Weggabelung drei Unbekannte getötet hat. Ödipus berichtet daraufhin von der Prophezeiung, die ihn überhaupt erst veranlasst hatte, von Korinth nach Theben zu ziehen: Ihm sei prophezeit worden, dass er seinen Vater ermorden und mit seiner Mutter Kinder zeugen werde. Um diesem Schicksal zu entgehen, habe er seine Eltern verlassen und sei nach Theben aufgebrochen. Von da an forscht Ödipus weiter, bis sich die Wahrheit schlussendlich zusammensetzt: Ein Bote und ein Hirte aus Korinth bestätigen, dass Ödipus im Gebirge gefunden und zum Königspaar von Korinth gebracht wurden, die ihn wie ihren eigenen Sohn angenommen haben. Als Ödipus schlagartig die Wahrheit in ihrer ganzen Tragweite – dass er tatsächlich seinen Vater erschlagen und mit seiner Mutter Kinder gezeugt hat – begreift, stürzt er in den Palast; das folgende Geschehen im Palast wird durch einen Diener geschildert: Iokaste begeht angesichts der Tragödie Selbstmord und Ödipus, der ihren toten Körper findet, sticht sich mit Iokastes Kleiderspangen die Augen aus. Abschließend tritt Ödipus blutüberströmt vor den Palast, wirft Apollon vor, die Ursache seines Unglücks zu sein und gibt die Anweisung, ihn des Landes zu verweisen oder zu töten.

Die moralischen Fehltritte, die Ödipus in der Forschung unterstellt wurden, sind vielgestaltig – sei es der Stolz, der es ihm unmöglich macht, von seinem Schwur abzuweichen, oder die unkontrollierbare Wut, mit der er die Männer am Weg angreift, oder die Gedankenlosigkeit, mit der er ausgerechnet an dem Tat gewalttätig wird, an dem ihm prophezeit wird, er würde seinen Vater töten.³⁰⁸ In dieser Tradition lesen Lefèvre und Schmitt das sophokleische Drama: Beide gehen davon aus, dass das Unheil hätte verhindert werden können, wenn Ödipus seine Affekte gezügelt bzw. reflektierter und bewusster gehandelt hätte.

Lefèvre lenkt den Fokus darauf, dass Ödipus eine auffallend lange Zeit benötige, um die Wahrheit zu erkennen.³⁰⁹ Dass er sich wiederholt in „leere Hoffnung“³¹⁰ flüchte, müsse nicht zuletzt deshalb auffallen, weil er doch eigentlich als der Klügste aller Menschen dargestellt wird.³¹¹ Ödipus' Blindheit charakterisiert Lefèvre als Überklugheit, was er als „übereilte Art des Denkens“³¹² versteht und als Charakterschwäche charakterisiert. Analog zu Lefèvre geht

³⁰⁸ Vgl. zu dieser Tradition LUCAS 1968, S. 303f.

³⁰⁹ Vgl. LEFÈVRE 1987 und später in LEFÈVRE 2001, S. 119-148.

³¹⁰ LEFÈVRE 1987, S. 41.

³¹¹ Die Tragödienhandlung stelle daher nur vordergründig dar, wie Ödipus „Mosaikstein um Mosaikstein zu einem Ganzen exakt zusammensetz[e]“ (ebd., S. 39); der interessantere Aspekt sei vielmehr, wie lange Ödipus „Mosaiksteine mißachte[]“ (ebd.) und bei seiner Suche nach der Wahrheit ungenutzt lasse (als „ein Musterbild menschlicher Blindheit“, ebd., S. 41). Dass zudem deutlich werde, dass Ödipus selbst bereits Zweifel an seiner biologischen Abstammung habe, würde dies noch verstärken, s. ebd., S. 49: „Mit anderen Worten: Hätte Oidipus forschen, fragen können – oder gar müssen?“

³¹² Ebd.

Schmitt davon aus, dass Ödipus' Taten direkt auf eine charakterliche Schwäche („Fehl Tendenzen im Charakter des Ödipus“³¹³), konkret seine Hybris, zurückzuführen seien. Er baut seine These darauf auf, dass Ödipus mit seiner Verfluchung des Mörders von Laios („einer unwiderruflichen, endgültigen und ungeheuerlichen Verfluchung des Täters und seiner Mitwisser“³¹⁴) seinen eigenen Untergang besiegele, da er nicht daran gedacht habe, dass dieser Fluch auch ihn treffen könnte. Auch die Tötung von Laios³¹⁵ und den unbegründeten Verdacht gegenüber Teiresias und Kreon³¹⁶ führt Schmitt auf ein Fehlurteil aus Hybris zurück. Ödipus fokussiere in diesen Momenten einen *Einzelaspekt*, den er dann – in Überschätzung seiner Erkenntnisfähigkeit – absolut setze, wodurch er das Gesamtbild aus den Augen verliere; für Schmitt liegt hierin die Definition von Hamartia im aristotelischen Sinne.³¹⁷ Schmitt formuliert darauf aufbauend die These, dass das eigentliche Thema des sophokleischen Dramas nicht – wie üblicherweise angenommen – die unaufhaltsame Wahrheitssuche des Ödipus sei, sondern vielmehr seine Fehler (Hybris und daraus resultierende „Blindheit“³¹⁸), die zu „grotesken Verkennung[en] der Wahrheit“³¹⁹ führten. Mit der Darstellung eines solchen vermeidbaren (nachvollziehbaren) Fehlers sei dabei eine klare **didaktische Intention** verbunden, nämlich dazu beizutragen, „dass sich der Zuschauer mit ihm [hier Ödipus] in einer partiell gleichen, d. h. ähnlichen Situation fühlen“³²⁰ könne. Denn jeder Zuschauer könne sich – so Schmitts These – dazu verleiten lassen, ganz so wie Ödipus „bei der Verurteilung eines Fehlers nicht an sich selbst zu denken“.³²¹ Ödipus wird in beiden Interpretationen, von Schmitt

³¹³ SCHMITT 1988 A, S. 14.

³¹⁴ Ebd.

³¹⁵ Vgl. ebd., S. 22: „Von dem Gedanken an das Unrecht, daß er, der Königssohn, dem Wege der anderen ausweichen soll, ist er so völlig eingenommen, daß sein Blick ganz auf die Vergeltung des Unrechts fixiert ist und ihm kein anderer zu bedenkender Aspekt in den Sinn kommt[.]“

³¹⁶ Vgl. ebd., S. 15f.

³¹⁷ SCHMITT charakterisiert diesen Zustand als eine „typische [] Verfassung“ (ebd., S. 14) tragischer Helden der Antike.

³¹⁸ Ebd., S. 21.

³¹⁹ Ebd., S. 26.

³²⁰ SCHMITT 2015, S. 224.

³²¹ Ebd. Die Auseinandersetzungen von ARBOGAST SCHMITT mit der aristotelischen ‚Poetik‘ und den geistesgeschichtlichen Voraussetzungen griechischer Tragödien sind zahlreich und differenziert: So widmet SCHMITT einen aufschlussreichen Aufsatz der These, dass die Figuren der griechischen Tragödie weder in absoluter Freiheit noch in absoluter Determination stünden (SCHMITT 1997), er argumentiert dafür, dass „die angeblich vorkritisch naive Denkweise der Antike [...] auch für ein aufgeklärt kritisches Denken noch eine verbindliche Relevanz haben“ könne (SCHMITT 1988 C, S. 209), und spricht sich sogar explizit gegen eine moralisierende Lesart griechischer Tragödien aus (vgl. SCHMITT 1994). Im Vergleich zu diesen differenzierten theoretischen Annäherungen an die griechische Tragödie muss die Richtung seiner *Textanalyse* auffallen, in der SCHMITT Spannungen in der Handlungsmotivation des Ödipus hinter eine scheinbar bemüht glatte, fast parabelhafte Interpretation von charakterlicher Schwäche zurückstellt.

und Lefèvre, zu einem Exempel für nachvollziehbare, vermeidbare Charakterschwäche.

In Abgrenzung dazu kritisiert Lurje, dass diese „moralisierende Lesart“³²² einem unzeitgemäßen Einfluss christlicher Wertvorstellungen auf die Textinterpretation geschuldet sei³²³ und den Kern des sophokleischen Dramas verfehle. Für Lurje ist es grundsätzlich verfehlt, im ‚Ödipus Rex‘ nach einer Antwort auf die Frage nach der Schuld am Geschehen zu suchen, da Sophokles selber die Schuldfrage vollständige ausklammere:

[D]ie Frage nach der Schuld des Ödipus – und das bedeutet zugleich die Frage nach der Gerechtigkeit oder Ungerechtigkeit Gottes – wird von Sophokles im Oedipus Rex [...] nicht gestellt. Weder Ödipus noch Kreon noch der Chor – niemand fragt nach nach der Schuld am Geschehenen noch danach, wer für das von Ödipus unwissentlich Begangene sowie für das ihm Widerfahrene verantwortlich ist. Niemand wirft Ödipus nach der Enthüllung der Wahrheit etwas vor, niemand bringt seinen Charakter mit der Vorgeschichte in Verbindung, aber auch niemand rechtfertigt ihn, auch er selbst nicht. [...] Die Frage nach der Schuld fällt in der Tragödie des Sophokles sowohl auf der menschlichen als auch auf der göttlichen Ebene aus.³²⁴

Ein solche „**Unbestimmtheitsstelle**“³²⁵ im Text berge die Gefahr, dass eigene Vorurteile (wie die Notwendigkeit einer moralischen Schuld) auf die Textgrundlage projiziert werden. Für Lurje dagegen ist es unzulässig, überhaupt nach der Motivation des Unglücks und somit nach Geschehnissen außerhalb der eigentlichen Dramenhandlung zu fragen.

Für die Interpretation von Sophokles‘ ‚König Ödipus‘ scheint der engere Begriff von Hamartia als moralischer Fehler (wie Lefèvre und Schmitt ihn vertreten) in der Tat zu kurz zu greifen,³²⁶ denn es ist nicht zu leugnen, dass Ödipus mit einer dezidiert moralischen Lesart nicht Genüge getan werden kann. Denn das Motiv des (moralisch indifferenten) *Irrtums* ist zu präsent und eindrücklich. Aber Lurjes These, dass es *verfehlt* sei, nach dem „Warum“ im Text zu fragen, weil der Text selber darauf keine klare Antwort gebe, muss nun aber ebenso aufmerken lassen. Ist es nicht gerade interessant, dass Sophokles die Frage nach der kausalen Ursache *nicht* stellt und *nicht* beantwortet? Fordert nicht gerade die Leerstelle dazu auf, die Frage nach

³²² SCHMITT setzt sich mit dieser Kritik in ‚Aristoteles und die Moral der Tragödie‘ 1994 auseinander und argumentiert dafür, dass das Verständnis seiner Thesen als „moralisierende[] Tragödiendeutung“ (SCHMITT 1994, S. 331) auf einem Missverständnis seiner Intention und einem Misstrauen gegenüber einer ‚Moral‘ der Tragödie beruhe.

³²³ LURJE 2004, S. 389. s. hierzu auch u. a. KAUFMANNs Kritik an der negativen Konnotation von Hybris, KAUFMANN 1980, S. 72f: „Die gängige Vorstellung, das zentrale Thema der griechischen Tragödie sei: ‚Hochmut kommt vor dem Fall‘, ist völlig falsch und beruht auf einer unstatthaften Projektion christlicher Werte. Für Aristoteles und die tragischen Dichter ist Stolz keine Sünde, sondern ein wesentliches Ingredienz des Heldentums.“

³²⁴ LURJE 2004, S. 388f.

³²⁵ Ebd., S. 389.

³²⁶ S. hierzu LUCAS 1968, S. 306f.

dem „Warum“ zu stellen? Entscheidend scheint doch vielmehr zu sein, wo man mit der Frage nach dem „Warum“ ansetzt – auf der Ebene der individuellen Figurenpsychologie, wie dies Lefèvre und Schmitt vorschlagen, oder auf der strukturellen Ebene.

Letztendlich handelt es sich beim Forschungsdisput um den Hamartia-Begriff in erster Linie um eine *philologische* Debatte, die für das mediävistische Umfeld vor allem dann interessant wird, wenn am „korrekten“ Verständnis der Hamartia („schuldig“ oder „schuldlos-schuldig“) festgemacht wird, ob es in der Vormoderne nun ein *gänzlich anderes* Tragikverständnis gibt oder eben nicht. Fest steht, dass Hamartia bei Aristoteles kein präzise gebrauchter oder scharf abzugrenzender Begriff ist – vielleicht ist dieses Anspruchsdenken mit Blick auf einen aristotelischen Text aber auch schlichtweg verfehlt, da die aristotelischen Texte, die uns heute vorliegen, kein konsistentes Gesamtbild ergeben. Kaufmann geht sogar so weit zu sagen, dass es „unmöglich zu entscheiden“³²⁷ sei, ob Aristoteles nun eher ein moralisches Verschulden oder einen Erkenntnisirrtum im Blick gehabt habe. Auch wenn Lurjes Engführung der Hamartia mit einer unwissentlich begangenen und somit schuldfreien Tat überzeugend wirkt, ist darauf hinzuweisen, dass ein moralisch-konnotierter Fehlerbegriff (im Sinne einer Verschuldung durch einen charakterlichen Fehler) durch Aristoteles nicht explizit ausgeschlossen wird. Daher mag der kategorische Ausschluss jeder Verantwortung des Helden am Scheitern wiederum nicht weniger das Ergebnis einer inhärenten Vorurteilsstruktur sein, als dies den Vertretern der moralisierenden Lesart vorgeworfen wird. Das aristotelische Hamartia-Konzept scheint vom modernen Rezipienten zumindest eine gewisse Ambiguitätstoleranz einzufordern; in dieser Arbeit wird daher bewusst von einem „tragischen Fehler“ im Sinne von des englischen Begriffs *flaw* gesprochen,³²⁸ um beide Möglichkeiten (den Erkenntnisirrtum ebenso wie die Verschuldung) präsent zu halten.

An dieser Stelle soll auf einen Aspekt hingewiesen werden, der mit Blick auf die weitere Arbeit mit dem Begriff der Hamartia, wie er sich in der ‚Poetik‘ findet, bedeutsam zu sein scheint: Zwischen eindeutiger (und ggf. alleiniger) Schuld und der Abwesenheit jeder Verantwortung liegt ein durchaus weites Feld, in dem unterschiedliche Grade an Verantwortung für das Geschehen zu finden sind. Dies wird zurzeit in der Debatte um Tragik im Mittelalter wenig

³²⁷ Beide Zitate: KAUFMANN 1980, S. 71.

³²⁸ Angelehnt an ebd., S. 70.

thematisiert.³²⁹ Es scheint mit Blick auf die inhärente Mehrdeutigkeit des Hamartia-Begriffs gewinnbringend zu sein, die Frage nach der Verantwortung so zu stellen, dass unterschiedliche Involvierungsgrade möglich werden.

Die zweite Prämisse, die Toepfer ihrem Umgang mit Aristoteles zugrunde legt, ist dass sich Aristoteles' Tragödienverständnis von der Dialektik eines „modernen“ Tragikverständnis abgrenzen lasse. Auch gegen diese These gibt es Gegenstimmen; nicht zuletzt Peter Szondi, der im ‚Versuch über das Tragische‘ die These vertritt, Aristoteles beschreibe in der ‚Poetik‘ durchaus eine dialektische Struktur der Tragödie.³³⁰ Der Altphilologe Bernd Seidensticker argumentiert in seinem Aufsatz zu „Peripetie und tragische Dialektik“ (2005) dafür, dass Szondi mit dieser These richtig liege. Interessanterweise widerspricht Seidensticker zwar Szondis Argumentation (weder die Hamartia noch Aristoteles' Bemerkungen zu den Verwandtschaftsverhältnissen zeigten seiner Meinung nach eine dialektische Struktur³³¹), schließt sich seiner These aber explizit an: „Aristoteles kann in der Tat als der erste Theoretiker

³²⁹ MARSHALL 2019, S. 133 problematisiert diese Idee einer trennscharfen Dualität, die den Blick für Mischformen und dialektische Momente versperren: „Solche dialektischen Momente können allerdings gar nicht in Schmitts Blick rücken, da er als Alternativen zu seinem ‚tragischen Fehler‘ nur die ‚moralisch zu verurteilende Absicht‘ und das ‚unabwendbare[] Schicksal‘ bereithält [...] – wie in Toepfers Aufsatz ist hier neben eindeutiger Finalität und eindeutiger (Schuld-)Kausalität kein Platz.“

³³⁰ S. hierzu → Kapitel 2.1.1.

³³¹ SZONDI macht das dialektische Element bei Aristoteles zum einen an der Beschreibung der Hamartia und zum anderen an Aristoteles' These fest, dass Tragödien, deren Figuren in einem Familienverhältnis stehen, besonders tragisch seien (vgl. *Poetik*, Kap. 14, S. 43; 1453b 14-22). SZONDI versteht die Schuld des mittleren Helden bei Aristoteles so, dass die Verschuldung des Helden ein Resultat aus dem gemischten Charakter des Helden sei und dialektisch aus einer angenäherten Tugendhaftigkeit hervorgehe. Für SEIDENSTICKER basiert diese These allerdings auf einem Missverständnis. Anders als SZONDI versteht SEIDENSTICKER Aristoteles so, dass er mit dem gemischten Helden und dessen Schuld (Hamartia) „zwei durchaus getrennte Bedingungen für die besondere Wirkung der Handlung“ (SEIDENSTICKER 2005, S. 282) beschreibe: Zum einen das Ethos des Helden und zum anderen die Ursache seines Untergangs, die – so die These Seidenstickers - gleichrangig nebeneinanderständen. Ein Zusammenhang (im Sinne einer zwingend ursächlichen Verbindung zwischen diesen beiden Kriterien (Charakter und Fehler) bestehe aber gerade nicht (ebd., S. 282f.). Insbesondere gehe der Fehler (Hamartia) nicht zwingend dialektisch aus der angenäherten Tugendhaftigkeit hervor: „Das muß wohl nicht heißen, daß die Hamartia nicht die Folge eines moralischen ‚Defekts‘ des Helden sein kann; von einem kausal-dialektischen Zusammenhang zwischen der überdurchschnittlichen Qualität des Helden und seinem Untergang, wie Szondi meint, kann jedoch weder hier noch an anderer Stelle der *Poetik* die Rede sein.“ (ebd., S. 283) Ein weiteres dialektisches Moment bei Aristoteles meint Szondi in der besonderen Stellung der Dialektik von Hass und Liebe in der ‚*Poetik*‘ ableiten zu können. Auch dieser Interpretation kann Seidensticker nicht zustimmen: Aristoteles stelle zwar fest, dass die von ihm favorisierten dramatischen Konstellationen eine gewisse Spannung aufwiesen, da sich das Furchtbare gerade da vollziehe, wo man es am wenigsten erwarte (nämlich zwischen Familienmitgliedern und Liebenden), dies reiche aber nicht aus, um bei Aristoteles einen Akzent auf der dialektischen Bewegung des Stücks auszumachen.

der dramatischen Dialektik gelten [.]“³³² Die Dialektik bei Aristoteles sei – so Seidensticker – in den Ausführungen zum Umschlag des Geschehens (der Peripetie, als „überraschender, aber dabei ursächlicher Umschlag von Handlungen in ihr Gegenteil“³³³) definiert. Seidensticker arbeitet heraus, dass sich in der Forschungstradition unterschiedliche Interpretationen des Peripetie-Begriffs finden ließen und kennzeichnet zwei Hauptstränge: Auf der einen Seite steht eine weite Definition, die Peripetie als Glückswechsel (als „Umschlag der Situation, der Ereignisse, der Handlung, des Handlungsverlaufs“³³⁴) versteht. Auf der anderen Seite stehen diejenigen, die Peripetie enger fassen, nämlich als Umkehrung einer *Intention*, in das Gegenteil von dem, was sie bewirken sollte oder zu bewirken schien.³³⁵ Sofern man sich dieser Definition von Peripetie als paradox-logische *Umkehrung der eigentlichen Intention in ihr Gegenteil* anschließe und sie somit als spezifisches Bauelement der Handlung verstehe, sei der Handlungsverlauf bei Aristoteles sogar „eindeutig dialektisch gedacht“,³³⁶ da die dialektische Struktur eines „ironisch-paradoxen Umschlags einer Handlung in ihr Gegenteil“³³⁷ auf der Hand liege. Die Notwendigkeit nach der ganz anderen (spezifisch vormodernen) Tragikdefinition scheint daher über die Prämisse, im Kern der ‚Poetik‘ stehe *kein* dialektisches Strukturelement, nicht haltbar zu sein.³³⁸

Beide Prämissen, die Toepfer für die Ableitung eines spezifisch vormodernen Tragikverständnisses anführt, scheinen somit zumindest angreifbar – der tragische Fehler scheint nicht ohne Weiteres eindeutig einer (moralischen) Verfehlung des Helden zuzuschreiben zu sein und mit der Peripetie ist in der ‚Poetik‘ ein Strukturelement angelegt, das eindeutig als dialektisch beschrieben werden kann. Die ‚Poetik‘ soll daher in dieser Arbeit

³³² SEIDENSTICKER 2005, S. 285. Seidensticker betont, es gehe ihm mit dieser Beobachtung nicht darum, Aristoteles als einen Vorläufer des Deutschen Idealismus zu inszenieren; ebenso wenig wolle er ignorieren, dass Szondi und Aristoteles unterschiedliche Erkenntnisinteressen haben, s. ebd., S. 295: „Betrachtet Szondi das Moment des Dialektischen als Basis für einen generellen Begriff des Tragischen, so ist die Peripetie für Aristoteles lediglich ein wirkungsvoller dramaturgischer Kunstgriff. Szondis tragisch-dialektischer Umschlag ist ganz abstrakt als ‚Umschlag des einen in sein Gegenteil‘ formuliert, als ‚Selbstentzweiung‘, die in ihrer poetischen Realisierung in ganz verschiedenen Formen erscheinen kann. Aristoteles hat dagegen ganz konkret ein besonders wirkungsvolles Strukturelement der dramatischen Handlung im Auge. Und doch: das Grundmodell eines paradox-zwingenden Umschlags einer Bewegung ist ihnen gemeinsam.“

³³³ Ebd., S. 285.

³³⁴ Ebd., S. 286.

³³⁵ Ebd., S. 209.

³³⁶ Ebd., S. 285.

³³⁷ Ebd., S. 294.

³³⁸ BARTON 2014, S. 13, der seine Kritik an der Historisierung der Tragikbegriffs auf Seidenstickers These aufbaut, schlussfolgert: „Die Anhänger eines undialektischen Tragikbegriffs können sich in ihrer Orientierung an Aristoteles nicht darauf berufen, dass für diesen die genannte dialektische Struktur noch nicht denkbar gewesen sei.“

auch nicht als *die andere* Tragikdefinition – in Abgrenzung zum dialektischen Tragikverständnis – genutzt, sondern zunächst einmal als *ein weiterer Zugang* zu tragischer Handlung und tragischer Wirkung behandelt werden.

Seidensticker stellt die Peripetie (nicht die Schuldfrage) ins Zentrum seiner Analyse des ‚König Ödipus‘. Seidenstickers These ist, dass „alle Ebenen und Elemente der dramatischen Gestaltung, Einzelszene und Gesamtaufbau ebenso wie Charakterzeichnung, Sprache und Dramaturgie“³³⁹ des sophokleischen Dramas durchzogen seien von einem allgegenwärtigen **dialektischen Modus**. Wie Seidensticker herausarbeitet, ist diese Tragödie durchzogen von tragischer Peripetie, da immer wieder das Gegenteil von dem eintritt, was ursprünglich beabsichtigt wurde; er nutzt dazu die folgenden Beispiele:

Laios übergibt seinen Sohn an den Hirten, damit die Prophezeiung seines Todes sich nicht bewahrheiten kann, und legt damit unwissentlich die Basis für die weitere Handlung. Ödipus bricht gerade deswegen nach Theben auf, um seine eigene Prophezeiung zu verhindern, und trifft überhaupt erst dadurch auf seine leiblichen Eltern – er geht damit auf eben dem Weg unter, den er eingeschlagen hat, um diesem Weg zu entgehen. Der Hirte beschützt das Kind, das er beseitigen soll, aus Mitleid und muss schlussendlich begreifen, dass er mit dieser Tat ein ganzes Könighaus ruiniert hat. Iokaste versucht Ödipus mit der Schilderung der Prophezeiung über Laios‘ Tod zu beruhigen und verstärkt damit seinen Verdacht; auch ihr verzweifertes Flehen, Ödipus möge nicht weiterbohren, lassen ihn im Gegenteil umso unnachgiebiger nachforschen. Ödipus befragt Teiresias und den Hirten in der Hoffnung, sie könnten ihn beruhigen, wird durch sie aber noch viel tiefer in die Krise gestürzt. Selbst der Bote aus Korinth, der die Geschichte, wie er Ödipus im Gebirge gerettet hat, wohl mit Hoffnung auf eine Belohnung berichtet, bewirkt das Gegenteil dessen, was er beabsichtigt.

Seidensticker argumentiert dafür, dass diese Handlungsentwicklungen im ‚König Ödipus‘ zwar jeweils überraschend anmuteten, zugleich aber der Eindruck dominiere, dass diese Wendungen – als zwingende Konsequenzen – nicht zu vermeiden gewesen wären: „[A]lle Handlungen aller Personen des Stücks [...] [sind] nach dem gleichen dialektischen Grundmuster gestaltet[...]. Immer bewirken sie überraschend und doch zwingend das Gegenteil dessen, was sie bewirken sollten oder erwarten ließen.“³⁴⁰ Damit vollziehe sich die **dialektische Peripetie**, wie Aristoteles sie in der ‚Poetik‘ beschreibe, in diesem sophokleischen Drama *par excellence*; das gesamte Drama sei eine „Einheit von Rettung und Vernichtung“³⁴¹. Seidenstickers Interpretation legt überzeugend nahe, dass Aristoteles Tragödienelemente durchaus Parallelen zur „modernen“ dialektischen Tragödienlesart zeigt.

³³⁹ SEIDENSTICKER 2005, S. 300.

³⁴⁰ Ebd., S. 298.

³⁴¹ Ebd.

2.2.2 Zum Sinn oder Unsinn der aristotelischen Brille für mittelalterliche Texte

Es ist nicht selbstverständlich, dass der ‚Poetik‘ in der aktuellen mediävistischen Diskussion ein so prominenter Stellenwert zukommt. So ist die ‚Poetik‘, die erst im europäischen Klassizismus signifikant an Bedeutung gewinnt, für das europäische Mittelalter nahezu bedeutungslos³⁴² und Aristoteles fokussiert in seinem Text die Tragödien seiner Zeit. Das Mittelalter kennt aber weder die Gattung Tragödie noch die antiken Dichter,³⁴³ die für Aristoteles‘ Text den Referenzrahmen bilden. Des Weiteren beschäftigt sich Aristoteles in der ‚Poetik‘ nicht mit der Frage nach „der Tragik“ oder „dem Tragischen“ im Sinne einer außertextuellen, epochenübergreifenden Idee. Stattdessen formuliert er mit Blick auf verschiedene Tragödien ein Werturteil zur besten Form der Tragödie. Eine Übertragung auf mittelalterliche Literatur, die sowohl in Form als auch Inhalt von den antiken Tragödien abweicht, ist daher zumindest zu hinterfragen. Darüber hinaus ist die ‚Poetik‘ mit Aristoteles‘ Ontologie und Ethik verwoben, was besonders bei den Ausführungen zum Inhalt und Wert der Tragödie deutlich wird. Dies provoziert die Frage, inwiefern die aristotelischen Ausführungen überhaupt aus ihrem historischen und philosophischen Rahmen herausgehoben, vom vorliegenden Gegenstand abstrahiert und als Analysekriterium verwendet werden können.

Sophie Marshall gibt in ihrer Besprechung zum Sammelband ‚Tragik vor der Moderne‘ mit Blick auf den erkennbaren starken Fokus auf Aristoteles‘ ‚Poetik‘ zu bedenken, dass nach dem „Sinn oder Unsinn der Legitimierung unseres Begriffsverständnisses durch einen antiken Theoretiker ohnehin zu fragen“³⁴⁴ sei. In der Tat gibt es für eine Dekonstruktion des modernen Tragikbegriffs zugunsten einer vormodernen Theorie keine zwingenden Gründe, insbesondere da gezeigt werden konnte, dass auch in Aristoteles‘ ‚Poetik‘ dialektische Elemente auffindbar sind, was Aristoteles näher an ein modernes Tragikverständnis rückt als die Vertreter des „historisierenden“ Tragikbegriffs eingestehen. Ebenso wenig scheint es zwingende Gründe *gegen* eine Erweiterung unseres Blicks auf poetologische und wirkungsästhetische Elemente des Tragischen bei Aristoteles zu geben. Vielmehr zeigt die Auseinandersetzung mit Aristoteles‘ ‚Poetik‘, dass er Aspekte in antiken tragischen Texten hervorhebt, die Parallelen zum mittelalterlichen Erzählen eröffnen; zu betonen sind die folgenden fünf Thesen:

³⁴² Zur ‚Poetik‘ im Mittelalter vgl. FUHRMANN 1982, S. 173f.; für das spätere Mittelalter s. KELLY 1979.

³⁴³ Eine Anthologie deutscher Dramentheorien findet sich bei GRIMM 1973; zur frühen Geschichte des Theaters s. a. NICOLL 1948.

³⁴⁴ MARSHALL 2019, S. 129.

(1) Das Tragische ist bei Aristoteles relativ gattungsungebunden und lässt sich explizit auch in Handlungen mit einem guten Ende finden. Aristoteles beschränkt das Tragische nicht auf die Gattung Tragödie, sondern spricht explizit auch Epen das Potential zu einer tragischen Wirkung zu. Sofern bestimmte Elemente im Text angelegt sind (insbesondere Peripetie und Wiedererkennung), könne auch durch andere Textformen eine tragische Wirkung evoziert werden. Diese These erleichtert den Zugriff auf mittelalterliche Textgattungen, die sich in ihrer Form doch sehr von der griechischen Tragödie unterscheiden. Dass Aristoteles zufolge auch Handlungen mit einem positiven Ende auf ihr tragisches Potential hin befragt werden dürfen, erlaubt es auch, Texte in den Blick zu nehmen, die gewöhnlich bereits durch die guten Wendungen am Schluss von dem Kreis tragischer Texte ausgeschlossen werden (s. in dieser Arbeit Hartmanns von Aus ‚Iwein‘ → Kapitel 5.4, ‚Willehalm‘ → Kapitel 5.3 und ‚Gregorius‘ → Kapitel 5.5).

(2) Aristoteles betrachtet das Tragische als ein multidimensionales Phänomen, das sich ebenso an poetologischen wie an wirkungsästhetischen Elementen festmachen lässt. Aristoteles fragt ganz selbstverständlich nach verschiedenen Erscheinungsformen/Elementen des Tragischen, die sich auf verschiedenen Ebenen und Kategorien äußern – nach *tragischen Elementen im Text* ebenso wie nach den *tragischen Wirkungseffekten im Rezipienten* und der *intendierten poetologischen Funktion von Tragödien*. Dabei greifen diese Elemente für Aristoteles – ganz selbstverständlich – ineinander. Daran interessieren zwei Aspekte: Erstens scheint Aristoteles davon auszugehen, dass zwischen Text und Rezipient ein aktiver Austausch stattfindet. Diese Beobachtung scheint besonders für mittelalterliche Texte interessant, die nicht zuletzt bereits durch ihre Aufführungspraxis eine direkte Beziehung zwischen Text und Rezipient implizieren und zudem auffallend oft Leerstellen und Ambiguitäten eröffnen, die von Rezipientenseite durch eine aktive Interaktion mit dem Text zu füllen sind. Zweitens geht Aristoteles davon aus, dass Texterzeugnisse uns natürlicherweise auf unterschiedlichen Ebenen zugleich ansprechen und sowohl emotiv/emotional (Eleos und Phobos) sowie intellektuell und physisch (Katharsis) wirken können.

(3) Aristoteles geht davon aus, dass die tragische Wirkung skalierbar ist und dass sich diese Skalierbarkeit an Phänomenen im Text festmachen lässt. Eine Beobachtung, die sich durch die gesamte ‚Poetik‘ zieht, soll an dieser Stelle gesondert hervorgehoben werden: Die Art und Weise, mit der Aristoteles sich dem idealen Handlungsverlauf der Tragödie und dem

tragischen Helden annähert, macht deutlich, dass Aristoteles das Tragische – damit ist hier spezifisch die tragische Wirkung gemeint – als ein skalierbares Phänomen versteht, das sich unterschiedlich intensiv äußern kann. Besonders deutlich wird dies im vermehrten Gebrauch des Superlativs ‚tragischste Art‘ bzw. ‚untragischste Art‘. Auch die methodische Annäherung an den tragischen Handlungsverlauf und den tragischen Helden über ein Ausschlussverfahren deutet darauf hin, dass Aristoteles das Tragische nicht als ein eng gefasstes Phänomen mit einer distinkten Ausprägung versteht, sondern vielmehr als einen *Bereich* begreift, der unterschiedlich intensive Ausprägungen des Tragischen umfassen kann. Für die ‚Poetik‘ sind die weniger intensiven Ausprägungen zwar logischerweise weniger relevant, da Aristoteles sich vor allem um eine Beschreibung der bestmöglichen, tragischsten Tragödie bemüht; für die Analyse mittelalterlicher Texte ist es aber bemerkenswert, dass Aristoteles die Existenz weniger intensiver tragischer Ausprägungen eindeutig anzuerkennen scheint und dass er davon ausgeht, dass diese an weniger ausgeprägten tragischen Elementen im Text festgemacht werden können.

(4) Aristoteles geht vom Primat der Handlung für die Motivierung des Unglücks aus. Dazu legt er eine Handlungslogik zugrunde, die sowohl einen Tat-Wirkungs-Zusammenhang erkennen lässt als auch nach den Regeln der Notwendigkeit und Wahrscheinlichkeit³⁴⁵ eine eigene Dynamik entwickeln kann. So schreibt Aristoteles dem tragischen Helden mit Hamartia als zentralem Handlungselement³⁴⁶ eine Form der Verantwortung (zumindest in Form einer Einflussnahme) für das Geschehen zu. Ob er dabei nun einen *moralischen* oder einen *intellektuellen* Fehler im Blick hat, ist von diesem Primat der Handlung unabhängig. Mit Blick auf die tragische Handlungsstruktur im Sinne von Aristoteles ist vorrangig relevant, dass der tragische Fehler als Handlungselement einen signifikanten Wirkungsgrad entfaltet und zum tragischen Ende beiträgt. Diese Wirkung kann die monokausale Ursache für den Untergang darstellen oder Teil einer multikausalen Verstrickung sein; dies wird durch Aristoteles nicht festgeschrieben. Besonders tragisch wirkt nach Aristoteles ein Fehler, der dazu führt, dass das Gegenteil der intendierten Wirkung eintritt (Peripetie). Aristoteles lenkt den Blick dabei auf die Eigendynamik, die die Handlung der Tragödie entwickelt, wenn auf den tragischen Fehler

³⁴⁵ Als eine Arbeit, die sich detaillierter mit den Möglichkeiten von Notwendigkeit, Wahrscheinlichkeit und Zufall in der Tragödie auseinandersetzt, ist SÖRING 1982 zu nennen.

³⁴⁶ Signifikant erscheint, dass die Hamartia in der ‚Poetik‘ als ein Teil der Handlung und nicht des Charakters eingeführt wird; s. hierzu u. a. LUCAS 1968, S. 302.

(aufgrund von Notwendigkeit und Wahrscheinlichkeit) unabwendbar der Untergang folgt. Damit rückt die Spannung zwischen dem eigenen Wirkungsgrad und einer Prädisposition des Geschehens (zugespißt formuliert: die Spannung zwischen Freiheit und Notwendigkeit / Kausalität und Finalität) in den Fokus. Es wird zu zeigen sein, dass dieses dialektische Strukturphänomen, besonders in den mittelalterlichen Texten, mit intensivem tragischen Potential (s. in dieser Arbeit das ‚Nibelungenlied‘ → Kapitel 5.1 und das ‚Hildebrandslied‘ → Kapitel 5.2) zu finden ist.

(5) Aristoteles geht von einem „gemischten“ tragischen Helden aus, der zwischen den Extremen steht. Ob sich die tragische Wirkung im Sinne Aristoteles‘ zu ihrer vollen Wirkung entfaltet, hängt von mehreren Faktoren ab, insbesondere davon, *wer* scheitert. Der Rezipient könne weder mit einem Heiligen noch mit einem Schuft mitleiden – vielmehr verlange eine tragische Wirkung nach einem Helden, der zwischen dem vollkommen Guten und dem eindeutig Schlechten stehe. Einige der jüngst im mediävistischen Diskurs vorgelegten Beispiele aus der Gräzistik (im besonderen Arbogast Schmitt und Michael Krewet) vertreten die These, dass Aristoteles mit seiner Forderung nach einem gemischten Helden vor allem darauf abziele, dass dieser die größtmögliche *Ähnlichkeit* mit einem ‚*echten Menschen*‘ zeige. Ein fehlerhafter Held stehe dem fehlerhaften Rezipienten nahe genug, dass jener direkte Rückschlüsse für sein eigenes Leben ziehen und aus dem Untergang des Helden einen didaktischen Gewinn ziehen könne.³⁴⁷ Diese Art mit literarischen Figuren umzugehen ist dem mediävistischen Diskurs eher fremd. Moderne Kohärenzerwartung und neuzeitliche Psychologie lassen sich nur bedingt mit dem wechselhaften und für moderne Rezipienten oft nur schwer nachvollziehbarem Verhalten mittelalterlicher Figuren zusammenführen. Diese Alterität mittelalterlicher Figurengestaltung muss aber keine grundlegende Unvereinbarkeit mit dem aristotelischen Tragikverständnis bedeuten, sofern man bereit ist, die *Ähnlichkeit*, von der Aristoteles spricht, auf die *Ähnlichkeit zu literarischen Typen* auszuweiten. Denn ein „gemischter Heldentyp“, der trotz Exzellenz in einigen Feldern ein fehlerhaftes Verhalten in anderen Bereichen zeigt, der irren und scheitern kann, ohne dass seine Exorbitanz dadurch in Frage gestellt würde, ist dem Mittelalter durchaus vertraut und lässt sich vor allen Dingen in der Heldenepik finden.

³⁴⁷ Vgl. insb. KREWET 2015, SCHMITT 2015.

2.3 Schicksal und Freiheit in Boethius' ‚Trost der Philosophie‘

Neben der Bibel wurde von keinem anderen Buch im Mittelalter so viele Kopien hergestellt wie von Boethius' ‚Trost der Philosophie‘ (*Consolatio Philosophiae*).³⁴⁸ Der spätantike römische Philosoph Boethius³⁴⁹ entwirft im ‚Trost der Philosophie‘ einen fiktiven Dialog zwischen ihm selbst und Philosophia, der personifizierten Philosophie. Es mag ungewöhnlich erscheinen, dieses Werk im Kontext einer Tragik-Analyse anzuführen, da es sich nicht um eine Auseinandersetzung mit ‚dem Tragischen‘ als einem literarischen oder philosophischen Phänomen handelt. Stattdessen enthält die Schrift – im Sinne eines „Erbauungsbuch[s]“³⁵⁰ – Handlungsempfehlungen zum Umgang mit einem grausamen und willkürlichen Schicksal. Toepfer zieht Boethius in ihrer Studie zu Formen des tragischen Erzählens in höfischer Literatur heran, um dafür zu argumentieren, dass es sich bei der Tragikauffassung des Boethius um eine finale Motivation (eine schicksalhafte Tragik) handle, die sie dem kausalen Tragikverständnis (einer Tragik aus Schuld) gegenüberstellt; diese These wird hier kritisch hinterfragt.

Der ‚Trost der Philosophie‘ ist während Boethius' monatelanger Gefangenschaft vor seiner Hinrichtung entstanden.³⁵¹ (Boethius ist somit der Erzähler des ‚Trost der Philosophie‘, der – nach eigener Wahrnehmung zu Unrecht angeklagt und schuldig gesprochen – verarmt und verlassen im Gefängnis sitzt und mit seinem Schicksal hadert). Boethius kann nicht verstehen, warum ihn das Glück verlassen hat, da er – nach eigenem Urteil – als guter Mensch gelebt und nicht gegen das Gesetz verstoßen habe. Ausgehend von dieser Verzweiflung tritt Boethius in einen Dialog mit der personifizierten Philosophie, die ihn tröstet und belehrt.

³⁴⁸ Eine Aufarbeitung der lateinischen und volkssprachigen Tradition der ‚Consolatio‘ im Mittelalter findet sich bei HOENEN / NAUTA 1997. Eine frühe Studie über die Bedeutung von Boethius für die mittelalterliche Bild- und Gedankenwelt findet sich bei PATCH 1935; zu den Tradierungslinien von Boethius in der lateinischen und volkssprachigen Literatur s. MINNIS 1987. Für den englischsprachigen Raum hat Chaucers Boethius-Kommentar eine enorme Wirkkraft entfaltet und bildet den Ausgangspunkt für den angelsächsischen Forschungsdiskurs zur *Medieval Tragedy*; Einführungen zu Chaucers Tragikkonzept finden sich bei MINNIS 1982 und MINNIS 2014. Weitere einschlägige Publikationen zum Einfluss von Chaucers Boethius-Kommentar auf das Tragikverständnis des englischsprachigen Mittelalters: ATKINS 1952, BRERETON 1968, DONALDSON 1970, EDWARDS 2002, HEROLD 2003, MAHONEY 1962, MCALPINE 1978, NOLAN 1992, PRATT 1991, RUGGIERS 1973 und WETHERBEE 1984.

³⁴⁹ Über das Leben des Boethius gibt es nur wenige gesicherte Informationen: Seine Geburt wird auf etwa 480 n. Chr. geschätzt; als gesichert gilt, dass Boethius 524 n. Chr. zum Tode verurteilt wurde, s. GIGON 2002, S. 307ff.

³⁵⁰ GIGON 2002, S. 306.

³⁵¹ Boethius verfasste die ‚Consolatio‘, nachdem er auf Geheiß des Ostgotenkönigs Theoderich verhaftet wurde, weil man ihn hochverrätherischer Beziehungen zum oströmischen Kaiser verdächtigte, vgl. GIGON 2002, S. 310. Wie GIGON darlegt, wurde Boethius wohl nicht wie ein gewöhnlicher Verbrecher ins Gefängnis geworfen, sondern hat sich zunächst in einem „Zwangsaufenthalt“ (ebd., S. 311) befunden, der zwar nicht bequem, wohl aber erträglich gewesen sei.

Um Boethius' ‚Trost der Philosophie‘ einordnen zu können, lohnt ein Blick auf die geistigen und literarischen Rahmenbedingungen, in die der Text, der in den zwanziger Jahren des 6. Jahrhundert n. Chr. entstand, eingebettet ist. Die beiden Seiten des Boethius, die für uns heute erkennbar sind – der christliche Theologe und der neuplatonische Philosoph – sind nicht zuletzt auf die Zeit zurückzuführen, in der Boethius schreibt, die sich über eine komplexe Verschränkung von Christentum und antiker Kultur auszeichnet.³⁵² So steht im ‚Trost der Philosophie‘ die bereits in der Spätantike einflussreiche Bildtradition des christlichen Glaubens neben Personenallegorien der Götter, wie der Fortuna.³⁵³ Das literarische Setting, die Motive, die Allegorien, selbst die vertretenen Thesen im ‚Trost der Philosophie‘ erinnern jeweils an Elemente aus unterschiedlichen philosophischen Traditionen (von Aristoteles, Platon, Cicero, Seneca sowie anderen Neuplatonikern),³⁵⁴ mit denen Boethius nachweislich vertraut war.

Der ‚Trost der Philosophie‘ besteht aus fünf Büchern. Durch alle fünf Bücher hindurch zieht sich ein Wechsel von Dialogstücken, Prosaelementen und Gedichten, die jeweils von einem anderen Gesprächspartner vorgetragen werden.³⁵⁵ Der philosophische Dialog – das eigentliche Kernstück des Textes – verarbeitet Motive aus älteren literarischen Traditionen: Im Mittelpunkt steht das uralte Bild des verlassenen und verarmten Gefangenen, wie man es bereits bei Horaz und Cicero finden kann,³⁵⁶ das mit dem ebenfalls sehr alten Gedanken, dass die Philosophie als Ärztin der kranken Seele gegenübertritt,³⁵⁷ verbunden wird. Boethius gestaltet das Bild der Philosophie als Ärztin anschaulich aus: Der Verfasser wird im ersten Buch als leidend und umringt von Musen dargestellt. Er beklagt sein Schicksal und bedauert, dass er sein Glück nicht auf einen festeren Grund gebaut habe, so dass es ihm nicht hätte

³⁵² Zum Zusammenhang zwischen griechischer Philosophie und christlichem Dogma bei Boethius s. E. HOFFMANN 1955. In der *Consolatio* stehe – so das deutliche Urteil von GIGON – keine Zeile, die den Verfasser eindeutig als Christen zu erkennen geben würde, vielmehr seien diese durchzogen von dem Neuplatonismus der Spätantike. Andere Interpretatoren sind mit ihrem Urteil weniger scharf und lassen zumindest die Gewissheit christlicher Elemente zu. Eine Zusammenführung dieser verschiedenen Positionen findet sich im Sammelband von FUHRMANN und GRUBER, der sich „Boethius dem Politiker, dem Theoretiker der artes, dem Logiker, dem Theologen oder dem Dichter“ (FUHRMANN / GRUBER 1984, S. 1) widmet. Als Vertreter des spätantiken Neuplatonismus fließen in Boethius' Text Platons und Aristoteles' Lehren zusammen und auch der Einfluss stoischer Gedanken wird erkennbar.

³⁵³ Eine Auseinandersetzung mit der Tradition der Fortuna bis zum 11. Jahrhundert findet sich bei FRAKES 1988.

³⁵⁴ GIGON 2002, S. 316ff.

³⁵⁵ Einschlägige Auseinandersetzungen mit dem ‚Trost der Philosophie‘ als literarischem Werk finden sich bei CURLEY 1987, LAWTON 1985, LERER 1958.

³⁵⁶ GIGON 2002, S. 313.

³⁵⁷ Der Gedanke findet sich schon bei Platon und Aristoteles – ausgearbeitet wird dies in der Stoa; vgl. ebd., S. 313.

weggenommen werden können. Die Musen versuchen, den Unglücklichen mit Gesang aufzurichten. In dieser Situation erscheint die personifizierte Philosophie und verjagt die Musen (als falsche Trösterinnen³⁵⁸). Die Musen könnten lediglich die Erregung des Patienten steigern, machten ihn aber dabei nur noch kränker. Im Kontrast dazu nimmt Boethius Philosophia als eine würdige Dame war, die jung und alt zugleich sei und zwischen einer normalen menschlichen Statur und der ganzen Größe des Kosmos schwanke. Ihr Gewand steht symbolisch für die philosophische Wissenschaft an sich, die Buchstaben, die in den Stoff eingearbeitet sind, symbolisieren Theoria und Praxis.³⁵⁹ Dass ihr Gewand zerfetzt ist, wird darüber erklärt, dass falsche Philosophen (Epikureer und Stoiker) Fetzen ihres Gewandes herausgerissen haben – wohl unfähig, die Philosophie in ihrer Gesamtheit zu erfassen.

Nachdem der Patient seinen Zustand beschrieben hat, untersucht Philosophia (als fähige Ärztin) den Patienten. Die Symptome hat sie schnell diagnostiziert: Boethius' Seele habe ihre Bestimmung vergessen und sei aus ihrer himmlischen Heimat zur dumpfen Erde hinabgesunken. Früher sei seine Seele – wie die eines echten Philosophen – auf Höheres ausgerichtet gewesen und habe unermüdlich nach den Ursachen aller Naturerscheinungen gefragt, doch habe Boethius diese ihm eigene Natur verloren. („Du bist fern von der Heimat, doch nicht vertrieben, sondern verirrt; oder willst du durchaus vertrieben sein, so hast du dich selber vertrieben.“³⁶⁰) Unabhängig von ihrer Kritik, dass Boethius seine innere Gesinnung verloren habe, stimmt Philosophia aber darin mit Boethius überein, dass er die äußeren Umstände, in denen er sich befinde (Gefangenschaft, Vereinsamung und Verarmung), nicht selbst verschuldet habe. Bevor Philosophia ihre Diagnose stellen kann, stellt sie Boethius fünf philosophische Kernfragen:

1. Wird das Weltganze durch den Zufall oder durch die Vernunft beherrscht?
2. Auf welche Weise wird das Weltganze regiert?
3. Welches ist das Ziel, nach dem die Natur strebt?
4. Welches ist der Ursprung aller Dinge?
5. Was ist der Mensch?

Nachdem Philosophia festgestellt hat, dass Boethius die Antwort auf drei der fünf Fragen

³⁵⁸ Das Urteil von Philosophia ist deutlich: „Wer hat diesen Dirnen der Bühne den Zutritt zu diesem Kranken erlaubt, ihnen, die seinen Schmerz nicht nur mit keiner Arznei lindern, sondern ihn obendrein mit süßem Gifte nähren möchten?“, Boethius *Trost der Philosophie*, 1. Buch, S. 5.

³⁵⁹ Vgl. GIGON 2002, S. 320. Eine philologische Auseinandersetzung mit der Erscheinung der Philosophie in der ‚Consolatio‘ findet sich bei GRUBER 1969.

³⁶⁰ Boethius *Trost der Philosophie*, 1. Buch, S. 31.

vergessen hat, diagnostiziert Philosophia Boethius' Krankheit, die sich aus seiner fehlerhaften inneren Haltung ergeben habe, als *Lethargie*, was in der antiken Medizin als eine Art „pathologische Schlafsucht und Abgestumpftheit“³⁶¹ verstanden wurde. Ihre Diagnose wird als eine Epiphanie für Boethius inszeniert – veranschaulicht in dem Moment, in dem Philosophie mit ihrem Gewand seine Tränen trocknet und er sie zum ersten Mal klar erkennen kann. An die Diagnose schließt Philosophia ihre Behandlung an; diese erfolgt in mehreren Stufen – zunächst bietet Philosophia leichte, schmerzlindernde Mittel (einfache Merksätze und Lebensweisheiten) an, geht dann zu kräftigeren Mitteln (ethische Grundfragen mit einem höheren Komplexitätsniveau) über und liefert am Ende das eigentlich heilende Medikament (hochkomplexe philosophische Theoreme). Interessanterweise wird das Motiv von Patient und Ärztin zum Ende des Textes nicht mehr aufgegriffen; vielmehr macht das Ende des ‚Trosts der Philosophie‘ einen etwas überstürzten Eindruck.³⁶²

2.3.1 Providentia, Fatum und die Frage nach der Willensfreiheit bei Boethius

Philosophia legt dar, dass **Wandelbarkeit und Unbeständigkeit** das Wesen Fortunas ausmachen. In der Willkür liege das zentrale Kennzeichen Fortunas, die eine ganz und gar arbiträre Natur habe. Es sei daher falsch anzunehmen, Reichtum, politischer Einfluss und Macht würden an die fleißigsten oder rechtschaffensten Menschen verteilt. Philosophia visualisiert die Arbitrarität des Schicksals am „Rad der Fortuna“ (*rota fortunae*),³⁶³ das sich unerbittlich weiterdrehe und mal diesen, mal jenen nach oben oder nach unten trage. Das Rad der Fortuna (als „Inbegriff von Unbeständigkeit [...] von richtungslosem Hin und Her der Dinge dieser Welt, dem der Mensch ausgeliefert ist“³⁶⁴) ist ein prominentes Bild im Mittelalter; bei

³⁶¹ GIGON 2002, S. 321.

³⁶² GIGON hinterfragt daher, ob Boethius dieses Ende tatsächlich so geplant oder ihn ein unerwartetes Ereignis gezwungen habe, den Text auf diese Weise abubrechen, vgl. ebd., S. 368. Eine Auseinandersetzung mit dem Ende der ‚Consolatio‘ findet sich bei TRÄNKLE 1977.

³⁶³ Eine frühe Studie zu Bedeutung und Erscheinungsform der Fortuna liefert PATCH 1922; zu einer einschlägigen, kondensierten Einführung zur Bedeutungsgeschichte der Fortuna und ihrer Rolle im Mittelalter s. HAUG 1995. Eine Darlegung der Geschichte des Bildes und der Bedeutung von *Rota Fortunae* für das Mittelalter findet sich bei J.-D. MÜLLER 2005; MÜLLER arbeitet zwei verschiedene Erscheinungsformen der Fortuna heraus, „einmal als ein rasch rollendes Rad, dem man nachlaufen muss, um das Glück zu erhaschen, das andere Mal – und das ist die häufigere Vorstellung – als ein feststehendes Rad, das sich im Uhrzeigersinn dreht.“ (J.-D. MÜLLER 2005, S. 148) SCHILLING 1975 betrachtet das *Rad der Fortuna* unter dem Gesichtspunkt der Beziehungen zwischen Bild und Text in mittelalterlichen Handschriften. VOLLMER 2010 macht das Rad der Fortuna in seinem thesenstarken Aufsatz als textsubstituierendes Zeichen zugänglich.

³⁶⁴ J.-D. MÜLLER 2005, S. 147.

Boethius findet sich einer der ältesten Belege für diese Metaphorik.³⁶⁵ Nach der Konfrontation mit der wahren Natur des Glücks fordert Philosophia Boethius dazu auf, eine neue Perspektive einzunehmen und die Güter der Fortuna ebenso wie sein momentanes Schicksal kritisch zu hinterfragen. Philosophia eröffnet Boethius dadurch einen Perspektivwechsel vom taktilen in den kognitiven Bereich.

Eine gewisse intellektuelle Distanz zu irdischen, äußeren Gütern könne nicht nur seinen augenblicklichen Schmerz lindern, sondern zur langfristigen Besserung beitragen. Philosophia mahnt dazu, den Wert äußerer Güter – Reichtum, Ehrbezeugungen, Macht sowie Ruhm – kritisch zu hinterfragen. Wie Aristoteles geht Boethius in der ‚Consolatio‘ davon aus, dass das Ziel aller Menschen das Streben nach Glückseligkeit (d. h. die Summe aller Güter, über die hinaus es kein Gutes mehr gibt) sei. Philosophia argumentiert dafür, dass die meisten Menschen auf ihrem Weg zur Glückseligkeit – statt den wahren Gütern (wie Selbstgenügsamkeit, Ehrwürdigkeit, echte Macht, Glückseligkeit und Freude) – scheinbaren Gütern (wie Geld, äußere Ehrbezeugungen, scheinbare Macht durch soziale Stellung, Ruhm und Lust) nacheiferten. Mit diesem Argument beginnt eine kritische Auseinandersetzung mit echter respektive unechter Glückseligkeit im Sinne einer schärferen Medizin für den Patienten: Philosophia fordert von Boethius einen radikalen Perspektivwechsel.

Erst wenn er begreife, dass die scheinbaren Güter *keine Bedeutung / keinen Wert an sich* haben und ihm zudem mit einem (unmotivierten und unverhältnismäßigen) Wink des Schicksals genommen werden könnten, sei es ihm möglich, das Streben auf ein besseres Ziel hin auszurichten, nämlich auf **das wahrhaft Gute und die wahre Glückseligkeit**. Zu finden sei dieses Ziel nicht im Reich der Sterblichkeit, sondern im Menschen selbst, in der Unvergänglichkeit seiner Seele, denn – so die Prämisse – die wahre Glückseligkeit sei Gott.³⁶⁶ Philosophias Empfehlung ist, dass man sich von irdischen Gütern freimachen und das eigene Handeln auf das wahrhaft Gute ausrichten solle. Denn unabhängig davon, was die konkrete irdische Wirkung auf schlechtes oder gutes Handeln sei, sei der Wert bzw. Unwert von gutem und bösem Tun unveräußerlich: Selbst wenn Schlechtigkeit nicht bestraft werde, sei diese Straflosigkeit unseliger, als wäre tatsächlich eine angemessene Strafe verhängt worden.

³⁶⁵ Zum Einfluss den Boethius auf die Entwicklung dieses Bildes hatte, s. FRIES 1988 und VOLLMER 2009, vgl. auch GIGON 2002, S. 332f.

³⁶⁶ Eine Übersicht zu den Eckpunkten der stoischen Ethik findet sich bei FORSCHNER 1995.

Vielmehr würde die Strafe einem Verbrecher sogar Heilung und Rettung bedeuten. In letzter Konsequenz sei es nämlich besser, Unrecht zu leiden als Unrecht zu tun. Es sei allein der Unwissenheit des Menschen geschuldet, dass es ihm schwerfalle, diese Wahrheit zu begreifen.

Boethius gibt sich mit dieser Argumentation von *Philosophia* zunächst nicht zufrieden; die Distanz zwischen der philosophischen Theorie und der gelebten Wirklichkeit sei ihm schlichtweg zu groß. Die äußeren Güter von Ehre, Ansehen und Macht ließen sich nicht einfach verneinen. Dass diese Güter so offensichtlich ungerecht verteilt seien, wäre möglicherweise noch begreiflich, wenn es allein die Herrschaft des Zufalls gebe. Gibt es aber eine lenkende Gottheit, so müsse alles, was geschieht, seinen guten Grund haben. Denn der Unterschied zwischen dem Streben nach einer göttlichen Idee des Guten und dem Streben nach einer Entlohnung durch *Fortuna* bestehe in einem zugrundeliegenden göttlichen Ordnungsgedanken, der dem willkürlichen Schicksal fehle. *Philosophia* eröffnet die Differenz zwischen ***providentia* (als göttlicher Vorsehung)³⁶⁷ und *fortuna* (als Schicksal):³⁶⁸**

Beide Begriffe [*providentia* und *fatum*] sind alt, haben aber erst in der Stoa ihre philosophische Relevanz erhalten, und was wir hier haben, mag man eine neuplatonische Systematisierung stoischer Elemente nennen. Vorsehung und Schicksal, so hören wir, sind nur zwei Seiten einer und derselben Sache. Was von Gott her Vorsehung heißt und an der Einfachheit und Unbewegtheit des göttlichen Seins teilnimmt, das heißt von der Welt her gesehen Schicksal und bedeutet die allseitige Verflechtung der werdenden und bewegten Dinge.³⁶⁹

Was als Willkür erscheine (und Boethius als grausam willkürliche *Fortuna* anklagt), sei in Wahrheit Teil eines göttlichen Plans. Zur Veranschaulichung des Verhältnisses von Vorsehung und Schicksal wird ein kosmologisches Bild gewählt – die Vorsehung gleiche dem runden Mittelpunkt einer Kugel, das Schicksal den in größerem oder geringerem Abstand um den Mittelpunkt sich drehenden Kreisen. Ziel und Wirkweise der göttlichen Vorsehung nicht erkennen zu können, sei dabei Teil des menschlichen Unvermögens und kein Verweis auf eine

³⁶⁷ In der göttlichen Vorsehung überlagere sich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft: Vor Gott spiele sich damit in gleicher Gegenwärtigkeit sowohl das, was mit eigener Notwendigkeit geschieht, ab wie auch das, was in freier Entscheidung gewählt werde – Gott sehe somit gleichermaßen das Notwendige und das Nicht-Notwendige, vgl. hierzu GIGON 2002, S. 366.

³⁶⁸ Boethius macht insgesamt fünf verschiedene Kategorien auf: die Vorsehung, die Verkettung des Schicksals, den Zufall, das Vorauswissen Gottes und die Freiheit der menschlichen Entscheidung; echten Zufall (im Sinne der vollkommenen Ursachlosigkeit) gebe es nicht, so *Philosophia*. Eine ausführliche Auseinandersetzung mit der Unterscheidung zwischen *Providentia* und *Fortuna* in der *Consolatio* findet sich bei FICHTE 1996. Eine Auseinandersetzung zum Verhältnis von *Providentia*, *Fortuna* und *Fatum* findet sich u. a. bei FRICK 1988.

³⁶⁹ GIGON 2002, S. 358.

grundlegende Willkür im göttlichen Wirken. Auch wenn diese Bildmotivik erneut deutlich näher am Neuplatonismus als am Christentum zu stehen scheint, ist die Bedeutung der Providentia – und der damit verbundene Glauben an eine göttliche Allmacht – wohl einer der Aspekte, der den ‚Trost der Philosophie‘ in eine christliche Tradition stellt, hierzu die Philosophiehistorikerin und Theologin Johanna De Vogel:

On the whole, the spiritual world of Boethius' Philosophia agrees rather well with that of Christian faith: the ascent from earthly things, all of which are perishable and imperfect, to the one and perfect Good, called the ‚Father of all things‘ or ‚Father of heaven and earth‘, who is ‚the end desired of all things‘ and by its goodness governs the world, - all that is not alien to the spiritual climate of the Christian.³⁷⁰

Gerade das Verhalten, das für Fortuna als charakteristisch galt, wird im Reich der Vorsehung für nicht existent erklärt: Weil alles der göttlichen Vorsehung folge, sei weder die blinde Willkür noch der Zufall im Kern des Weltgeschehens. Konkret bedeutet dies einen Unterschied für das Ziel, nach dem Boethius sein Leben im Diesseits ausrichten solle. Das gute Handeln selbst – nicht seine Auswirkungen – die Verachtung vergänglicher Güter und das notwendige Streben nach dem Guten wird zum Ziel aller Dinge.

Dieser Fokuswechsel bietet Boethius schließlich genau **den Trost**, den der Titel des Textes ankündigt: Die Launenhaftigkeit des Schicksals verliert ihren Schrecken, wenn ihren Gütern (Reichtum und Macht) weniger Wert zugesprochen und die Aufmerksamkeit auf das Streben nach dem Guten verschoben wird, denn aus dieser Perspektive erscheinen die willkürlichen Schläge Fortunas als Teil eines göttlichen Plans. Die Gewissheit eines göttlichen Heilsplans kann dabei aber nicht mit einer Einsicht in die Wege eben dieses Heilsplans gleichgesetzt werden: Boethius äußert Philosophia gegenüber sein Unverständnis darüber, wie es möglich sei, das in einer von Gott gelenkten Welt das Schlechte triumphiere, als ob es das Gute wäre, und das Gute verfolgt werde, als ob es das Schlechte sei.³⁷¹ Philosophia setzt sich mit diesem Einwand auf unterschiedlichen Ebenen auseinander: Erstens seien die Menschen keineswegs in der Lage, mit Sicherheit zu unterscheiden, wer wahrhaft gut und wer wahrhaft schlecht sei. Selbst wenn diese Unterscheidung menschenmöglich sei, seien die Menschen nicht dazu befähigt, zu beurteilen, wie die seelische Gesamtverfassung eines Menschen wirklich sei (z. B. könne jemand gut sein, auch wenn es ihm an innerer Festigkeit mangle). Daher sei es

³⁷⁰ DE VOGEL 1973, S. 287.

³⁷¹ Das alte Bild vom gefolterten Gerechten findet sich bereits in Platons ‚Staat‘ und in Ciceros Dialog ‚De republica‘, vgl. GIGON 2002, S. 352.

Boethius gar nicht möglich, die zahlreichen Möglichkeiten der Erklärung von Glück und Unglück einzusehen. Wären die Menschen dazu in der Lage, alles mit den Augen der waltenden Vorsehung zu begreifen, würden sie überhaupt nirgendwo Unordnung oder Schlechtigkeit entdecken. Anstatt über die Uneinsichtigkeit des göttlichen Plans zu verzweifeln, solle Boethius sein Unglück als Teil des göttlichen Plans akzeptieren und seine Energie stattdessen auf das bestmögliche Leben – und somit auf das gute Handeln an sich – konzentrieren.

Boethius sieht sich angesichts der Ausführungen über die göttliche Vorsehung mit derselben Frage konfrontiert wie der Rezipient: Wenn alle Ereignisse durch göttliche Vorhersehung prädestiniert sind, welche Bedeutung kommt dann noch der Freiheit des Willens zu? Denn wenn Gott alles vorauswisse (nicht allein das Handeln, sondern auch die Absicht der Menschen), dann könne es doch eigentlich keine Freiheit der Entscheidung geben; hierzu Ernst Gegenschatz, der der Frage nach der Freiheit der Entscheidung in der ‚Consolatio‘ nachgeht:

Ein Gott, der alles ordnet und nach einem festen Plan prädestiniert, schließt eine autonome Entscheidung des Menschen aus. [...] Nicht minder aber ist die Freiheit der Entscheidung durch Gottes Allwissen gefährdet, zu dem, soll es vollkommen sein, selbstverständlich auch das Wissen um die Zukunft gehört. Damit aber wird wiederum unsere Freiheit zur bloßen Fiktion, weiß doch Gott zum voraus, wie unsere Entscheidungen ausfallen werden.³⁷²

Philosophia möchte Boethius im Dialog davon überzeugen, dass dem individuellen Handeln trotz der Übermacht des göttlichen Plans durchaus eine wichtige – wenn nicht die entscheidende – Bedeutung zukomme. Andernfalls würde alles, das gute ebenso wie das böse Handeln, letztlich bedeutungslos werden. Philosophia bejaht die Existenz und Bedeutung der menschlichen Willens- und Akteursfreiheit auf Basis der Prämisse, dass jedes vernunftbegabte Wesen³⁷³ immer die **Freiheit des Wählens und die des Meidens** besitze und damit der Entscheidungsfreiheit mächtig sei:

Es gibt eine, sagte sie; es würde nämlich keine vernunftbegabte Natur existieren, wenn es keine Freiheit des Willens gäbe; denn was von Natur sich der Vernunft bedienen kann, das hat Urteil, womit es jegliches Ding unterscheidet; so vermag es aus sich zu erkennen, was zu vermeiden

³⁷² GEGENSCHATZ 1958, S. 326.

³⁷³ Philosophia bezeichnet den Menschen als ein *vernunftbegabtes Tier*; wie genau sich die Beziehung zwischen tierischen und menschlichen Elementen in der ‚Consolatio‘ gestaltet, bildet die Forschungsfrage bei HOUWEN 2010.

und was wünschenswert ist. Nach dem, was einer für wünschenswert hält, strebt er und vermeidet, was er für schädlich hält. Deshalb haben die, deren Vernunft ihnen selbst eingeboren ist, auch die Freiheit des Wollens oder Nichtwollens.³⁷⁴

Diese Argumentation ist interessant, weil sie die Frage nach dem Zusammenhang von **Finalität, Kausalität und Freiheit** auf eine moralische Frage hinführt; dazu bemerkt Ernst GEGENSCHATZ: „Wir haben es also in dieser Antwort nicht, wie zu erwarten stand, mit der metaphysischen, sondern mit der ethischen Freiheit als der Freiheit zum Guten zu tun.“³⁷⁵ Auch wenn Ereignisse, die einem göttlichen Plan folgten, notwendigerweise eintreten würden, bestehe für den Menschen somit grundsätzlich die Freiheit, seine Entscheidungen und vor allem sein moralisches Handeln selbst zu beeinflussen. Allerdings könne die Freiheit mehr oder weniger begrenzt sein, da nur die göttlichen Wesen über eine vollkommene Freiheit verfügten. Die Freiheit des Menschen sei dort am größten, wo er sich ganz der Betrachtung des Göttlichen widme; sobald er diese aber auf das Körperliche und die Leidenschaften richte, nehme diese Freiheit graduell ab.

Aus der ‚*Consolatio philosophiae*‘ geht somit deutlich hervor, dass Boethius keinen Geschichtsfatalismus vertritt, da er Willensfreiheit und Vorsehung nicht als Gegensätze verstehen, sondern beide als gleichzeitig gültig anerkennen möchte. Es wäre somit also falsch anzunehmen, Boethius‘ Schicksalsmodell verweigere dem Menschen seine Handlungsautonomie. Es muss aber dennoch betont werden, dass Boethius den Wirkungskreis dieser autonomen Entscheidungen einer finalen Bestimmung unterordnet. Ein Umschwung vom Glück zum Unglück sei somit nicht unabhängig vom menschlichen Handeln, aber auch verwoben mit einer höheren Instanz, deren Wirkmechanismen sich der menschlichen Verstandeskraft entzögen.³⁷⁶

Bleibt die Freiheit in dieser Form bestehen, dann behalten Lohn und Strafe weiterhin ihren Sinn und der Gerechte kann weiterhin seine Gebete an Gott richten und dabei auf Erlösung hoffen. *Philosophia* macht damit deutlich, dass der Mensch sich nicht hinter der Notwendigkeit einer Vorbestimmung verstecken und aus der Verantwortung ziehen dürfe. Die göttliche Vorsehung verneint somit im ‚*Trost der Philosophie*‘ keinesfalls die Pflicht zum guten

³⁷⁴ Boethius *Trost der Philosophie*, S. 234ff.

³⁷⁵ GEGENSCHATZ 1958, S. 333.

³⁷⁶ GEGENSCHATZ 1958 setzt sich detaillierter als dies für diese Arbeit notwendig ist, mit den verschiedenen Wirkmechanismen auseinander, die Boethius betrachtet. Eine einschlägige Auseinandersetzung mit zum Zusammenhang von göttlicher Vorsehung und Entscheidungsfreiheit findet sich bei REGEN 2001.

Handeln. Dadurch erinnert das Verhältnis zwischen Notwendigkeit und Willensfreiheit bei Boethius an ein dialektisches Muster im Sinne von Szondi, da sich hier (ähnlich wie bei Schellings Spannung zwischen Freiheit und Notwendigkeit) eine Einheit der Gegensätze abzeichnet. Tatsächlich finden sich bei Boethius an mehreren Stellen Strukturelemente, die mit Szondi als dialektisch beschrieben werden können: Der literarische Boethius „erkrankt“ am Umschlag des *Einen in sein Gegenteil* (vom Glück zum Unglück) und erlebt im Verlust von allem, was seine Identität und Wertigkeit begründeten, eine Form des *Negativsetzens seiner selbst*.

Die Providentia bildet nun (analog zu vielen der neuzeitlichen Philosophien, die Szondi betrachtet) eine dialektische Lösung der unvereinbaren Spannung zwischen Freiheit und Notwendigkeit: Philosophia bietet Boethius somit mit der Providentia (die die Wertigkeit des eigenen Handelns ebenso wie die Vorsehung des Geschehens zugleich zulässt) eine Lösung seines Dilemmas an. In Providentia findet sich somit ein dritter Raum der *Einheit der Gegensätze*, der einen Ausweg aus der nicht zu ertragenden (tragischen) Spannung ermöglicht. Der kognitiv vollzogene Weg hin zu diesem Raum vollzieht sich für den literarischen Boethius allerdings nur schmerzhaft und unter hoher physischer und psychischer Anstrengung; seine philosophische „Therapie“, die Philosophia ihm verordnet, soll ihn zu diesem Punkt leiten. Dass dieses Gedankenexperiment als Medizin beschrieben wird, scheint bezeichnend für den schwierigen Prozess, der Befreiung aus dem ergreifenden und erschreckenden Moment, der der Auflösung notwendigerweise vorausgeht. An diesem Punkt sei noch einmal darauf hingewiesen, dass der literarische Boethius seine eigene Heilung bis zum Schluss nicht eindeutig anerkennt bzw. explizit thematisiert.

Der Text lässt damit die Frage offen, ob Philosophias Bemühung in letzter Konsequenz gefruchtet haben oder aber auf der Ebene eines theoretischen Gedankenspiels verblieben sind. Durch diese Offenheit gelingt es, das intensive Leiden, das aus dem Moment der Selbstnegation hervorgegangen ist, präsentzuhalten und eben nicht aufzulösen oder in seiner Wertigkeit zu hinterfragen. Die kognitive Auflösung des tragischen Erlebens wird dem Rezipienten vielmehr ebenso angeboten wie dem literarischen Boethius selbst – ob er den Schritt zur Auflösung geht, steht ihm dabei offensichtlich ebenso frei wie Boethius; nicht nur hierin scheint die ‚Consolatio‘ überraschend (oder vielmehr bezeichnend) modern.

2.3.2 Boethius als Zugang zu einem mittelalterlichen Tragikverständnis?

Es stellt sich die Frage, ob es legitim ist, in Boethius' Schrift *Aussagen über tragische Phänomene / Varianten des Tragischen* finden zu wollen, wo er sich doch weder (wie Szondi und Bohrer) explizit mit dem literarischen Phänomen des Tragischen noch (wie Aristoteles) mit dem literarischen Genre der Tragödie auseinandersetzt. In jedem Fall findet sich bei Boethius die Darstellung eines Untergangs und eine Auseinandersetzung mit den Bedingungen und Bewertungskriterien dieses Untergangsszenarios. Dass damit quasi die Minimaldefinition für tragische Handlungsverläufe erfüllt ist, ist auch für Toepfer der Grund, Boethius in ihrer Arbeit als Beispiel für vormoderne Tragikkonzepte heranzuziehen. Toepfer geht davon aus, dass Boethius in der ‚*Consolatio*‘ ein spezifisches Untergangsszenario durch eine äußere Macht (*providentia* respektive *fortuna*) in den Blick nimmt. Ausgehend von dieser Beobachtung, dass „der tragische Held seinen Untergang nicht aufhalten oder vermeiden“³⁷⁷ könne, spricht sie narratologisch von einer **finalen Handlungsmotivation**:

Inhaltlich handelt es sich um einen Sturz ins Unglück, der zwar vom Verhalten der literarischen Figuren nicht völlig unabhängig ist, für den aber letztlich eine höhere Instanz verantwortlich bleibt. Hinsichtlich der Unmöglichkeit des Menschen, sein Leiden zu verhindern, weist das mittelalterliche Tragödienmodell Übereinstimmungen mit den modernen Theorien auf.³⁷⁸

Toepfer meint an Boethius eine Verschiebung vom antiken Tragikverständnis, das sie bei Aristoteles als *kausale Handlungsmotivation* beschreibt, hin zu einer Auflösung des Zusammenhangs zwischen Tun und Ergehen, festmachen zu können: Während Aristoteles es „als inhuman und untragisch“ bezeichne, „wenn sittlich vorbildliche Menschen ins Unglück“ stürzten,³⁷⁹ betone Boethius, dass es dem Menschen gänzlich unmöglich sei, den übergeordneten Plan des Schicksals zu verstehen, geschweige denn, diesen moralisch zu bewerten, und „überantwortet [...] alles einer göttlichen Instanz“.³⁸⁰ Für Toepfer zeichnet sich hier der Übergang von einem antiken zu einem modernen Tragikverständnis ab, da sie bei Boethius eben die **Übertonung einer finalen Handlungsmotivation** zu finden meint, die sie als das zentrale Element des Tragischen der Neuzeit ausmachen möchte. Wie die bisherigen Ausführungen in dieser Arbeit verdeutlicht haben, ist Toepfers Argumentation in zwei Richtungen zu relativieren:

³⁷⁷ TOEPFER 2013, S. 71.

³⁷⁸ Ebd., S. 77.

³⁷⁹ Ebd., S. 74.

³⁸⁰ Ebd.

1.) Weder im ‚Trost der Philosophie‘ noch in den neuzeitlichen Philosophietexten, die im Kontext von Szondis Tragiktheorie betrachtet wurden, wurde eine *rein finale* Motivation des Untergangs identifiziert. Im Kapitel zu Peter Szondis Tragiktheorie wurde vielmehr dessen These verteidigt, dass sich auch neuzeitliche Tragikphilosophien über eine *dialektische* Spannung auszeichnen, was wiederum die eindeutige (simplifizierende) Interpretation zugunsten einer rein finalen / fatalistischen Untergangsmotivation im Tragischen ausschließt.

2.) Zudem soll hier dafür plädiert werden, das eigentliche Thema der ‚Consolatio‘ nicht aus den Augen zu verlieren: So geht es Boethius nicht prioritär um die Tragik seines Schicksals, sondern um *den richtigen Umgang* mit einer fatalen Verkettung von Umständen, die als ungerecht und willkürlich empfunden werden kann. Spannend ist, dass er sich dabei explizit mit der Frage nach dem **Wirkungskreis personaler Verantwortung** und persönlicher Entscheidungsfreiheit auseinandersetzt und herausarbeitet, dass das individuelle Handeln – auch im umfassenden Gefüge der göttlichen Vorsehung (Providentia) – Bedeutung, Wirkmacht und Wert *an sich* hat. Ein eindeutig finales Tragikkonzept würde aber dieses interessante Spannungsverhältnis (zwischen Vorsehung und Verantwortung) gerade *nicht* aufmachen, sondern die Willkür der Fortuna oder die Präsenz der Providentia absolut setzen. Weder die Spannung zwischen Willensfreiheit und Providentia in der *Consolatio* noch der Kampf zwischen Freiheit und Notwendigkeit, der für Toepfer symptomatisch für das neuzeitliche Tragikverständnis steht, können damit in diesem Sinne eindeutig und vollumfänglich als final motiviert bewertet werden, sondern eröffnen vielmehr ein Spannungsfeld zwischen kausaler und finaler Motivationsform. Somit zeigt sich hier in der Tat eine Parallele zwischen Boethius‘ ‚Trost der Philosophie‘ und den neuzeitlichen Tragikphilosophien, die Szondi betrachtet – nur eben nicht die von Toepfer postulierte Dominanz der Finalität des Untergangs, sondern vielmehr die aktive Auseinandersetzung mit der Frage nach dem *Warum* des tragischen Scheiterns. Auch wenn die Vorstellung eines ‚historischen Umbruchs‘ von einem rein kausalen zu einem rein finalen Tragikverständnis also zu kurz greift, soll hier zugleich nicht geleugnet werden, dass Aristoteles und Boethius an den entgegengesetzten Enden eines Spektrums verortet werden können: So hat die personale Verantwortung bei Boethius einen anderen Wirkungsgrad und Stellenwert, als dies bei Aristoteles der Fall ist, der der Ausgestaltung des tragischen Fehlers – als zentrales Handlungselement aller guten Tragödien – in seiner Betrachtung ausgesprochen viel Raum

zugesteht. Boethius interessiert weniger der Wirkungsgrad des individuellen Handelns als die Verantwortung des leidenden Individuums für die Bewertung des Untergangs angesichts eines als fremdbestimmt empfundenen Schicksals. Um das Bild einer Skala zwischen Kausalität und Finalität zu bemühen, lässt sich damit bei Boethius sicher eine Verschiebung in Richtung des Pols der Finalität ausmachen. Die Auseinandersetzung mit Boethius' ‚Trost der Philosophie‘ hält interessante Zugänge für mittelalterliche Texte bereit, die für diese Arbeit relevant sind; die folgenden vier Aspekte sind hervorzuheben:

(1) Boethius ‚Trost der Philosophie‘ ist ein Argument gegen die These, das Tragische lasse sich nicht mit der christlichen Weltsicht des Mittelalters vereinbaren. Wie gezeigt wurde, steht Boethius in neuplatonischen Traditionslinien und wird im ‚Trost der Philosophie‘ weniger als Christ denn als Philosoph erkennbar; doch ruft er an entscheidenden Stellen Ideen auf, die der christlichen Weltsicht nahestehen – so im Besonderen die Idee der göttlichen Vorsehung (*providentia*). Die Tatsache, dass das Geschehene einem nicht einsehbaren göttlichen Plan folgt, kann insofern Trost spenden, als das Gute und Schlechte weiterhin einen unveräußerlichen Wert an sich haben. Dieser Trost geht aber nicht so weit, die Echtheit bzw. die Intensität des Schreckens zu negieren oder als unzulässig zu verneinen. Tatsächlich werden beide Erlebnisse als voneinander getrennte Erfahrungen erkennbar: Die Auflösung des tragischen Impulses im Glauben an die Allmacht und Allgüte einer göttlichen Gestalt – als rationaler Akt der intellektuellen Vergegenwärtigung – wäre zwangsläufig zeitlich verzögert. Das initiale Ergriffensein, der Schrecken angesichts eines tragischen Untergangs, steht dabei nicht im Widerspruch zu einer möglichen (zeitlich verzögerten) kognitiven Einordnung. Diese Beobachtung wird im Rahmen dieser Arbeit als Ausgangspunkt für die These genutzt, dass der christlich geprägte Rezipient des Mittelalters durchaus zur Wahrnehmung tragischer Reize fähig sein und mittelalterliche Literatur auch vor dem Hintergrund göttlicher Vorhersehung tragische Potentiale im Text realisieren kann (s. hierzu → Kapitel 5.3.1 sowie die Auseinandersetzung mit Wolframs ‚Willehalm‘ → Kapitel 5.3.2).

(2) Schicksalshafte Verkettung und göttliche Vorsehung sind für Boethius kein Widerspruch zu Willensfreiheit und personaler Verantwortung.³⁸¹ Für die Analyse von Handlungsmotivationen im Text bedeutet dies, dass – vor dem Hintergrund der ‚Consolatio‘ –

³⁸¹ Der Begriff ‚Verantwortung‘ wird hier nach der frühmittelalterlichen Tradition als ein *wirkungsorientiertes* Konzept verstanden; zu einer frühen Geschichte der Lehre von Verantwortung im Mittelalter s. M. MÜLLER 1932.

erstens nach mehreren sich überlagernden Handlungsmotivationen gefragt werden kann, da die Existenz einer scheinbar finalen Handlungsanlage den Wirkungsgrad des beschriebenen Figurenhandelns nicht automatisch verneint.³⁸² Zudem zeigt Boethius' Argumentation, dass literarische Figuren des Mittelalters, auch wenn ihr Schicksal scheinbar unaufhaltsam oder vorherbestimmt erscheint, nicht aus der *Verantwortung* für ihr Tun zu entlassen sind. Vielmehr führt Boethius insbesondere im letzten Teil der ‚Consolatio‘ aus, dass unabhängig von Schicksal und Vorsehung nach der (kausalen aber auch sozialen und moralischen) **Verantwortung des Individuums** zu fragen sei. Für mittelalterliche Texte wird die Frage nach (moralischer) Verantwortung und Schuld besonders dort interessant, wo diese Frage entweder (scheinbar) *explizit* beantwortet wird (in dieser Arbeit verdeutlicht am ‚Nibelungenlied‘ → Kapitel 5.1 und Hartmanns von Aue ‚Iwein‘ → Kapitel 5.4) oder aber dort auffallend *ausgeklammert* wird, wo sie sich eigentlich stellen müsste (in dieser Arbeit diskutiert für Wolframs ‚Willehalm‘ → Kapitel 5.3). Ausgehend von Boethius' ‚Trost der Philosophie‘ erscheint es damit ebenso zulässig wie angemessen, die Frage nach Verantwortung und Schuld an einen tragischen Text zu stellen – auch wenn dieser eine deutliche finale Ausrichtung aufweist. Mehr noch: Gerade in der Frage nach der Verantwortung *trotz* erkennbarer Prädetermination scheint ein interessantes Potential zu liegen, das (insbesondere angesichts der Bekanntheit der ‚Consolatio‘) legitimerweise auch an mittelalterliche Texte gestellt werden darf.

(3) Das tragische Empfinden bei Boethius entfaltet dann seine intensivste Wirkung, wenn sich die Wirkmechanismen des Schicksals dem rationalen Nachvollzug entziehen. Dieser Aspekt sei hier deshalb hervorgehoben, weil er einem Handlungselement der Tragödie, das Aristoteles identifiziert, direkt entgegensteht. Während Aristoteles nämlich die *Erkenntnis* dessen, was geschehen ist, und die Einsicht darin, *warum* es geschehen ist, als eine wichtige Bedingung einer gelungenen tragischen Wirkung identifiziert, entziehen sich die Wirkmechanismen des Schicksals (sowohl von Providentia als auch Fortuna) im ‚Trost der Philosophie‘ der menschlichen Verständnissfähigkeit: Das Rad der Fortuna ist unaufhaltsam, willkürlich und dezidiert nicht kausallogisch; und die Allmacht Gottes folgt zwar einem

³⁸² Dass es gewinnbringend sein kann, Fortuna und Providentia als Handlungsmotivationen in mittelalterlichen nachweisen zu wollen, demonstriert MARTÍNEZ in seiner Analyse der Handlungsmotivationen in der Faustiniangeschichte der Kaiserchronik (MARTÍNEZ 1996 B). Für eine theoretische Auseinandersetzung mit Fortuna als narrativem Phänomen s. THEISEN 1995.

höheren Plan, es liegt aber außerhalb der Möglichkeit des Menschen, diesen Plan einzusehen und rational nachzuvollziehen. Der Moment intensivsten tragischen Erlebens liegt somit bei Boethius gerade in der *Unfähigkeit* zu erkennen, *warum* es so – und nicht anders – kommen musste. Es lohnt sich daher, im Text Ausschau nach Momenten zu halten, die sich der Verstandeskraft der literarischen Figur explizit entziehen und sie, gerade in der Uneinsehbarkeit, in eine Krise stürzen.

(4) Der ‚Trost der Philosophie‘ veranschaulicht, wie die Intensität eines tragischen Untergangs narrativ gemildert werden kann. Bei Boethius ist die Bewertung eines Schicksals eine Frage der Definition von Werten bzw. der Festlegung von gültigen Wertesystemen. Dass der literarische Boethius zu Beginn der ‚Consolatio‘ leidet und seinen Untergang als allumfassend wahrnimmt, liegt auch daran, dass er (so seine erste oberflächliche Einschätzung) alles verloren zu haben scheint, was für ihn Wert und Bedeutung hat – seinen sozialen Status, seinen Reichtum, die äußeren Bekundungen seiner Macht und Ehre. Im Verlauf des Dialogs wird die Gültigkeit des zugrundeliegenden Wertesystems in Frage gestellt. Philosophia überzeugt den literarischen Boethius davon, dass die Güter, die er verloren hat, in Wahrheit *falsche Güter* sind, die keinen Wert *an sich* haben. Philosophia eröffnet dazu eine Differenzierung zwischen den wahren, bzw. echten Gütern und oberflächlichen, unechten Werten. Mit Philosophias Argumentation vollzieht sich im Text ein interessanter Perspektivwechsel, der die Verzweiflung angesichts des erlebten Verlusts relativiert und das tragische Empfinden dadurch nachträglich mindert. Mit Blick auf mittelalterliche Texte ist dieser Perspektivwechsel, der sich schlussendlich aus einer anderen Definition von Wert und Gut ergibt, vor allem deshalb interessant, weil er veranschaulicht, wie Texte – über Figurenrede oder Erzählerkommentare – Wertesysteme erzeugen, diese aber auch (intratextuell) hinterfragen oder sogar durch neue Wertesysteme ersetzen können.

Philosophiegeschichtlich ist dieses Format bekannt und wird besonders prominent in den platonischen Dialogen genutzt. Dass ein Text, der sich im Mittelalter einer solchen Beliebtheit erfreut, dieses Argumentationsmuster aufgreift, um Wertkonzepte aktiv zu verhandeln, verdeutlicht zwei Aspekte, die signifikant erscheinen: erstens ein Bewusstsein für die relative Gültigkeit von (irdischen) Wertesystemen und zweitens einen Zusammenhang zwischen Werthaftigkeit und Tragik. Für die Analysen in dieser Arbeit unterstützt die erste Beobachtung den Anspruch, textimmanent offenzulegen, mit welchen Mechanismen die Anlage von *Güte*

und Schlechtigkeit, Wert und Unwert kreiert wird. In dieser Arbeit wird der Fokus dabei vor allem auf die Stellen gelenkt, in denen das Wertesystem im Text aktiv verhandelt oder sogar in Frage gestellt wird (in dieser Arbeit findet sich ein solcher Versuch bei der Analyse von Wolframs ‚Willehalm‘, → Kapitel 5.3.1). Die zweite Beobachtung unterstützt den Eindruck, dass der Zusammenhang zwischen dem geltenden Wertesystem und der Einstellung tragischer Wirkung kein rein neuzeitliches Phänomen zu sein scheint, sondern auch der Vormoderne vertraut war: Wie Boethius weinen/trauern wir über den Verlust dessen, was für uns einen *Wert* bekleidet. Dass die entsprechenden Wertesysteme in unterschiedlichen Texten (je nach Epoche, Gattung, Entstehungsraum) variieren können, muss den diachronen Rezipienten dabei nicht davon abhalten, dieses tragische Empfinden zu erkennen – insbesondere wenn der Text selbst die Eckpunkte und Prämissen des geltenden Wertesystems festsetzt bzw. benennt. In dieser Arbeit sollen daher die Wertesysteme, die textimmanent entworfen werden, explizit gemacht und in ihrer unbedingten Wirkung für die literarischen Figuren ernstgenommen werden. Besondere Relevanz hat dies in dieser Arbeit für die Interpretation des ‚Wertekonflikts‘, mit dem sich Rüdiger im ‚Nibelungenlied‘ konfrontiert sieht (→ Kapitel 5.1.2), und die Bewertung der ‚Schuld‘, die Hartmanns Iwein auf sich lädt (→ Kapitel 5.4.2).

2.4 Bohrer oder „Über die Wiedergeburt des Schreckens“

In der mediävistischen Tragikdebatte wurde auch Karl Heinz Bohrer's Monografie ‚Das Tragische. Erscheinung, Pathos, Klage‘ (2009)³⁸³ produktiv aufgegriffen.³⁸⁴ Ebenso wie Toepfer will auch Bohrer das Tragische aus seinem philosophischen Umfeld lösen und den Fokus stattdessen auf die tragische Kunst als solche legen: „Es geht darum, was innerhalb, nicht was außerhalb der Texte geschieht.“³⁸⁵ Während Toepfer allerdings dafür plädiert, die Anlage der Handlungsmotivation zu analysieren und das Tragische als eine Kategorie der Handlung zu identifizieren, argumentiert Bohrer gegenläufig und klassifiziert das Tragische als ein **ästhetisches Phänomen**, welches sich eben *nicht* auf der Handlungsebene entfalte, sondern

³⁸³ Der Literaturtheoretiker KARL HEINZ BOHRER widmet sich seit den 1960er Jahren grundlegenden Fragen literarischer Ästhetik, wobei er den Schwerpunkt auf die Kategorien des Schreckens, des Bösen und der Ironie legt. Bohrer's Forschungsinteresse umfasst verschiedene Medien, Genres und Epochen, was seine Perspektive intermedial und diachronisch macht.

³⁸⁴ So findet sich BOHRER'S These beispielsweise bei WYSS 2015, M. KERN 2015 und FUCHS-JOLIE / GILLER 2015 (→ Kapitel 1.1).

³⁸⁵ BOHRER 2009, S. 15.

sich in der sprachlichen Gestaltung – und zwar konkret in einer „Ästhetik des Schreckens“³⁸⁶ – manifestiere. Deshalb werden im Folgenden einzelne Aspekte aus ‚Das Tragische. Erscheinung, Pathos, Klage‘, die für die mediävistische Tragikdebatte signifikant erscheinen, herausgehoben. Abgeschlossen wird das Kapitel dann mit einer Diskussion über die Relevanz und Praktikabilität der Position Bohrsers für die Analyse mittelalterlicher Texte.

Bohrsers Monografie besteht aus vier Teilen, die folgendermaßen ineinandergreifen:

In der Einleitung bezieht sich Bohrer auf Nietzsches Thesen zur Ästhetik der Tragödie. Im Fokus steht dabei der *Tragödienschrecken*, den Bohrer über die Kategorien *Plötzlichkeit*, *ästhetische Fiktionalität* und *Objektivität der Trauer* näher bestimmt. Bohrer hält Nietzsches Einsicht in den Kunstcharakter der Tragödie für unübertroffen und macht die *Ästhetik des Schreckens* im Sinne Nietzsches in moderner Kunst ebenso wie in der attischen Tragödie fest. Dass eine Ästhetik des Schreckens grundsätzlich in verschiedenen Gattungen evoziert werden könne, macht Bohrer im zweiten Teil am Beispiel ausgewählter Gedichte von Baudelaire anschaulich. Bohrsers Ziel ist die Identifikation eines *tragischen Pathos* in Baudelaires Lyrik. Ein besonderes Augenmerk liegt dabei auf der Inszenierung von Gewalt und Sexualität sowie Metaphern aus der Bild- und Motivwelt antiker Mythen. Es geht Bohrer dabei nicht um eine Perspektivierung Baudelaires durch Nietzsche; er argumentiert vielmehr für eine Nähe, im Sinne einer ästhetischen Verwandtschaft, zwischen dem tragischen Pathos in Baudelaires Gedichten und Nietzsches Anmerkungen zur Ästhetik der Tragödie. Daran anschließend verweist Bohrer auf Passagen aus bekannten attischen Tragödien (Aischylos‘ ‚Orestie‘ und ‚Perser‘, Sophokles‘ ‚König Ödipus‘, ‚Antigone‘ und ‚Elektra‘ sowie Euripides‘ ‚Bakchen‘, ‚Medea‘ und ‚Hippolytos‘), in denen – so seine These – die Ästhetik des Schreckens mit der gleichen *Intensität* zum Tragen komme wie in Baudelaires Lyrik. Im Kontrast zu den philosophischen Interpretationen dieser Tragödien, die in der Philologie traditionell dominierten, möchte Bohrer dabei die ästhetische Dimension der Texte hervorheben, um anhand des Erscheinungsschrecken der Figuren Klytaimnestra, Cassandra, Ödipus und Pentheus den „Erscheinungscharakter des attischen Dramas“³⁸⁷ offenzulegen. Abschließend skizziert Bohrer eine kurze Geschichte des Tragikbegriffs in Philosophie und Philologie mit einem zeitlichen Schwerpunkt auf der Moderne. Es geht ihm dabei um das Aufdecken langzeitlicher Verläufe, die Bohrer als eine Art periodisches Auftauchen und Verschwinden der Faszination für das Tragische skizziert.

Bohrer legt einen „ästhetischen Aktualisierungsversuch“³⁸⁸ der Tragödie vor, den er gegen zwei Seiten abgrenzt: Zum einen geht es ihm um die „Abweisung philosophischer Lektüren“³⁸⁹ und zum anderen möchte er einen Kontrapunkt zu historischen, kulturwissenschaftlichen und psychologischen Positionen in Sprach- und Literaturwissenschaft bilden: „Unser Interesse ist kein philosophisches, kein historisches, sondern ein künstlerisches.“³⁹⁰ Bohrsers Kritik an traditionell dominierenden Tragik- und Tragödientheorien sei hier kurz skizziert:

³⁸⁶ Ebd., S. 35.

³⁸⁷ Ebd., S. 23.

³⁸⁸ Ebd., S. 14.

³⁸⁹ Ebd., S. 13.

³⁹⁰ Ebd., S. 11.

(1) Zum Ausgangspunkt seiner Argumentation macht Bohrer die Überzeugung, dass die großen Denker der westlichen Philosophie größtenteils an der ‚Herausforderung Tragik und Tragödie‘ gescheitert seien. So hätten Aristoteles und Hegel („[d]ie beiden entscheidenden Philosophen“³⁹¹) den „eigentlichen tragischen Kern des attischen Dramas“³⁹² verfehlt, indem sie *philosophische Lesarten* attischer Tragödien präferierten und damit den eigentümlichen ästhetischen Mehrwert, der Tragödie als Kunstwerk negierten.³⁹³ Bei Aristoteles sei die problematische Kategorie die *Reinigung* (Katharsis), die die Tragödie zu einem moralischen Exemplum mache³⁹⁴ und damit die eigentliche Natur des Tragischen, den *Schrecken* (Phobos) verdecke:

Zwar hat Aristoteles als Definitionsmerkmal berühmterweise den ‚Schrecken‘ (Phobos) genannt. Aber er geht ihm nicht als phänomenalem Ereignis nach, sondern transferiert ihn in die Beziehung zum Gegenbegriff des ‚Mitleids‘ (Eleos), mit dem er zusammen eine Struktur eingeht, die zur Schaffung jener zweifelhaften Kategorie einlud, die den Schrecken wieder austreibt: der Katharsis.³⁹⁵

Auch Hegel vernachlässige die ästhetische Dimension der Tragödie zugunsten einer übergeordneten philosophischen, konkret geschichtsphilosophischen Prämisse, wenn er nach der Tiefenstruktur der Handlungsentwicklung frage und in geschichtsphilosophischer Perspektive Dynamiken unterhalb der Oberfläche des Textes offenlege.³⁹⁶ Für Bohrer liegt der Fehler bei Hegel bereits in der *Fragerichtung*, da er selbst davon ausgeht, dass sich das Tragische im Stil, also gerade auf der **Oberfläche des Textes** äußere.³⁹⁷ Zweitens macht Bohrer Hegels Tragödieninterpretation für das Vorurteil vom ‚Tod der Tragödie in der Moderne‘³⁹⁸

³⁹¹ Ebd.

³⁹² Ebd.

³⁹³ BOHRER versteht seine Arbeit als Abkehr von einer „theoretische[n] Fixierung“ und wendet sich gegen eine „kulturkritische Diagnostik der Gegenwart“, BOHRER 2009, S. 18. In dieser Tradition eine Theoriefixierung verortet BOHRER auch SZONDI 1964 und wertet SZONDIS Studie als ein „Überspannen“ der Tragödie über ein philosophisches System (vgl. ebd.).

³⁹⁴ Dass das Konzept der Katharsis deutlich komplexer ist als ein simplifizierender Moralbegriff, wie ihn BOHRER hier im Blick hat, wird im Kapitel zur aristotelischen ‚Poetik‘ deutlich gemacht (→ Kapitel 2.2); letztlich greifen im Reinigungsbegriff, den Aristoteles zugrunde legt, Ideen der Körper- und Emotionslehre seiner Zeit ineinander; eine kategoriale Trennung zwischen Moral und Ästhetik in der Art, wie sie BOHRER – geprägt von der Philosophie der Moderne – veranschlagt, dürfte dem antiken Philosophen ohnehin fremd sein.

³⁹⁵ BOHRER 2009, S. 11f.

³⁹⁶ Vgl. ebd., S. 12.

³⁹⁷ BOHRER kritisiert, dass Hegel seine These einzig an Sophokles‘ ‚Antigone‘ konkretisiere. Für BOHRER steht fest, dass neben der ‚Antigone‘ und („vielleicht noch“, ebd.) ‚Oedipus Rex‘ sämtliche anderen Tragödien desselben Dichters, („ganz zu schweigen vom Drama des Aischylos und des Euripides“, ebd.), *keine* Argumente für das berühmte Theorem von der ‚Kollision‘ zweier Rechtsansprüche liefern würden. Damit verblieben Hegels Anmerkungen zur Tragik letztlich auf dem Status einer philosophischen Interpretation von Sophokles‘ ‚Antigone‘; verallgemeinerbare Aussagen über die Gattung ‚Tragödie‘ würden sich daraus aber nicht ergeben.

³⁹⁸ Zur Dominanz des Theorems vom *Tod der Tragödie nach der Aufklärung*, vgl. ebd., S. 35.

verantwortlich, das Bohrer entschieden ablehnt. Statt dem von Hegel prophezeiten „Versiegen[] der Tragödie“³⁹⁹ lasse sich vielmehr ein periodisches „Verschwinden und Wiedererscheinen“⁴⁰⁰ der Faszination für das Tragische beobachten.

(2) Neben der Absage an philosophische Lesarten lehnt Bohrer auch Bestrebungen der historisch oder soziologisch arbeitenden Literatur- und Kulturwissenschaft ab, Tragödien ausgehend von ihrem spezifischen Entstehungsumfeld, über psychologische oder soziologische (z. B. gendertheoretische) Ansätze zu erschließen. Er argumentiert dafür, dass diese den autonomen Charakter der Kunst vernachlässigten und stattdessen andere Phänomene (z. B. die historische Distanz zwischen dem intendierten Rezipienten der Antike und dem modernen Rezipienten, Ähnlichkeiten zu bekannten psychologischen Phänomenen⁴⁰¹) in den Blick nehmen würden. Im Kern lautet der Vorwurf Bohrers gegen die Philosophie ebenso wie die Literaturwissenschaft, dass das genuine Interesse am Tragischen als künstlerisches Phänomen fehle, denn das philosophische, kulturhistorische, anthropologische oder psychologische Interesse an der Tragödie sei nicht notwendigerweise ein *Interesse am Tragischen*. Bohrers Fokus gilt damit der *Kunstform* Tragödie, nicht einer Philosophie der Tragik⁴⁰² und ebenso wenig einer Auseinandersetzung mit dem Entstehungs- oder Rezeptionskontext attischer Tragödien.

2.4.1 Erscheinungsschrecken

Die ‚Erscheinungs-Form‘ (also die sprachliche Gestaltung) der Tragödie sei „so drastisch [...] in ihrem Schrecken und so abrupt in ihrer Zeitlichkeit, daß sie die phänomenologische Bedingung der ‚Erscheinung‘“ erfüllt.⁴⁰³ Die „literarische Epiphanie“,⁴⁰⁴ an der Bohrer interessiert ist, vollziehe sich als eine ästhetische Erscheinung und wirke als drastischer Schrecken. Bohrer führt beide Kategorien in ein Kompositum zusammen und spricht vom

³⁹⁹ Ebd., S. 385.

⁴⁰⁰ Ebd.

⁴⁰¹ BOHRER geht davon aus, dass eine „Rezeptionsästhetik, die Stadtstaat und Dionysoskult als die zentrale Bedingung für das Verständnis der Tragödie“ (ebd., S. 14) ansehe, interessante Ergebnisse für die Geschichts- und Sozialwissenschaften bereithalte, aber nicht das inhärent Tragische der Tragödie in den Blick nehme. Von dieser Argumentationslinie abzugrenzen ist BOHRERs These, dass das Aufrufen der *Motivik antiker Mythen* in besonderem Maße zur spezifischen Ästhetik attischer Tragödien beitrage.

⁴⁰² Vgl. ebd., S. 11. Zur Differenz zwischen der philosophischen und der ästhetischen Tragödientheorie verweist BOHRER u. a. auf LEHMANN 1991.

⁴⁰³ BOHRER 2009, S. 11.

⁴⁰⁴ Ebd.

Erscheinungsschrecken, den er ins Zentrum seines Tragikverständnisses stellt. Wo Bohrer einen Erscheinungsschrecken ausmacht, meint er Elemente im Text zu identifizieren, von denen ein „ästhetisch-epiphane[r] Impuls“⁴⁰⁵ ausgehe, der im Rezipienten (wahrnehmungsästhetisch) einen ästhetischen Schrecken auslöse. Bohrers Ziel ist es nicht, im Erscheinungsschrecken ein stabiles ‚Universalkriterium‘ der Tragik nachzuweisen. Er geht aber davon aus, dass das Tragische in verschiedenen Gattungen und Epochen, wenn auch nicht identisch, so „doch substantiell ähnlich“ sei und „in dieser Ähnlichkeit auch [...] unveränderte Faszination“⁴⁰⁶ besitze; er performiert diese These in seinen Beispielanalysen im Nebeneinander von Baudelaires Gedichten und den Tragödien von Aischylos, Sophokles und Euripides in seinen Beispielanalysen.

Bohrer versteht Erscheinungsschrecken in der Tradition von Nietzsches Tragödienverständnis (Bezugspunkte bilden sowohl Nietzsches frühe ‚Tragödienschriften‘ – ‚Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik‘ und ‚Versuch einer Selbstkritik‘ (1872) – als auch der Text ‚Der Fall Wagner‘ (1888), der zu Nietzsches Spätwerk zählt).⁴⁰⁷ Unter Nietzsches *Ästhetik des Schreckens* versteht Bohrer eine Priorisierung der ästhetischen Natur des Tragischen, die die philosophische Debatte vor und nach Nietzsche vermissen lasse.⁴⁰⁸ Da aber auch Bohrer anerkennen muss, dass Nietzsches Texte in isolierter Betrachtung nur schwer zu entschlüsseln sind, nähert er sich den Tragödienschriften zunächst indirekt über Kierkegaard und Benjamin. Als Grundlage für seine Auseinandersetzung mit Nietzsche nutzt Bohrer Kierkegaards Trauer-Begriff, den jener in seinem Text ‚Der Reflex des antiken Tragischen im modernen Tragischen‘ (1848) entwickelt. Der Gewinn einer Auseinandersetzung mit Kierkegaard liege darin, dass dieser eine grundlegende Differenz zwischen *antiker Trauer* und *modernem Schmerz* herausarbeite, die sich auf den *Schrecken* bei Nietzsche übertragen lasse. Während es sich beim modernen Schmerz um das Resultat eines subjektiv-selbstreflexiven Prozesses handle, sei antike Trauer anders – nämlich *objektiv* – gelagert. Das Attribut der Objektivität kennzeichnet die *ästhetische Trauer* nach Kierkegaards als einen Affekt,⁴⁰⁹ der (unmittelbar und ungefiltert) durch die spezifische sprachliche Gestaltung evoziert werde. Subjektive Trauer (hier der ‚moderne Schmerz‘ im Sinne einer melancholischen Leid-Lust) werde im

⁴⁰⁵ Ebd.

⁴⁰⁶ Beide Zitate ebd., S. 15.

⁴⁰⁷ Vgl. ebd., S. 25.

⁴⁰⁸ Vgl., ebd., S. 17.

⁴⁰⁹ Zur kulturgeschichtlichen Transformation der Affektpoetik, vgl. MEYER-SICKENDIEK 2005.

Gegensatz dazu mittelbar wahrgenommen; z. B. über die Mediation einer Reflexionsebene.⁴¹⁰ Analog zur *antiken Trauer* bei Kierkegaard versteht Bohrer auch die *Kategorie des Schreckens* bei Nietzsche als eine *objektive Kategorie*, die sich auf der Ebene der Sprache – als unmittelbarer Reiz – manifestiere.

Als Überleitung zu Nietzsche nutzt Bohrer Benjamins Anmerkungen zu Nietzsche im ‚Ursprung des deutschen Trauerspiels‘ (1928). Dass Bohrer ausgerechnet Benjamin als Zugangspunkt zu Nietzsche wählt, muss überraschen, da Benjamin Nietzsches methodischen Zugriff zur Tragödie durchaus scharf kritisiert: Benjamins Kernvorwurf ist, dass Nietzsche einen „Abgrund des Ästhetizismus“⁴¹¹ erzeuge, „in dem alle Begriffe verlorengingen“⁴¹². Bohrer wählt diese Kritik als Ausgangspunkt, um Nietzsches Thesen gegenüber geschichtsphilosophischen Positionen abzugrenzen und vom Vorwurf des Ästhetizismus freizusprechen. Dazu spezifiziert Bohrer zuerst, dass Benjamins Kritik eine zweifache Stoßrichtung zeige: sie zielen zum einen auf das „Absehen von einer historischen Erklärung des dionysischen Mythos“⁴¹³ und zum anderen auf die Überführung des dionysischen Mythos „in ästhetische Kategorien, die schließlich den die Kunst wahrnehmenden Menschen selbst definieren.“⁴¹⁴ Die Kritik an der fehlenden historischen Begründung für den Dionysos-Schrecken sei dabei wenig überraschend Benjamins *geschichtsphilosophischer* Perspektive geschuldet und daher für Bohrsers ästhetisches Interesse an Nietzsche zu vernachlässigen. Der zweite Kritikpunkt sei wiederum auf ein grundlegendes Missverständnis bei Benjamin zurückzuführen. Anders als Benjamins Kritik suggeriere, würde Nietzsche keinen unreflektierten Ästhetizismus heraufbeschwören, sondern das „referentielle[] Verhältnis von Welt und Kunst“⁴¹⁵ (dass nämlich Kunst auf Realität referiere) durchaus aufrechterhalten. Mit seiner Aussage, dass die Welt nur als ästhetisches Phänomen gerechtfertigt sei, formuliere Nietzsche somit keine ästhetizistische These, „sondern die Antwort auf eine metaphysisch formulierte Einsicht“⁴¹⁶.

Bohrer legt einen besonderen Fokus auf Nietzsches These, dass der Schrecken „**das ,tonicum‘** der Tragödie als Kunstwerk“⁴¹⁷ sei. Diese Stelle wird gerne zitiert, ist aber auch eine der

⁴¹⁰ Vgl. BOHRER 2009, S. 20.

⁴¹¹ Ebd.

⁴¹² Ebd.

⁴¹³ Ebd., S. 25f.

⁴¹⁴ Ebd., S. 26.

⁴¹⁵ Ebd.

⁴¹⁶ Ebd., S. 60.

⁴¹⁷ Ebd., S. 12., Hervorhebung D.S.

problematischsten, da am schwersten zugänglichen, Stellen aus Nietzsches früherer Tragödienschrift, da Nietzsche selber nicht weiter ausführt, was er eigentlich unter dem Begriff ‚tonicum‘ versteht. Bohrer geht davon aus, dass es sich beim *tonicum* um eine ästhetische Kategorie handle, die dann verständlich werde, wenn man die beiden kategorialen Qualifikationen des *Tragödienschreckens* erarbeite: *Grausen* und *Verzückung*. Es handle sich beim Schrecken insofern um ein *tonicum* der Tragödie, als Nietzsche von einem „tonicum“-Effekt“⁴¹⁸ ausgehe:

Die Tragödie produziert Vorstellungen und Bilder, durchgängig solche des Schreckens, die unmittelbar erhebend [...] uns überfallen. Ihre Unmittelbarkeit ist aber nicht die des psychologisch gemeinten ‚Schocks‘ – was auf eine realistische Erklärung hinausliefe, die Nietzsche fernliegt –, sondern die einer phänomenalen Intensitätserfahrung. Das heißt ‚tonicum‘.“⁴¹⁹

Neben dem Schrecken als zentralem Charakteristikum (als *tonicum*) der Tragödien-Ästhetik arbeitet Bohrer noch vier weitere Qualifikationen der Tragödie nach Nietzsche heraus:

(1) „Erstens: das Abheben auf die *lyrische Basis* der [...] Tragödie“⁴²⁰: Aus der lyrischen Natur des Tragischen zieht Bohrer die Konsequenz, dass das Tragische in einem bestimmten Sprachmodus, nicht in einer bestimmten Gattung zu suchen sei. (2) „Zweitens: die Ablehnung des Verständnisses des Chors als ‚idealistischer Zuschauer‘“⁴²¹: Nietzsche verstehe den Chor in attischen Tragödien nicht als Repräsentation einer realhistorischen Perspektive, sondern als Ausdruck *künstlerischer Freiheit*. (3) „Drittens: die Erklärung des Dionysos zum eigentlichen Bühnenhelden“⁴²²: Nietzsche begreife den Helden der griechischen Tragödie als Variante (als Maskenträger) des „immergleichen Gottes“⁴²³; dieses Bild der Göttermaske negiere die Vorstellung von der Individualität des tragischen Helden (mit psychologisch geformtem Schuldbewusstsein und Charakterentwicklung). (4) „Viertens: [...] die Wirkung der Tragödie

⁴¹⁸ Ebd., S. 180.

⁴¹⁹ Ebd., S. 180f.

⁴²⁰ Ebd., S. 27.

⁴²¹ Ebd. Dass es sich beim Chor um eine Art Volksvertretung handle, die das Geschehen von einer rationalen Reflexionsebene aus kommentiert, wird seit Schlegel immer wieder als Lesart des Tragödiengeschehens angeboten. Zur Bildung des Tragödienparadigmas bei Schlegel s. MOST 1993.

⁴²² BOHRER 2009., S. 28. Das dionysische Prinzip steht dem apollinischen Prinzip diametral gegenüber: Während das apollinische System als Prinzip der Individuation verstanden wird, beschreibt das dionysische System die gegenläufige Bewegung: das Aufgehen des Vielen im Einen. Während SZONDI 1964 die Spannung zwischen apollinischem und dionysischem System als dialektisches Strukturelement behandelt (→ Kapitel 2.1.1), interessiert BOHRER die spezifischen Implikationen der *Maske des Dionysos*.

⁴²³ BOHRER 2009., S. 28.

[beruhe] auf dem Pathos, nicht auf der Handlung.“⁴²⁴ Bohrer geht mit Nietzsche davon aus, dass das attische Drama über den *Pathos* „große[r] rhetorisch-lyrische[r] Szenen“⁴²⁵ bestimmt werde. Im Vergleich zum Stil sei die Handlung nur sekundär.

Bohrer fasst das Tragödienverständnis Nietzsches mit den folgenden Termini zusammen: **„Plötzlichkeit, Maske des Dionysos, Pathos, ästhetische Fiktionalität und Objektivität des Schreckens“**⁴²⁶. Dabei ist für ihn entscheidend, dass sich diese Kategorien auf der „Ästhetik der Oberfläche im Sinne von Schein oder Stil“⁴²⁷ verorten. Im Rahmen dieser Systematik entspringt der Tragödienschrecken der Performanz einer besonderen Sprache, die Bohrer mit Nietzsches Worten als *großen Stil* beschreibt („Der grosse [sic!] Stil entsteht, wenn das Schöne den Sieg über das Ungeheure davonträgt.“⁴²⁸).

Um die Natur des *Schreckens* und die Kategorie der *Erscheinung* in der Ästhetik Bohrers besser nachvollziehen zu können, lohnt sich ein Blick in seinen Aufsatz ‚Erscheinungsschrecken und Erwartungsangst‘ (1994), in dem Bohrer sich um eine Eingrenzung dieser Kategorien bemüht und die Grundlage für seine spätere Studie zur Tragik legt. Bohrer argumentiert dort dafür, dass die Ästhetik des Schreckens nicht an eine konkrete soziale Erfahrungswelt geknüpft sei, denn auch wenn die ästhetische Natur des Schreckens erst bei Kierkegaard und Nietzsche den theoretischen Fokus erhalte, den Bohrer für angemessen hält, sei es kurzfristig, die Ästhetik des Schreckens ausschließlich als eine moderne Kategorie zu behandeln. Stattdessen klassifiziert Bohrer den *ästhetischen Schrecken* als eine „unabhängig von zeitlichen Zuschreibungen fruchtbare“⁴²⁹ ästhetische Kategorie. Den stärksten Ausdruck der Ästhetik des Schreckens finde sich in „der Erhabenheitsästhetik des 18. Jahrhunderts“⁴³⁰. Dabei handele es sich dezidiert *nicht* um einen gewöhnlichen, sondern um einen ästhetischen Schrecken. Der ästhetische Schrecken übersteige nämlich das, was psychologisch nachvollziehbar und beschreibbar sei. Mit anderen Worten: Der Schrecken, von dem Bohrer ausgeht, zeigt einen ästhetischen Mehrwert.

⁴²⁴ Ebd.

⁴²⁵ Ebd.

⁴²⁶ Ebd., S. 29., Hervorhebung D.S.

⁴²⁷ Ebd., S. 29f.

⁴²⁸ Ebd., S. 30.

⁴²⁹ BOHRER 1994, S. 32 Anmerkung 1.

⁴³⁰ Ebd., S. 33.

Die Frage ist, welche Kriterien dafür angesetzt werden müssen, bzw. welche Elemente der künstlerischen Darstellung eine solche Reaktion hervorrufen können. Bohrer möchte diese Frage nach der „ästhetisch-formale[n] Verursachung des nicht gewöhnlichen Schreckens“⁴³¹ beantworten, indem er auf Caravaggios Bild der *Medusa* (1597-1598)⁴³² verweist. Er wähle dieses Beispiel, weil die Ästhetik des Schreckens hier in der Form einer ästhetischen Erscheinung besonders deutlich werde und die doppelte Anlage des *Schreckens*, im Sinne einer „doppelten Bewandnis von Schrecken und Erschrecken“⁴³³, klar hervortrete. Zunächst konkretisiert Bohrer, warum es sich bei Caravaggios *Medusa* um einen *ästhetischen*, im Vergleich und in Abgrenzung zu einem *realen*, Schrecken handle. Er arbeitet dazu den ästhetisch-künstlerischen Charakter der Darstellung heraus, der einen gewöhnlichen oder realen Schrecken transzendiere. Dabei versteht Bohrer unter *Realität* an dieser Stelle nicht die reale Weltwirklichkeit, sondern fasst Realität als Gegenbegriff zur Kunst und somit als ‚realen‘ Bezugsrahmen für die künstlerische Umsetzung; im Fall von Caravaggios *Medusa* sei dies der Medusa-Mythos. In dem Bild werde „reales Monstrum wiederholt bzw. der Mythos vom abgeschnittenen Kopf der griechischen Gorgo zitiert“⁴³⁴. Es seien aber gerade die Brüche mit der ‚Realität‘ des Mythos, die „gebrochenen ästhetischen Stilisierungen der vorgegebenen mythischen Realität“⁴³⁵ die die Grundlage für eine *Ästhetik des Schreckens* legten. Bohrer konkretisiert das an zwei Thesen:

„Erstens: Das mythische Identifikationsmerkmal, die Schlangenhaare, sind einerseits widerwärtig [...], sie bilden andererseits einen phantastischen, das Haupt krönenden Schmuck[.]“⁴³⁶ Dieser Bruch mit der Eindeutigkeit des Mythos im Rahmen einer künstlerischen Übersteigerung verbiete eine „psychologisch eindeutige[]“⁴³⁷ Identifikation und führe stattdessen zu einer „imaginären Identifikation“⁴³⁸. Entscheidend sei, dass das Kunstwerk über eine mimetische Abbildung des Mythos hinausgehe und durch diesen Prozess eine

⁴³¹ Ebd., S. 40.

⁴³² Die „*Medusa*“ (Gemälde 1597-1598), Öl auf Leinwand, 60 cm x 55 cm von Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) zeigt das abgeschlagene Haupt der Medusa. Das Gemälde befindet sich heute im Uffizi Museum in Florenz.

⁴³³ Ebd. Besonders sprechend ist das emphatische Zusammenziehen der beiden Begriffe als „Schrecken/Erschrecken“ (ebd., S. 42), die deutlich zeigen, dass beide als eine Einheit gedacht werden.

⁴³⁴ Ebd., S. 40.

⁴³⁵ Ebd.

⁴³⁶ Ebd.,

⁴³⁷ Ebd.

⁴³⁸ Ebd., S. 41.

Komplexitätsebene hinzugefügt werde, die sich in der Ambiguität der Kopfbedeckung (als ‚widerwärtiger Schmuck‘) wiederfinde.

„Zweitens: Das Gesicht dieser Medusa ist selbst nicht eigentlich Schrecken einflößend, sondern sie selbst scheint etwas Schreckliches zu sehen“⁴³⁹ (sozusagen ihr eigenes mythisches Geschick). Der aufgerissene Mund und die geweiteten Augen der Medusa übersteigerten ein gewöhnliches Erschrecken, da es sich einer Kategorisierung und rationalen Deutungsebene entziehe:

Der wie zum Schrei geöffnete Mund, die schön geschwungenen schwarzen Augenbrauen, die tiefdunkle, erstarrte Pupille der Augen, in einem unverlebten, hellen, zur Maske des ‚beau ténébreux‘ geformten Antlitz halb männlich, halb weiblichen Charakters transzendieren unsere unmittelbare Deutungsfähigkeit.⁴⁴⁰

Bohrer leitet ausgehend von diesen Thesen zwei grundlegende Charakteristika der Ästhetik des Schreckens ab: **Intensität und das Rätsel der Epiphanie**. Die ästhetische Intensität, die von dem Haupt der Medusa ausgeht, führt Bohrer auf „die Überschreitung der gewöhnlichen psychologischen Erfahrung“⁴⁴¹ zurück. Mit der Überschreitung der gewöhnlichen Erfahrungswelt trete Caravaggios Medusa zudem in den Bereich des *Rätsels*. Bohrer stellt den Begriff Rätsel in die Tradition von Nietzsches Ästhetik. Durch die Überschreitung des bekannten, gewöhnlichen Empfindens sei hier der Begriff „Rätsel der Epiphanie“⁴⁴² angemessen. Die Darstellung der Medusa erfülle somit alle Bedingungen um in den „ästhetischen Rang der *plötzlichen Erscheinung*“⁴⁴³ treten zu können. Bohrer fasst zusammen:

Unser Erschrecken davor ist also kein gewöhnlich-psychologisches, sondern die durch ästhetische Wahrnehmung vermittelte tiefe Beunruhigung, die sich nicht mehr im Sinn traditioneller Ästhetik begrifflich identifizieren, sondern eher unter der Kategorie der ‚ästhetischen Erfahrung‘ umschreiben lässt.⁴⁴⁴

Daran anknüpfend steht eine kurze Reflexion darüber, welche poetologischen Bestimmungen aus dieser ästhetischen Kategorie des Schreckens abgeleitet werden können:

Was erschreckt, heißt – auf dieser poetologischen Ebene gesprochen – vor allem die Metapher als Wahrnehmungsereignis. Je stärker die Metapher die Referenz verdrängt, desto mehr gerät jeder Inhalt unter das Zeichen des faszinierenden (bedrohlichen) Signifikanten. Und selbst den literarischen Inhalt als solchen genommen: Ist er extrem oder, besser gesagt, intensiv

⁴³⁹ Ebd.

⁴⁴⁰ Ebd., S. 42.

⁴⁴¹ Ebd., S. 41.

⁴⁴² Ebd.

⁴⁴³ Ebd.

⁴⁴⁴ Ebd.

erschreckend, dann verwandelt sich ohnehin sein Realitätsstatus: seine Inhaltlichkeit, d.h. seine Wirklichkeit (Wahrheit) wird überdeckt von einer Über-Wirklichkeit, sie wird nicht immer surrealistisch, aber sur-real.⁴⁴⁵

Bohrer legt den Fokus auf die Metapher als Wahrnehmungsereignis, die einen schlichten Verweis oder eine Abbildungsfunktion (per Definition) überschreitet. Zudem betont er, dass *der literarische Inhalt* (in seiner späteren Arbeit scheint er damit den ‚tragischen Gehalt‘ zu meinen) in einer überzeichneten extremen Form auftreten müsse, um die Intensität eines ästhetischen Schreckens hervorrufen zu können.

2.4.2 Bohrers Analysen: attische Tragödien und Baudelaires Lyrik

Bohrer konkretisiert und veranschaulicht seine Thesen in der Monographie ‚Das Tragische‘ an der Ästhetik ausgewählter attischer Tragödien (‚Orestie‘, ‚Ödipus Rex‘ und ‚Antigone‘) sowie an Gedichten Baudelaires; besonders anschauliche neuralgische Punkte seiner Interpretationen werden hier beispielhaft dargestellt.

Bohrers Analyse der attischen Tragödien grenzt sich bewusst von traditionellen philosophischen Lesarten ab. So sieht Bohrer in Aischylos ‚Orestie‘ keinen „Erlösungsprozeß“⁴⁴⁶, lehnt ab, dass ‚Ödipus Rex‘ einen „Aufklärungsprozeß“⁴⁴⁷ verhandle und erkennt in ‚Antigone‘ keinen „Humanitätstriumph“⁴⁴⁸. Das Missverständnis dieser Interpretationen bestehe darin, dass sie nach der *Funktion* des Schreckens fragten. Die Natur des Schreckens liege aber gerade darin, dass er sich einer Instrumentalisierung zugunsten einer philosophischen Auslegung entziehe:

Der Schrecken tritt als ‚Erscheinung‘ auf. [...] [D]ie tragische Essenz [ist] wichtiger als der angebliche Prozeß furchtbarer Selbsterkenntnis oder eines mythologischen Aufklärungsdiskurses.⁴⁴⁹

Analog zu seiner Analyse der Medusa-Darstellung von Caravaggio geht Bohrer davon aus, dass die attische Tragödie den Mythos als Referenzgröße nutze;⁴⁵⁰ konkret werde der Dichter der

⁴⁴⁵ Ebd., S. 42.

⁴⁴⁶ BOHRER 2009, S. 186.

⁴⁴⁷ Ebd.

⁴⁴⁸ Ebd.

⁴⁴⁹ Ebd., S. 186f.

⁴⁵⁰ Vgl. ebd., S. 187: „Die Tragödie ist als ästhetische Form nicht denkbar ohne ihr mythologisches Motiv, sie existiert aber als Diskurs nur über eine den Mythos distanzierende Gegenwartsbezogenheit.“

Tragödie selbst zum „Mythos-Macher“⁴⁵¹, indem er diesen variiere und zur Evokation eines Erscheinungsschreckens künstlerisch übersteigert. Bohrer veranschaulicht die Beziehung zwischen Mythos und dem Tragischen an Aischylos ‚Orestie‘.⁴⁵² Er stellt die These auf, dass Aischylos an zentralen Stellen auf den Mythos vom Haus Atreus, aus dem Agamemnon stammt, verweise und sich die Tragik des ‚Agamemnon‘ nicht zuletzt über diese Verweisstrukturen manifestiere. Der Ursprungsmythos vom Haus der Atreiden ist besonders gewalttätig und umfasst mehrere Familienmorde, Kannibalismus und sogar Kindsmord.⁴⁵³ Die ästhetische Beziehung zwischen Tragödie und Mythos werde vor allem ausgehend von zwei Elementen erkennbar, denen Bohrer den Status eines *Erscheinungs-Charakters* zuspricht; und zwar der Gestalt der Klytaimnestra und der Mordtat an sich. Bohrer beginnt seine Ausführungen zu Klytaimnestra mit dem Hinweis darauf, dass sich die Königin Mykenes nicht erschöpfend als „eine psychologisch definierte dramatische Persona“⁴⁵⁴ beschreiben lasse, sondern in ihr „ein Surplus“⁴⁵⁵ über den Drama-Charakter hinaus erkennbar werde, der sich nicht über psychologisch-anthropologische Begriffe einfangen lasse. Analog zu seinen Anmerkungen zum Erscheinungs-Charakter von Caravaggios ‚Medusa‘ macht Bohrer diese *Erscheinung* Klytaimnestras an zwei Ebenen fest: am *temporalen Modus der Plötzlichkeit* und dem *Moment des Erhabenen*:

⁴⁵¹ Ebd.

⁴⁵² Bei der Orestie (Uraufführung 458 v. Chr.) handelt es sich um die einzige erhaltene Trilogie griechischer Tragödien (‚Agamemnon‘, ‚Choephoron‘, ‚Eumeniden‘); die Handlung sei im Folgenden kurz wiedergegeben: In der Überzeugung, mit diesem Menschenopfer den Trojanischen Krieg gewinnen zu können, hat Agamemnon seine Tochter Iphigenie geopfert. Die ‚Orestie‘ beginnt damit, dass Agamemnon in seine Heimat Mykene zurückkehrt. Klytaimnestra ermordet ihren Ehemann und nimmt damit Rache für die Tötung ihrer Tochter, ebenso wie für Agamemnons Untreue. Auch die Gefangene Cassandra – die trojanische Priesterin des Apollon, die zuvor in einer Vision ihren Tod vorhersieht – wird von ihr hingerichtet. Klytaimnestra und ihr Geliebter Aegisthos werden als Rache für seinen Vater ihrerseits von Agamemnons Sohn Orestes getötet. Orestes wird für diesen Mord von den Rachegeistern in einer Art Gerichtsverfahren angeklagt, aber schließlich von der Göttin Athene freigesprochen. Im ‚Agamemnon‘, also dem ersten Teil der ‚Orestie‘, der in diesem Kapitel fokussiert wird, steht die Ermordung von Agamemnon im Zentrum. Dabei wird die Tötung selbst in der Tragödienhandlung nicht dargestellt, sondern lediglich die Szenen vor und nach der Ermordung. Man erfährt, dass Klytaimnestra Agamemnon mit drei Axtschlägen erschlagen hat, während dieser ein Bad genommen hat.

⁴⁵³ Der Atreus-Mythos (der auch in Senecas ‚Thyestes‘-Tragödie aufgearbeitet wurde) konzentriert sich vor allem auf die Beziehung zwischen Atreus und seinem Bruder Thyestes. Aus Vergeltung dafür, dass Thyestes Atreus‘ Frau verführt hat, wurde er verbannt. Thyestes rächt sich für die Verbannung, indem er Atreus Sohn entführt, aufzieht und schließlich mit dem Auftrag ausschickt, seinen eigenen Vater zu töten. Im anschließenden Kampf tötet Atreus unwissentlich seinen entfremdeten Sohn. Als er begreift, was er getan hat, lädt er seinen Bruder und dessen Kinder nach Argos ein, um sich angeblich mit ihm auszusöhnen. Stattdessen lässt er die Kinder seines Bruders ermorden und diesem zum Essen vorsetzen. Thyestes Sohn aus zweiter Ehe, Aegisthus, nimmt Jahre später Rache für seinen Vater, indem er Atreus tötet.

⁴⁵⁴ BOHRER 2009, S. 187.

⁴⁵⁵ Ebd.

Wenn Klytaimnestra vor der geöffneten Tür des Palasts erscheint, die Leichen Agamemnons und Kassandras hinter sich, dann heißt ‚Erscheinung‘ zunächst buchstäblich das visuelle Wahrgenommenwerden einer Figur, die alltägliche Maßstäbe sprengt. Sie hat die Doppelaxt in der Hand, und ihr Gewand ist blutbefleckt. Der Raum, den sie besetzt, ist längst symbolischer Natur: das Haus der Atriden, das von der ersten Szene der Tragödie an wiederholt als Ort des Schreckens identifiziert ist. Insofern wird die Überschreitung des psychologischen Charakters schon in der Konstellation des **zur Erscheinung intensivierten Auftritts** angekündigt.⁴⁵⁶

Der **Plötzlichkeits-Charakter** von Klytaimnestras Auftritt ist für Bohrer das erste Anzeichen dafür, dass sich hier eine ästhetische Erscheinung manifestiere. Mit Klytaimnestras Rede, in der sie den Mord an ihrem Mann gesteht, verfestige sich dieser *Erscheinungs-Charakter* der Figur, da das Dargestellte dort eindeutig den Bereich des Nachvollziehbaren verlasse und im Ungeheuerlichen und Uneindeutigen aufgehe. Bohrer macht dies an den folgenden Worten von Klytaimnestra fest:

Ein Zugnetz, endlos, wie der Fischer Netze sind,
Werf ich ihm um, ein arges Prunknetz von Gewand.
Und zweimal trifft mein Schlag ihn, zweimal schreit er auf
Und läßt die Glieder sinken, und den dritten Schlag
Versetz ich dem Gestürzten, ein Geschenk, wie Zeus
Es wünscht, der unter unserer Flur die Toten schützt.
So liegt er da, und seine Seele würgt er aus.
Und wie er ausbricht einen scharfen Strahl von Blut,
Mit dunklem Sprühn purpurnen Taus trifft er mich.
Und minder nicht bin ich erheitert als die Saat,
Die unter gottgesandter Feuchte Keime treibt.⁴⁵⁷

Bohrer geht davon aus, dass die Informationsfunktion nicht ausreiche, um die Natur von Klytaimnestras Rede einzufangen, schließlich handle es sich um eine „mythologisch verbürgte Tat“⁴⁵⁸, die dem Athener Publikum bereits bekannt sein müsse. Mehr als der Inhalt sei der *Modus* der Rede relevant, der Klytaimnestras Tat in eine „Kette von Evokationen des Schreckens“ einordne, „in denen die Orestie als Ganzes brillier[e]“⁴⁵⁹.

Der *Sprechmodus* enthülle zudem eine übersteigerte, geradezu übermenschliche Überlegenheit. Dieser Eindruck der Dominanz werde noch dadurch verstärkt, dass Klytaimnestra angibt, die Morde im Voraus geplant zu haben, was eine Erklärung ihrer Tat als Handeln im Affekt oder aus Leidenschaft ausschließe. Klytaimnestras Rede sei daher Ausdruck

⁴⁵⁶ Ebd., S. 188; Hervorhebung D.S.

⁴⁵⁷ Aischylos, ‚Agamemnon‘, V. 1382 ff.; bei BOHRER 2009, S. 192.

⁴⁵⁸ BOHRER 2009, S. 191.

⁴⁵⁹ Beide Zitate ebd.

einer „kühne[n] Selbstcharakteristik“,⁴⁶⁰ die über moralische Erwartung und psychologische Erfahrung hinausgehe. Verstärkt wird dieser Eindruck noch durch die Zuschreibungen des Chors, der die Morde als „Tat des Agenten eines Gottes“⁴⁶¹ kennzeichne:

Des Hauses mächtigen, schwer,
Zürnenden Fluchgeist nennst du fürwahr.
Wehe! Wehe! Übles Gedenken
Des unersättlichen Todesgeschicks,
Wehe, so will es Zeus,
Der alles bewirkt und alles vollbringt.
Denn ohne Zeus, was vollendet der Mensch?
Was wäre hier nicht des Gottes Werk?
Ah! Ah! Mein König! Mein Fürst!
Wie wein ich um Dich?
Was sag ich in Liebe aus Herzensgrund?
Hier liegst du in der Spinne Gespinst.
Das Leben entströmt dir in frevlem Tod.
Unedel bist du gebettet, weh!
Von tückischem Schicksal gebändigt,
Erschlagen von doppelgeschliffener Axt.⁴⁶²

Die Identifikation Klytaimnestras als ‚Rachegeist des Hauses Atreus‘ stelle das Geschehene in eine Reihe mit den Gewalttaten des Atriden-Mythos: „Hier steht nicht bloß ein Individuum, das vom ‚Schicksal‘ der Familiengeschichte eingeholt wird, sondern der Mythos selbst tritt hier an dieser Stelle in die Tragödie ein.“⁴⁶³ Konkret geht Bohrer davon aus, dass der Schrecken des Mythos den Schrecken der Tragödie bedinge und zugleich intensiviere. In die Logik dieser Evokations-Kette ordnet er noch weitere Darstellungselemente aus dem ‚Agamemnon‘ ein. Bohrer verweist hier exemplarisch auf die Rede des Chores, mit der der ‚Agamemnon‘ beginnt, in der die Opferung der Iphigenie⁴⁶⁴ geschildert wird:

Wie zu dem Vater sie ruft und fleht,
Jungfräuliches Alter auch, gilt nichts
Kriegsgierigen Lenkern. Der Vater gebeut
Den Dienern nach dem Gebete, sie,
In Tücher gehüllt, vornübergeneigt,
Hoch auf den Altar, der Ziege gleich
Zu heben, den schöngebogenen Mund
Zu schließen und zu ersticken den Laut
Des Fluches wider die Sippe

⁴⁶⁰ Ebd.

⁴⁶¹ Ebd., S. 193.

⁴⁶² Aischylos *Agamemnon*, V. 1481-1496; BOHRER 2009, S. 193f.

⁴⁶³ BOHRER 2009, S. 193.

⁴⁶⁴ Selbst wenn Iphigenie gerettet werde, dominiere das Bild der Opferung, nicht das Wissen um die Rettung. Die Darstellung erfahre daher die gleiche *ästhetische Ernsthaftigkeit* wie ein tatsächlicher Mord.

Mit Knebels Gewalt, tonloser Kraft.
Zu Boden ergießend das Safrangewand,
Trifft mit erbarmenheischendem Pfeil
Des Blicks sie jeden der Schlächter,
Voll Anmut, einem Gemälde gleich [...] ⁴⁶⁵

Durch die Bildmetaphorik einer Tieropferung werde an dieser Stelle sowohl die kommende Tötung Agamemnons (wie bei einer Tierschlachtung durch Axthiebe vollzogen) vorweggenommen als auch die zurückliegende Ermordung der Atreus-Neffen (wie Tiere geschlachtet und zu einem Mahl verarbeitet) aufgerufen.⁴⁶⁶ Es geht Bohrer aber nicht allein um das erkennbare Strukturgesetz, das alten und neuen Horror eingeführt, sondern vor allem um die *Ästhetik* der Darstellung: Die Rede des Chores sei das „erste Paradigma in einer Darstellungskette, in der der Schrecken ‚schön‘ gesagt“⁴⁶⁷ werde. Bohrer lenkt hier das Augenmerk auf die sprachliche Gestaltung der Rede, die das Grässliche der Menschenopferung ebenso wie die Anmut des Opfers zu gleichen Teilen hervorhebe, wodurch beide Attribute „zu einem nicht trennbaren Ensemble gegensätzlicher Elemente“⁴⁶⁸ verschmelzen und den Status einer *Erscheinung* annehmen würden. Der Erscheinungscharakter der Rede werde noch dadurch verstärkt, dass eine Opferhandlung grundsätzlich sowohl ein „extrem emotionsgeladener“ als auch vor allem ein „eminent theatralische[r]“⁴⁶⁹ Tötungsvorgang sei, sodass an dieser Stelle eine Szenerie imaginiert werde, die einen **theatralisch-dramatischen Modus** zeige. Nicht die moralische Implikation der Tat und auch nicht der Informationscharakter der Rede seien entscheidend, sondern die Ästhetik des evozierten Schreckens: Das Tötungsritual werde durch die Darstellungsform zu einem „imaginative[n] Ereignis“⁴⁷⁰, das die Realität des Opferrituals transzendiere und somit einen ästhetischen Schrecken (bzw. konkret ein „Vorgefühl des Schreckens, der kommen“⁴⁷¹ werde) erzeuge. Ebenso wie die Ermordung Agamemnons zeige auch der Erscheinungs-Charakter Klytaimnestras eine Reihe von Vorausdeutungen; besonders anschaulich werde dies in der Bildsprache des purpurnen Teppichs, über den Agamemnon in sein Haus eintritt.⁴⁷² Bohrer

⁴⁶⁵ BOHRER 2009, S. 197; Aischylos, *Agamemnon* V. 228-241.

⁴⁶⁶ BOHRER 2009, S. 198.

⁴⁶⁷ Ebd., S. 199.

⁴⁶⁸ Ebd., 195.

⁴⁶⁹ Ebd., S. 197.

⁴⁷⁰ Ebd., S. 199.

⁴⁷¹ Ebd.

⁴⁷² Die Handlung sei hier kurz wiedergegeben: Klytaimnestra hat für Agamemnon einen purpurnen Teppich

regt an, den Fokus auf die *metaphorischen Ebene* dieser Szenerie zu legen: Der Moment, in dem Agamemnon den Teppich betritt, sei, so Bohrer, ein dramatisch-theatralischer Höhepunkt mit der ästhetischen Intensität einer tragischen Erscheinung: Solange Agamemnon noch auf dem Kriegswagen stehe, zeige diese Stelle lediglich einen theatralisch-dramatischen Modus. Die Szene verwandele sich aber zur **Erscheinung**, sobald sich Agamemnon darauf einlasse, den roten Teppich zu betreten. Was sich in diesem Moment des Übergangs vollziehe, sei das Übertreten der Grenze von einem gewöhnlichen Sterblichen hin zu einem tragischen Opfer⁴⁷³ - metaphorisch gekennzeichnet durch den verhängnisvoll schönen purpurnen Untergrund. Dieser Erscheinungscharakter des Schreckens stehe mit Bohrer im Mittelpunkt der eindrucklichsten attischen Tragödien.

Die Grundprämisse des großen Stils bei Nietzsche – „Das Schreckliche wird schön gesagt“⁴⁷⁴ – findet sich für Bohrer potentiell auch in tragischer Literatur der Moderne. Bohrer kontrastiert seine Analyse der attischen Tragödien dazu mit einer Interpretation von ausgewählten Gedichten aus Baudelaires ‚Fleurs du Mal‘ – eine Textauswahl, die zunächst wenig intuitiv erscheint. (Wäre man mit der Aufgabe konfrontiert, Baudelaires Lyrik mit zwei Attributen zu beschreiben, würde man wohl eher *melancholisch* und *ironisch-grotesk* als *tragisch* antworten: Wo bleibt nun aber das *Tragische*, „wenn die Ironie neben die Trauer tritt“?⁴⁷⁵)

Für Bohrer liegt die Antwort in der spezifischen *Form* der Melancholie und dem *Gegenstand* der Ironie bei Baudelaire: Statt einer passiven oder romantischen Melancholie zeige sich in Baudelaires Gedichten nämlich eine **aggressive Melancholie**, die an die Klagerede der attischen Tragödie erinnere. Als *aggressiv* beschreibt Bohrer den spezifischen *Modus* der Sprache, in dem das lyrische Ich sein Schicksal beklagt. Ein besonders intensiver Ausdruck dieser aggressiven Melancholie finde sich in Elementen der **Selbstanklage**, der sogenannten Selbstdenunziation. Während traditionelle Melancholie über eine stille Leid-Lust bestimmt

auslegen lassen – eine Geste, die nur als Provokation der Götter verstanden werden kann. Der Teppich zielt somit ebenso darauf ab, Agamemnon zu verhöhnen wie seinen Größenwahn (seine Hybris) herauszufordern. Auch wenn Agamemnon zunächst den richtigen Impuls hat, diese überzogene Ehre abzulehnen und Bescheidenheit vor den Göttern zu zeigen, überredet Klytaimnestra ihn schließlich geschickt dazu, dennoch einzutreten. Nachdem Agamemnon über den Teppich in das Haus des Atreus eingetragen ist, wird er von Klytaimnestra hingerichtet.

⁴⁷³ Vgl. BOHRER 2009, S. 201.

⁴⁷⁴ Ebd., S. 211.

⁴⁷⁵ Ebd., S. 175.

werde, „emphatisier[e]“⁴⁷⁶ die aggressive Melancholie das *Leiden* – wortwörtlich als „Leidenschaft“⁴⁷⁷. Für Bohrer ist entscheidend, dass von diesem Sprechmodus ein *intensiver* ästhetischer Impuls ausgehe, der sich wiederum im Rezipienten zu einem ebenso intensiven tragischen Reiz verdichte. Eine weitere Besonderheit der Baudelaireschen Tragik (eine „Pointe Baudelaires“⁴⁷⁸) liege in der Kompromisslosigkeit, mit der Baudelaire dem tragischen Pathos „ein Moment des Lächerlichen“⁴⁷⁹ beimische und die Grenze zwischen Lächerlichkeit und Trauer, zwischen Groteskem und Schrecken, ausreize. Bohrer spricht daher bei Baudelaire von einer „Affinität zur Kombination von Satirischem und Tragischem“⁴⁸⁰, die sich vor allem in der Exponiertheit überzeichneter Gewaltdarstellungen äußere. Diese Nähe zwischen Gewalt, Leiden und Ironie gebe seiner Lyrik ein „Moment des exzessiv Zynisch-Exzentrischen“⁴⁸¹, das das Tragische in Baudelaires Gedichte noch befördere. Sowohl die aggressive Melancholie als auch den ironisch-grotesken Modus versteht Bohrer also als Verweis auf eine *Ästhetik des Schreckens* bei Baudelaire; besonders deutlich wird diese Argumentation an Bohrers Interpretationsangeboten zum ‚Traum des Aischylos‘ (*Rêve d’Eschyle*) aus dem Gedicht ‚Das Ideal‘ (*L’Idéal*) und zum Gedicht ‚Ein phantastischer Stich‘ (*Une Gravure Fantastique*):

Das Ideal

Nein, diese Schönen der Vignetten, schadhafte Erzeugnisse eines nichtsnutzigen Jahrhunderts, diese Füße in Stöckelschuhen, diese Finger mit Kastagnetten, sie werden niemals einem Herzen wie dem meinen genügen können.

Gern lasse ich Gavarni, dem Dichter der Bleisucht, seine zwitschernde Schar von Schönen, denn unter diesen fahlen Rosen kann ich keine Blume finden, die meinem roten Ideal gleicht.

Wonach dies abgrundtiefe Herz verlangt, das seid Ihr, Lady Macbeth, Seele der Untat mächtig, ein Traum des Äschylus, der, wo der Nordsturm wütet, sich entfaltetete;

Oder aber du, große Nacht, Tochter des Michelangelo: gelassen windest du in ungewohnter Pose deine Reize, die für die Münder der Titanen gestaltet sind!⁴⁸²

Bohrer bietet für das Bild von Aischylos‘ Traum zwei Verstehenshorizonte an, die beide darauf abzielen, bei Baudelaire eine grundlegende *Affinität zum Tragischen* herauszuarbeiten: Die erste Lesart versteht die Traum-Metapher als bewusst gesetzte Referenz auf Aischylos‘ Tragödien und somit als Aktualisierung des antiken Tragödienschreckens. Die zweite Lesart

⁴⁷⁶ Ebd., S. 167.

⁴⁷⁷ Ebd.

⁴⁷⁸ Ebd., S. 53.

⁴⁷⁹ Ebd.

⁴⁸⁰ Ebd.

⁴⁸¹ Ebd., S. 170.

⁴⁸² Baudelaire *Les Fleurs du Mal*, S. 91ff.; s. a. BOHRER 2009, S. 36.

zieht eine Verbindung zu einer anderen dominanten Traum-Metapher bei Baudelaire und erkennt hier eine poetologische Reflexion über Kreativität und den Kunstcharakter des Bösen. Beide Interpretationen werden im Folgenden kurz skizziert:

Bohrer schlägt zunächst vor, den ‚Traum des Aischylos‘ „buchstäblich“⁴⁸³ zu verstehen und verweist dazu darauf, dass Aischylos seine eigenen entsetzlichen Träume als Motive in seine Tragödien eingebaut habe. Da sich in Baudelaires Werk „durchgehend eine spezifische Affinität zu einer tragischen Antike“⁴⁸⁴ finden lasse, liege die Vermutung durchaus nahe, dass es sich hierbei um eine direkte Referenz auf die konkrete Funktion von Aischylos‘ Träumen handle. In dieser Lesart wird die Antike zur „Szenerie einer Tragödie“⁴⁸⁵, die im Gedicht lyrisch-künstlerisch aufgearbeitet – mehr noch ästhetisch *vergegenwärtigt* – wird. Die Traum-Metapher lasse aber auch intertextuell im Kontext einer anderen prominenten Traum-Metapher bei Baudelaire lesen. Bohrer nimmt hier Bezug auf die letzten drei Strophen des Widmungsgedichts ‚Au Lecteur‘ (‚An den Leser‘), spezifisch auf die Metapher der Langeweile,⁴⁸⁶ die von ‚Blutgerüsten‘ träumt:

Doch unter den Schakalen, den Panthern, den Hetzhündinnen, den Affen, den Skorpionen, Geiern, Schlangen, den Untieren, allen, die da belfern, heulen, grunzen, kriechen, in der ruchlosen Menagerie unserer Laster,
Ist eines häßlicher, und böser noch, und schmutziger! Ob es gleich keine großen Glieder reckt, noch laute Schreie ausstößt, zertrümmerte es gern die ganze Erde, und gähnend schluckte es die Welt ein;
Die Langeweile ists! - Das Auge schwer von willenloser Träne, träumt sie von Blutgerüsten, ihre Wasserpeife schmauchend; du kennst es, Leser, dieses zarte Scheusal, - scheinheiliger Leser, - Meinesgleichen, - mein Bruder!⁴⁸⁷

Die Metapher der Blutgerüste lege die Lesart nahe, dass es sich bei den ‚Fleurs du Mal‘ spezifisch um Auswüchse einer **Imagination des Bösen** handle. Das Attribut *böse* versteht Bohrer dabei nicht als moralische, kulturelle oder theologische Zuschreibung im Rahmen einer Gut-Böse-Dichotomie, sondern als eine ästhetische Kategorie.⁴⁸⁸ Dieser „Kunstcharakter des Bösen“⁴⁸⁹ äußere sich am Beispiel der Blutgerüste als „extrem erschreckende ästhetische

⁴⁸³ BOHRER 2009, S. 37.

⁴⁸⁴ Ebd., S. 45.

⁴⁸⁵ Ebd.

⁴⁸⁶ Der französische Begriff, den KEMP mit *Langeweile* übersetzt, ist *ennui*. Für Bohrer kann die deutsche Entsprechung nicht denselben kreativen Impetus abbilden, den das französische Original enthält (vgl. BOHRER 2009, S. 38); eine Alternative bietet er allerdings nicht an.

⁴⁸⁷ BOHRER 2009, S. 39f., Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, S. 57.

⁴⁸⁸ Vgl. BOHRER 2009, S. 67.

⁴⁸⁹ Ebd., S. 41.

Erscheinung“⁴⁹⁰. Ausgehend von diesen Attributen zeige sich eine Verwandtschaft zwischen dem *Bösen* bei Baudelaire und dem *Schrecken* bei Nietzsche: beide seien als Kunstkategorien zu verstehen, die eine ausnehmende **ästhetische Intensität** zeigten und dadurch die Grenze des Gewöhnlichen überschritten. Ausgehend von der Prämisse, dass Baudelaire bewusst beide Lesarten präsenthalte, stellt Bohrer die These auf, dass Baudelaire mit dem Traum des Aischylos eine ästhetische Verwandtschaft zwischen der *Imaginationswelt des Bösen* in den ‚Fleurs du Mal‘ und der *Ästhetik des Schreckens* in der attischen Tragödie herstelle.

Bohrers These von einer stilistischen „Korrespondenz zwischen Antike und Moderne“⁴⁹¹ bei Baudelaire wird im Folgenden an einem weiteren Beispiel veranschaulicht. Am Gedicht ‚Ein phantastischer Stich‘ arbeitet Bohrer drei Aspekte heraus, die das Antik-Tragische und das Modern-Tragische in gleichem Maße kennzeichneten: Das *Frenetische* des Kunst Schreckens, eine grundlegende *Transmedialität* des Tragischen und die Evokation von *Erscheinungsschrecken*.

Ein phantastischer Stich

Welch sonderbarer Spuk! mit keinem andern Putz als - possenhaft auf seine Knochenstirn gestülpt - ein schauerliches Diadem, das aus der Faschingskiste stammt. Ohne Sporen, ohne Peitsche hetzt er ein Pferd, gespenstisch wie er selbst, eine apokalyptische Mähre, der wie einem Epileptiker der Geifer aus den Nüstern rinnt. Sie jagen beide querhin durch den Raum und stampfen mit verwegnen Hufen die Unendlichkeit. Der Reiter schwingt flammend einen Säbel über die namenlosen Menschenhaufen, die sein Roß zermalmt, und eilt, gleich einem Fürsten, der sein Haus besichtigt, über den unabsehbar weiten und kalten Totenacker, wo im matten Lichte einer fahlen Sonne die alten Völker und die neuen der Weltgeschichte ruhn.⁴⁹²

Bohrer wählt dieses Beispiel, da sich hier im besonderen Maße das „Frenetische des Kunst-Schreckens“⁴⁹³ bei Baudelaire abzeichne. Dazu lenkt Bohrer die Aufmerksamkeit auf die spezifische Ästhetik des apokalyptischen Reiters und stellt die These auf, dass Baudelaire mit der Gestaltung des Pferds Aussagen über das Bewusstsein und die Verfassung des Künstlers mache:

So wie der Reiter kühn, in der schieren Wildheit seines Zustands, die frenetische Bewegung erreicht, so auch der Künstler, nicht nur der Maler des Stichts. Auch der Künstler zeigt das Erschrecken und das Lächerlich-Groteske, die karnevalistische Aufmachung.⁴⁹⁴

⁴⁹⁰ Ebd., S. 67.

⁴⁹¹ BOHRER nutzt hier Benjamins Worte über Baudelaire (BOHRER 2009, S. 45).

⁴⁹² BOHRER 2009, S. 99f., vgl. Baudelaire *Les Fleurs du Mal*, S. 192ff.

⁴⁹³ BOHRER 2009, S. 41.

⁴⁹⁴ Ebd., S. 101.

Dass das Pferd mit einem Epileptiker verglichen werde, verweise auf die „frenetische[], solipsistische[] Haltung des Künstlers“⁴⁹⁵. In diesen grotesken Zügen des Textes spiegele sich Baudelaires Nähe zum Exzessiven und Überzeichneten, an der Bohrer die spezifisch Baudelairesche Tragik festmacht. Entscheidend ist dabei, dass Bohrer diesen Hang zum Frenetischen bei Baudelaire an die Exponiertheit von Gewalttaten bindet.

Daran anknüpfend lenkt Bohrer den Fokus auf die mediale Reflexionsebene, die sich im ‚Phantastischen Stich‘ abzeichne. Seine These ist, dass sich in diesem Gedicht die poetologische Anweisung verberge, den Schrecken des Bildes in Form eines Textes umzusetzen und dadurch zu *dramatisieren*: „Man darf die Beschreibung des Phantastischen Stichts wie ein künstlerisches Motto lesen: als Anleitung zur Fortsetzung, den Schrecken zu dramatisieren“.⁴⁹⁶ Das tragische Potential des „Phantastischen Stichts“ erscheine dadurch als Produkt einer künstlerischen Synergie, da hier eine bildliche Darstellung *imaginiert* und zugleich *dramatisch transformiert* werde. Um dieses Argument anschaulich zu machen, hebt Bohrer den *theatralisch-dramatischen* Modus des Gedichts hervor, durch den das Geschehen sogar noch unmittelbarer und plötzlicher vermittelt werden könne als im (fiktiven) Bild. Bohrer beschreibt diesen Mehrwert des Dramatischen gegenüber dem Bildlichen folgendermaßen:

Was an Grauen im Gemälde räumlich versammelt ist, wird im Gedicht notwendig zu Handlung und gewinnt somit den Charakter einer dramatischen Szene, ja eines dramatischen Akts, den ein Bild nicht erreichen kann, so dramatisch sein Thema sein mag.⁴⁹⁷

Die Affinität zu einem dramatischen Modus (Bohrer spricht von einem „dramatischen Instinkt Baudelaires“⁴⁹⁸) sei deshalb relevant, da Baudelaires Kunst durch diesen Darstellungsmodus Gegenstand des *Schauens* und des *Erscheinens* werde. Mit dem Begriff *Erscheinung* meint Bohrer dabei den Kunstgegenstand selbst, also den reitenden Geist: „Als ‚Gespenst‘ (‚spectre‘) angesagt“⁴⁹⁹ werde der Reiter bereits ganz buchstäblich als *Erscheinung* wahrgenommen, da er sich der gewöhnlichen Wahrnehmung zwangsläufig entziehe. Des Weiteren, und hierin liege der *tragische* Charakter der Erscheinung, trete das Gespenst in der Dynamik des Gedichts als Schrecken in Erscheinung. Die Realisierung eines solchen *Erscheinungs-Schreckens* könne

⁴⁹⁵ Ebd., S. 100.

⁴⁹⁶ Ebd., S. 101f.

⁴⁹⁷ Ebd., S. 99.

⁴⁹⁸ Ebd., S. 101.

⁴⁹⁹ Ebd.

aber nur dadurch gelingen, dass ein „theatralisch-spektakuläre[r] Vollzug“⁵⁰⁰ erkennbar werde, dessen Plötzlichkeit beinahe an die Bühnen-Darstellung der attischen Tragödie erinnere. Hier zeigt sich im besonderen Maße die Transmedialität des Tragischen, von der Bohrer ausgeht: Baudelaires Gedichte und die attische Tragödie würden, so seine These, die gleiche **theatralische Qualität** besitzen und seien daher beide in der Lage, durch ihren spezifischen Darstellungsmodus einen intensiven tragischen Reiz zu evozieren.

2.4.3 Bohrers Ästhetik des Schreckens als Chance für die Analyse mittelalterlicher Texte

Insbesondere die beiden Aufsätze von Manfred Kern und Ulrich Wyss (2015) demonstrieren, dass der ästhetische Tragikbegriff in der Tradition Bohrers durchaus gewinnbringend für die Arbeit mit mittelalterlichen Erzähltexten eingesetzt werden kann. Kern und Wyss wählen für ihre Analysen Wolframs *Titurel*, Hartmanns *Gregorius* und Veldekes *Eneasroman*. Ihre Ausgangsthese ist, dass das Tragische dieser Texte außerhalb von kausal-logischen Sinnstiftungsversuchen liege und sich daher nicht intellektuell einfangen, bzw. beschreibbar machen lasse; ihre Tragik bleibe vielmehr **inkommensurabel** (Kern) und **instabil** (Wyss).

Manfred Kern stellt den „poetische[n] Gestaltungsmodus“⁵⁰¹ ‚Eneasroman‘⁵⁰² ins Zentrum seiner Betrachtung und argumentiert dafür, dass der Modus von Didos Selbsttötung, die sich auf Eneas Schwert stürzt und in Brand steckt, eine tragische Wirkung entfalte. Kern beschreibt den Darstellungsmodus dieser Selbsttötung als „[[s]zenische Narration“,⁵⁰³ der eine „eminent theatralische Qualität“⁵⁰⁴ innewohne. Dazu lenkt Kern den Fokus auf die Beschreibung von

⁵⁰⁰ Ebd.

⁵⁰¹ M. KERN 2015, S. 82.

⁵⁰² Der ‚Eneasroman‘ (oder *Eneit*, *Eneide*) von Heinrich von Veldeke ist eine Übertragung des altfranzösischen *Roman d'Énéas* und wurde wahrscheinlich zwischen 1170 und 1188 verfasst. Die Handlung gleicht über weite Strecken der lateinischen ‚Aeneis‘, setzt aber auch eigene Akzente (mit dem Adaptionprozess von Vergils ‚Aeneis‘ im Mittelalter setzt sich beispielsweise P. KERN 1996 auseinander). Die Handlung sei hier kurz skizziert: Der Text erzählt die Geschichte des Trojaners Eneas nach seiner Flucht aus Troja. Nach langer Irrfahrt trifft Eneas in Karthago auf Dido, die ihm Hilfe und Schutz bietet. Dido verliebt sich bei ihrer ersten Begegnung leidenschaftlich in Eneas und auch wenn ihre Liebe nicht in gleicher Weise erwidert wird, beginnen Eneas und Dido eine Beziehung. Dass die Witwe Dido offen als Eneas Frau auftritt, empört, da sie sich nach dem Tod ihres verstorbenen Mannes Sychaeus verpflichtet hatte, sich nie wieder zu binden. Als die Götter Eneas ein Zeichen schicken, weiterzuziehen, gehorcht er und verlässt Dido, die ihn nicht von diesem Schritt abhalten kann. Nach seiner Abreise sticht Dido sich Eneas Schwert ins Herz und steckt sich selbst in Brand. Eneas zieht weiter, findet eine neue Heimat und eine neue Frau – während dieser zweite Teil der Erzählung erwartbarer ist und mehr an die klassische Minnemotivik des Mittelalters erinnert, ist Didos Tod und vor allem die Art und Weise ihrer Selbsttötung eindrucksvoll und erschreckend.

⁵⁰³ M. KERN 2015, S. 92.

⁵⁰⁴ Ebd., S. 93.

Didos Dienerin Anna, die gezwungen ist, den grausamen Tod ihrer Herrin (vom Schwert durchbohrt und brennend) durch das Schlüsselloch mitanzusehen:

Anna kann die schauerhafte Szene nur mehr durch eine Guckloch in der Türe betrachten und im ursprünglichen Sinne ‚theatralisch‘ verfolgen; auch sie ist dabei zugleich als erste Rezipientin in den Text gesetzt (neben dem Schauprinzip ist an dieser Stelle außerdem die Übersetzung der Liebesmetaphern – Wunde und Feuer – in konkrete narrative Bühnenbildlichkeit auffällig) [...].⁵⁰⁵

Durch diese spezifische Perspektive des Betrachters werde das Geschehene – ganz theatralisch – „mehr *gezeigt* und *geschaut*“⁵⁰⁶ als begriffen. Unfähig, das Geschehene rational-kognitiv zu verarbeiten, bleibe dem Rezipienten nur das Schauen und das nicht zu bewältigende, unmittelbare ästhetische Erleben des tragischen Schreckens; Kern beschreibt dieses Moment als Dominanz einer „ästhetischen Differenz gegenüber einer klaren diskursiven Bewältigung des Konflikts“.⁵⁰⁷ Hier ist Kern sehr nah an der Beschreibung von Bohrer's *Erscheinungsschrecken*. Als ein weiteres Darstellungselement des „theatralischen Repräsentationsmodus“⁵⁰⁸ identifiziert Kern die rhetorische Form von Didos Klagerede, die „nicht argumentativ[], sondern rhetorisch-affektiv[]“⁵⁰⁹ wirke, und sich über rapide Sprünge und intensive, oft entgegengesetzte Emotionen („Zorn und Trauer, Anklage und Vergebung“⁵¹⁰) auszeichne. In dieser Art der stimmlichen Äußerung vollziehe sich an der Didofigur eine Einheit von Körper, Stimme und Passion.

Tatsächlich meint Kern bei höfischen Romanen grundsätzlich eine Affinität zu szenischen Narrationen ausmachen zu können; im höfischen Roman werde nämlich „mehr *gezeigt* und *geschaut* als diskursive Stellung bezogen und begriffen“.⁵¹¹ Er begründet diese These insbesondere mit der performativen Aufführungspraxis („einen von Vokalität geprägten Rezeptionsmodus“⁵¹²). Durch die stimmliche Performanz werde – ganz analog zu Didos Klagerede – eine wirkungsintensive Einheit zwischen Körper und Text generiert, die es dem Rezipienten ermögliche, den tragischen Erzählmodus intensiv zu erleben. Auch Ulrich Wyss legt den Fokus auf die Ästhetik des Tragischen; er vertritt die Ansicht, dass das Tragische außerhalb des Erfahrungs- und Verstehbaren zu verorten sei und versteht Tragik als

⁵⁰⁵ Ebd.

⁵⁰⁶ Ebd.

⁵⁰⁷ Ebd., S. 94.

⁵⁰⁸ Ebd.

⁵⁰⁹ Ebd., S. 93.

⁵¹⁰ Ebd.

⁵¹¹ Ebd.

⁵¹² Ebd.

„Überforderung eines Subjekts“,⁵¹³ zumeist erkennbar „als katastrophal scheiterndes Krisenmanagement“⁵¹⁴. Signifikant scheinen dabei zwei Beobachtungen, die Wyss in direkte Verbindung zum Tragischen stellt: Zum einen verortet er das Tragische an den Grenzen des Heroischen und zum anderen erkennt er in der Unvollständigkeit bzw. dem fragmenthaften Charakter vieler mittelalterlicher Texte eine „Tragik des Erzählens“.⁵¹⁵ Die Tragik an der Grenze des Heroischen identifiziert Wyss beispielhaft bei Wolframs ‚Willehalm‘; er lenkt dazu die Aufmerksamkeit auf das Ende der letzten geschilderten Schlacht in Wolframs Text: Auch wenn Willehalm die Schlacht gewonnen hat, werde kein Heldenruhm oder Stolz erkennbar, sondern Schmerz, Elend und Leid. Wyss hält zu diesem eindrücklichen Bild des niedergeschlagenen Siegers fest: „Mit dem Sieg eine Niederlage erkämpfen, eine Niederlage auch für das eigene Herz.“⁵¹⁶ Für Wyss zeichnet sich an dieser Stelle nicht nur ein melancholisches Bild ab, sondern die radikale Infragestellung des Werte- und Sinnggebungssystems, auf dem diese Narration (und mit ihr der höfische Roman und die Heldenepik im Allgemeinen) aufbauen: „Da bedeutet der ritterliche Kampf und Krieg nichts mehr. Die heroische Anstrengung stößt an eine Grenze. Dahinter beginnt das Reich des Tragischen.“⁵¹⁷ Die Unfähigkeit, den unmittelbaren tragischen Schrecken kognitiv einzuholen und in ein bestehendes (in diesem Fall heroisches) Schema einzuordnen und zu erschließen, würden aber nicht nur die literarischen Figuren, sondern auch die Textrezipienten spüren. Es sei dabei – so die These von Wyss – nicht verwunderlich, dass besonders tragische Erzählungen, wie die tödlich endende Liebesgeschichte von Tristan und Isolde,⁵¹⁸ so oft unvollständig geblieben und nur als Fragment überliefert seien – ganz so

⁵¹³ WYSS 2015, S. 345.

⁵¹⁴ Ebd.

⁵¹⁵ Ebd., S. 352.

⁵¹⁶ Ebd., S. 345.

⁵¹⁷ Ebd., S. 346.

⁵¹⁸ Der ‚Tristan‘ (1210) von Gottfried von Straßburg ist ein Fragment. Gottfried verarbeitet die Sagengeschichte von der Liebe zwischen Tristan und Isolde. Tödlich verwundet sucht Tristan bei Königin Isolde Hilfe; mit einer List gibt er vor, ein Spielmann namens Tantris zu sein. Nach seiner Heilung macht ihn Isolde als Gegenleistung zum Lehrer ihrer gleichnamigen Tochter. Nach Tristans Rückkehr beschließt sein König Marke zu heiraten und Tristan empfiehlt Isolde als eine passende Braut. Marke sendet Tristan daraufhin als Boten, um stellvertretend für Marke um Isoldes Hand anzuhalten. Tristan und Isolde reisen per Schiff ab. Brangaene, eine der Hofdamen in Isoldes Gefolge, erhält von der Königin heimlich einen „Minnetrunk“, den sie Isolde und ihrem Gemahl bei der Hochzeit zu trinken geben soll. In ihrer Abwesenheit trinken Tristan und Isolde versehentlich von dem Liebestrank und verfallen beide einer intensiven, unwandelbaren Liebe (für eine Auseinandersetzung mit dem Zusammenhang von Zauber und Minnetrunk s. u. a. O. EHRISMANN 1989). Schon auf der Überfahrt geben sie sich dieser Liebe hin – damit beginnt eine Reihe von Liebesabenteuern zwischen Tristan und Isolde, die Marke wiederholt geschickt täuschen. Nachdem Marke immer misstrauischer geworden ist, erwischt er beide schließlich in flagranti. Tristan verlässt daraufhin den Hof und zieht in die Normandie, dort lernt er eine andere Isolde, Isolde Weißhand, kennen, die sich in ihn verliebt. Tristan steht nun zwischen den beiden Frauen; mit der Schilderung dieses Zwiespalts in Tristan bricht Gottfrieds Erzählung ab.

als wäre es nicht möglich gewesen, die Materie erfolgreich zu Ende zu erzählen. Ein im hohen Maße tragischer Text zeige nämlich nach Wyss eine „fundamentale[] Instabilität“,⁵¹⁹ die die Konsistenz und die stimmige Vollendung der Handlung gefährdeten. Wyss bezeichnet dieses Phänomen, das im Besonderen dem Mittelalter eigen sei, als ‚Tragik des Erzählens‘.

Wie die thesenstarken Aufsätze von Manfred Kern und Ulrich Wyss deutlich machen, hält die Ästhetik der Tragik, wie sie Bohrer vertritt, für die Analyse mittelalterlicher Texte einen werthaftern Perspektivwechsel (vom Erzählten hin zum Erzählen) bereit. Für diese Arbeit sind dabei insbesondere die folgenden fünf Aspekte interessant:

(1) Bohrer geht von einer *Objektivität des Schreckens* aus, daher sei die tragische Wirkung nicht auf bestimmte Gattungen, Medien oder Epochen beschränkt. Bohrer versteht den tragischen Stil als grenzübergreifend; damit kann er grundsätzlich ebenso in antiken Tragödien wie neuzeitlicher Lyrik und eben auch in mittelalterlichen Erzähltexten zu finden sein (selbst wenn Bohrer das Mittelalter in seiner eigenen Betrachtung unerwähnt lässt). Denn die Erscheinung des Tragischen sei „sowohl im Drama wie auch in der Lyrik (oder im Roman) [...] bei aller Differenz im Stoff in [...] unterschiedlichen Epochen in [...] unterschiedlichen Gattungen, im Erscheinungscharakter vergleichbar.“⁵²⁰ Die Prämisse, dass tragische Wirkung Medium und Zeit transzendiert, schafft eine starke Legitimationsbasis für die Forschungsfrage nach dem Tragischen im Mittelalter.

(2) Für Bohrer hat das Tragische ein gewalttätiges Moment. Die Nähe zwischen Tragik und Gewalt erkläre sich dadurch, dass sich die tragische Wirkung – ebenso wie die Wirkung von Gewalt und Leid – mit einer (beinahe körperlich spürbaren) Intensität äußere. Diese These scheint für die Analyse mittelalterlicher tragischer Texte signifikant, da mittelalterliches Erzählen den Rezipienten in besonderer Weise dazu einlädt, aktiv am Geschehen zu partizipieren. Ästhetische Darstellungen von Gewalt und Leid im Text können sich daher in ihrem Wirkungsgrad von der literarischen Figur auf die Rezipientenebene ausweiten.⁵²¹ Das gewalttätige Moment in der Tragiktheorie von Bohrer vollzieht sich in Form eines nicht

⁵¹⁹ WYSS 2015, S. 352.

⁵²⁰ BOHRER 2009, S. 32.

⁵²¹ Im Sinne von HERBERICHS / KIENIG 2008, S. 10 meint *Performativität* hier nicht allein die Aufführungspraxis, sondern schließt auch eine performative Medialität mit ein: „Wie schon das englische Verb ‚to perform‘ ausdrückt: Das Performative manifestiert sich nicht nur in konkreten Aufführungen (Theater, Oper, Performance Art, Konzert, Sportereignis). Es manifestiert sich auch in vielfältigen Ausführungen (von Mustern, ‚Skripten‘, ‚Partituren‘).“

verarbeitbaren Schreckens und einer als vollumfänglich empfundene Ohnmacht des Subjekts. Entscheidend ist, dass diese Selbstentzweiung des Subjekts bei Bohrer explizit nicht verarbeitet werden kann, sondern in dem Moment der Dissoziation verweilt. Hier liegt eine klar erkennbare Differenz zu einem Großteil der neuzeitlichen Theorien, die Szondi betrachtet, sowie zu Boethius, die jeweils einen Ausweg aus der schmerzhaften Dissoziation anbieten. Für Bohrer ist es aber gerade die als intensiv empfundene Ohnmacht als ein gewalttätiges Moment, aus dem es eben gerade keinen Ausweg gibt, die das Tragische ausmacht. Wenn man so will, bleibt die dialektische Spannung, die Bohrer beschreibt, im intensivsten Moment der gewalttätig vollzogenen *Selbstentzweiung* stehen und verweigert dem Rezipienten der tragischen Kunst eine Form der dialektischen Auflösung.

(3) Bohrer geht davon aus, dass Tragik unmittelbar wirkt. Mit Blick auf die Gegebenheiten mittelalterlichen Erzählens scheint diese Beobachtung signifikant, da sie impliziert, dass das Mittelalter sogar eine gewisse Affinität für ästhetische Tragik zeigen müsste. Tatsächlich ist der Modus, mit dem in mittelalterlichen Texten Präsenz und Handlung kreiert wird, in hohem Maße unmittelbar und ungefiltert (mit Kern *theatralisch*). So findet sich ein Übermaß an direkter Rede und nur in wenigen Ausnahmen wird eine Innensicht literarischer Figuren präsentiert. Dass oftmals eine Ebene der erzählerischen Einordnung, Erklärung oder Kommentierung von Taten fehlt, irritiert zwar unsere moderne Erwartungshaltung nach Kohärenz und logischer Stringenz in der Handlungslogik, ermöglicht aber in besonderem Maße die Kreation von intensiv wirkenden unmittelbaren szenischen Momenten im Text.

(4) In seinen Analysen lenkt Bohrer den Fokus auf die sog. aggressive Melancholie, die er als tragische Stimmung kennzeichnet. Konkret spricht Bohrer von einer aggressiven, nicht von einer romantischen oder auch nicht von einer depressiven, Melancholie, die sich darüber auszeichne, dass sie einen *Angriff* impliziere. Und zwar konkret einen Angriff nach Innen, der sich im Sinne einer Selbstdenunziation in der Klage um das eigene Verderben äußere (*Selbstanklage*). Er scheint damit auf dasselbe Element zu referieren, das Aristoteles in der ‚Poetik‘ als Wiedererkennen beschreibt, den Moment der Vergegenwärtigung des Geschehens und dem Vollzug dieser Erkenntnis an der literarischen Figur. Mittelalterliches Erzählen scheint der aggressiven Melancholie durch ihren inhärent performativen theatralischen Charakter nahe zu stehen, allerdings ist zu fragen, ob das notwendige Moment der Selbstanklage auch in mittelalterlichen Texten anzutreffen ist und wie es dort erzählerisch

inszeniert wird; in dieser Arbeit werden Hartmanns ‚Gregorius‘ (→ Kapitel 5.5) und ‚Iwein‘ (→ Kapitel 5.4) auf dieses Moment hin befragt.

(5) Bohrer geht von einer *Proportionalität* zwischen dem ästhetischen Reiz des Kunstwerks und der evozierten Wirkung aus, die sich am Kunstwerk beschreiben lasse. Bohrer geht von einem „adäquaten intensiven Response“ beim Rezipienten aus, also von einer Proportionalität zwischen dem angelegten ästhetischen Reiz (im Kunstwerk) und der induzierten Reaktion (im Rezipienten). Dieser These liegt die Prämisse zugrunde, dass sich ästhetische Wirkung in unterschiedlicher Intensität äußern kann: Je extremer der Reiz, desto höher die ästhetische Intensität. Tragische Wirkung könne dabei einen besonders intensiven Reiz auslösen – in dem, mit Bohrers Worten, „die Form, in der das *Erscheinen* seine besonders reine und intensive Essenz“⁵²² erlange. Diese reine und intensive Wirkung des Tragischen ist für ihn damit begründet, dass tragische Kunstwerke im Besonderen für einen Modus der Plötzlichkeit und Unmittelbarkeit prädestiniert sind – und diese Momente zeigen sich, wie zu sehen war, auch in mittelalterlicher Literatur.

3. Varianten des Tragischen: ein analytischer Zugriff

Was hier mit dieser Betrachtung der vier im mediävistischen Forschungsfeld jüngst dominierenden Tragiktheorien gezeigt wurde, ist, dass wir uns mit unterschiedlichen Perspektiven auf tragische Phänomene konfrontiert sehen, woraus sich der Eindruck einer **Vielstimmigkeit** ergibt.

Nun gibt es grundsätzlich unterschiedliche Möglichkeiten, mit verschiedenartigen Definitionen für ein und denselben Begriff umzugehen: Eine gerne gewählte Strategie ist, eine dieser Definitionen auszuwählen und die anderen von der gewählten Definition abweichenden Theorien auszuschließen bzw. als ungültig zu erklären. Die Begründung für ein solches Vorgehen variiert; entweder wird die ausgewählte Definition als den anderen Ansätzen überlegen (entweder als *korrekter*⁵²³ oder *angemessener*⁵²⁴) verstanden oder die

⁵²² BOHRER 2009, S. 191.

⁵²³ So argumentiert beispielsweise ULRICH BARTON in seiner Kritik an TOEPERS These dafür, dass lediglich die dialektische Definition des Tragischen das eigentliche Phänomen der Tragik einfangen könne, s. BARTON 2015.

⁵²⁴ Die im gräzistischen Forschungsfeld beginnende Forderung nach einer Historisierung des Tragikbegriffs setzt in diesem Punkt an, s. exemplarisch LEFÈVRE und SCHMITT, die eine Re-Lektüre attischer Tragödien mit dem Begriffsinventar von Aristoteles fordern (→ Kapitel 2.2.1).

Arbeit mit einer spezifischen Definition erscheint für das verfolgte Erkenntnisinteresse *pragmatischer* bzw. *praktikabler*.⁵²⁵ Es gibt im mediävistischen (ebenso wie gräzistischen) Forschungsfeld bereits genügend Arbeiten, die in dieser Weise vorgehen; dem soll hier keine weitere Arbeit hinzugefügt werden. Stattdessen wird gefragt, was geschieht, wenn jeder der im Forschungsumfeld dominierenden Annäherungen an das Tragische die gleiche Gültigkeit zugestanden wird wie den anderen und in diesem Sinne die Definitionsvielfalt ernstgenommen wird.

Die Arbeit mit einer Vielfalt verschiedenartiger Definitionen (die sowohl Parallelen als auch Differenzmomente zeigen) kann unterschiedlich ausgestaltet werden – und verortet sich zwischen dem Bestreben zur *Eingrenzung* und dem Bestreben zur *Ausdehnung*. Die erste Möglichkeit wählt, wie bereits dargestellt, Peter Szondi, wenn er nach dem *kleinsten gemeinsamen Nenner* der von ihm betrachteten Theorien fragt und in dieser Schnittmenge den eigentlichen Wesenskern des Tragischen ausmachen möchte. Um Szondis Vorgehen nachvollziehbar zu machen, wurde in dieser Arbeit in der Tradition von Richard H. Palmer (1992) das Bild eines analytischen **Mengenmodells** herangezogen (→ Kapitel 2.1): Szondi sucht nach der Schnittmenge zwischen allen von ihm betrachteten Mengenkreisen und steht damit – so Palmers These – in der Tradition des historisch favorisierten Zugriffs auf die Vielfalt von Tragikdefinitionen: „Most attempts to define tragedy look for a common core rather than for a broad boundary that encompasses differences as well as similarities.“⁵²⁶ Wird der kleinste Nenner identifiziert und absolut gesetzt, fallen alle definitorischen Elemente, die nicht Teil dieser Schnittmenge sind, aus der Begriffsbildung heraus („[this] excludes from the definition of tragedy any idea that falls outside this narrow overlap“⁵²⁷). Szondi identifiziert dialektische Strukturelemente als gemeinsamen Nenner der von ihm betrachteten Theorien. Dabei handelt es sich um eine Art **Minimaldefinition des Tragischen**. Die Arbeit mit einer Minimaldefinition des Tragischen hat den Vorteil, dass sie niedrigschwellig erfüllbar und damit auf verschiedene Texttypen anwendbar ist; Szondi zeigt dies in seinen eigenen Textanalysen eindrücklich, wenn er dialektische Strukturelemente auf unterschiedlichen Textebenen, in

⁵²⁵ Vgl. beispielsweise SOPHIE MARSHALL, die in ihrer kritischen Diskussion des Historisierungsparadigmas bei TOEPFER den vormodernen Theorien weder ihre grundsätzliche Wertigkeit noch ihr Potential für die Analyse mittelalterlicher Texte abspricht, aber das Vorgehen als zu wenig spezifisch und als unnötige Weitung eines eigentlich engen Analyseinstruments skizziert, s. MARSHALL 2019.

⁵²⁶ PALMER 1992, S. 107.

⁵²⁷ Ebd.

verschiedenen Genres und unterschiedlich gelagerten literarischen Epochen nachweist. Der Nachteil einer in diesem Sinne weiten Definition ist, dass sie wenig trennscharf sein kann. Szondi führt in seiner Arbeit daher eine zusätzliche notwendige Bedingung an (die verweigerte Auflösung in Immanenz und Transzendenz → Kapitel 2.1), um tragische Texte von anderen Textformen, die ebenfalls eine dialektische Struktur zeigen könnten, abzugrenzen. Mit dieser axiomatischen Setzung weicht Szondi letztlich von dem Eigenanspruch einer rein beobachtungsbasierten Begriffsfindung ab, um die fehlende Trennschärfe der zu weiten Begriffsdefinition aufzufangen.

Richard Palmer bietet in seiner eigenen Studie (*Tragedy and Tragic Theory*) einen alternativen Zugriff auf die erkennbare Definitionsvielfalt tragischer Phänomene an, um eben dieser Herausforderung zu entgehen: Als Alternative zur Suche nach dem gemeinsamen Nenner (common core) führt er die Möglichkeit einer **weiten Grenzziehung (broad boundary)** an, die er als „definition by encirclement“ charakterisiert und ebenfalls über das Bild der Kreismengen beschreibbar macht.

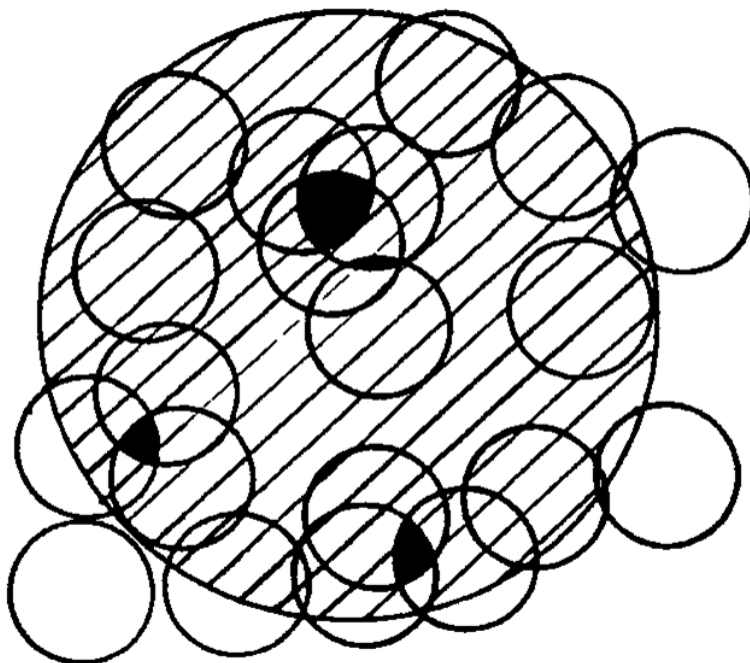


Abbildung 2 „Definitions of Tragedy by Encirclement“, Figure 4.1 B, PALMER 1992, S. 108.

Diese Art der Begriffszusammenführung ziehe einen Kreis um jene Begriffsmengen, die als gültig betrachtet werden sollen. In der untenstehenden Grafik, die Palmer heranzieht, um dieses Vorgehen zu visualisieren, entspricht dies dem großen, äußeren Kreis bzw. dem im Kreis eingeschlossenen schraffierten Gebiet. Wie eng oder weit die äußeren Grenzen dieser Begriffsziehung gesetzt werden, ergibt sich nun – anders als bei der Suche nach dem gemeinsamen Nenner – nicht automatisch aus der Summe der betrachteten Theorien, sondern ist ein bewusster Akt der Grenzziehung, der von der intendierten Wirkung abhängt; hierzu Palmer:

Where we draw the larger circle of tragedy depends on convenience and common agreement, coupled with some recognition of accepted works and theories of tragedy. What we gain in specificity we lose in universality, and the reverse is true [...] It would seem that as long as a critic honestly describes boundaries, only utility can resolve the question of the appropriate scope for a definition.⁵²⁸

Für die Forschungsfrage dieser Arbeit ist relevant, dass in der schraffierten Menge auch Kreise eingeschlossen werden können, die keinerlei Überschneidungen haben, also in keinem Punkt identisch sind. Die Definition über eine weite Grenzziehung dieser Art lässt es also zu, auch **gegenläufige oder widersprüchliche Definitionen** gleichzeitig als „wahr“, „gültig“ bzw. „gleichwertig“ anzuerkennen.⁵²⁹ Palmer selbst nennt zur Exemplifizierung dieser Begriffsfindung den Begriff „Kunst“, der grundlegend divergierende mediale Repräsentationen von Kunst einschließt:

Our critical vocabulary does indeed provide a series of vaguely defined and variously encompassing ‚circles‘. A great circle, ‚art‘ encompasses a circle of literature, which encompasses tragedy, which, in turn, encompasses Hegelian or Aristotelian tragedy.⁵³⁰

Dabei ist darauf hinzuweisen, dass der Einschluss von Differenzmomenten nicht bedeutet, dass Gemeinsamkeiten verloren gehen bzw. ungesehen bleiben. Hierin liegt die Stärke dieses analytischen Vorgehens, das – neben dem Anerkennen von Differenzmomenten – den Blick für Überschneidungen und Ähnlichkeitsmomente nicht verstellt. Palmer hat die Überschneidungsmomente grafisch durch die tiefschwarzen Schnittmengen in der obenstehenden Abbildung visualisiert: Hierbei handelt es sich um gemeinsame Nenner

⁵²⁸ PALMER 1992, S. 108f.

⁵²⁹ Dieses Vorgehen kann auf den ersten Blick widersprüchlich wirken, da es dem literaturtheoretischen (und formallogischen) Bestreben nach Stringenz und klaren, eng gefassten definitorischen Grenzen widerspricht. In anderen Kontexten (wie der Ethik oder Metaphysik) ist die synchrone Präsenz und Gültigkeit divergierender Begriffe durchaus vertraut.

⁵³⁰ PALMER 1992, S. 108.

zwischen Teilgruppen („The overlapping area of the smaller circles [...] indicated by black, represents the same shared characteristics.“⁵³¹). Solche erkennbaren Schnittmengen können sich entweder als Gemeinsamkeit *aller* betrachteten Theorien zeigen oder aber Schnittmengen zwischen einzelnen Begriffsmengen darstellen. Im ersten Fall liege eine Minimaldefinition vor; im zweiten Fall schlägt Palmer vor, von **Sub-/ bzw. Unterkategorien** (*subspecies*) zu sprechen. Für die Begriffsfindung des Tragischen bedeutet dies, dass sowohl Gemeinsamkeiten als auch Differenzmomente aller betrachteten Tragiktheorien identifiziert werden können. Daher scheint diese analytische Begriffszusammenführung die geeignete Methode für diese Phase des Forschungsdiskurses zu sein, um zwischen Universalismus-Anspruch und Heterogenitätsparadigma (→ Kapitel 1.2) zu vermitteln. Die von Palmer vorgeschlagene analytische Begriffsfindung bringt zudem einen weiteren Vorteil für das Erkenntnis- und Analyseinteresse dieser Arbeit mit sich: Am Rande eines in dieser Form gezogenen weiten definitorischen Rahmens können solche Theorien und literarischen Texte verortet sein, die nur *teilweise* tragische Elemente enthalten oder das Phänomen des Tragischen eher sekundär adressieren. In der obenstehenden Grafik werden diese Grenzphänomene durch die Kreise visualisiert, die nur anteilig in dem großen Kreis liegen / nur teilweise schraffiert sind: „[T]he partial shading indicates that they may have tragic moments or components.“ Bekannt ist diese These aus der ‚Poetik‘, in der Aristoteles (wie in dieser Arbeit herausgearbeitet → Kapitel 2.2) anerkennt, dass auch solche Kunstwerke tragische Wirkungen entfalten können, die ein gutes Ende haben oder komische Elemente zeigen. Anzuerkennen, dass Texte auch nur teil- bzw. abschnittsweise tragische Elemente enthalten können, ermöglicht es, einzelne Abschnitte einer Erzählung auf tragische Potentiale zu untersuchen – auch wenn es schwer wäre, dem Text in seiner Gesamtheit eine tragische Natur zuzusprechen. In dieser Arbeit wird als Beispiel für dieses Phänomen Hartmanns ‚Iwein‘ betrachtet, der zwar ein gutes Ende hat, über weite Teile des Textes aber einen tragischen Handlungsverlauf aufweist (→ Kapitel 5.4).

Sowohl für die vergleichende Zusammenschau der im mediävistischen Forschungsfeld dominierenden Tragiktheorien als auch für die Analyse mittelalterlicher Erzählungen mit weniger stark ausgeprägter tragischer Intensität kann Palmers Vorschlag der „definition by encirclement“ also einen neuen interessanten Blickwinkel eröffnen.

⁵³¹ Ebd., S. 109.

Bevor diese analytische Methode im Folgenden an den vier in dieser Arbeit betrachteten Definitionen konkretisiert wird, soll an dieser Stelle explizit gemacht werden, welche Thesen über das Tragische – abgeleitet aus den theoretischen Analysen dieser Arbeit (→ Kapitel 2) – diesem Vorgehen axiomatisch vorausgeschickt werden:

1. **Das Tragische (oder konkreter: das *eine* Tragische) als solches gibt es nicht.** Was wir „tragisch“ nennen, ist letztlich eine Frage der Definition und damit grundsätzlich relativ. Mit der Anerkennung dieses Umstandes wird weder die Existenz tragischer Phänomene noch die Unbedingtheit der tragischen Wirkung oder die Auffindbarkeit von Ähnlichkeiten zwischen Tragiktheorien geleugnet, sondern die Idee von einer einzigen verbindlichen Definition des Tragischen abgelehnt.
2. **Der Eindruck einer tragischen Wirkung kann sich verschiedenartig äußern und durch unterschiedliche Phänomene evoziert werden.** Die beobachtete Heterogenität (sowohl mit Blick auf die Benennung tragischer Kunstelemente als auch hinsichtlich der Beschreibung genuin tragischer Wirkung), die in verschiedenen Definitionen von Tragik erkennbar wird, wird in dieser Arbeit nicht nur als ein Kennzeichen der Tragiktheorie-Debatte, sondern als ein Symptom bzw. Resultat des Phänomens als eines solchen verstanden: Dass es verschiedene Definitionen des Tragischen gibt, ist kein Zufall, sondern ein Zeichen dafür, dass unterschiedliche Phänomene von verschiedenen Theoretikern als „tragisch“ erkannt und beschrieben werden. Dies anzuerkennen, macht das Tragische nicht unscharf, sondern trägt dem Umstand Rechnung, dass grundsätzlich unterschiedlich gelagerte, heterogene Phänomene tragische Impulse auslösen können.
3. **Unterschiedliche Formen des Tragischen können sich potentiell im selben Text äußern.** Da ausgehend von den hier betrachteten Tragiktheorien davon ausgegangen wird, dass verschiedene Phänomene auf unterschiedlichen Ebenen eines Textes (auf der Handlungs- oder Darstellungsebene) tragische Wirkungen evozieren können, können diese grundsätzlich auch in demselben Text vorkommen. Eine solche Überlagerung von verschiedenen Varianten des Tragischen ist kein Muss; selbstverständlich kann auch lediglich die Ausprägung eines spezifischen tragischen Elements erkennbar werden.

In den theoretischen Auseinandersetzungen mit Szondi, Aristoteles, Boethius und Bohrer wurden in dieser Arbeit jeweils die zentralen Eckpunkte dieser Theorien herausgearbeitet. Ausgehend von der Grundprämisse der analytischen Methodik, die hier zugrunde gelegt wird, werden diese Tragiktheorien im Folgenden alle als *gleichwertige Tragikbegriffe* behandelt. Um beim Bild der Mengenkreise zu bleiben, wird also ein äußerer Kreis um diese vier Begriffskreise gezogen – auch um die Elemente, die keine Überschneidung mit anderen Theorien aufweisen. Dies bedeutet mit Blick auf die sich anschließenden Analysen, dass auch die Elemente, die nur von *einem* der Theoretiker hervorgehoben werden, in der Analyse zugänglich gemacht werden können, um Einzelphänomene zu verdeutlichen.

Um die Differenzmomente der betrachteten Tragikbegriffe herauszuarbeiten, soll zunächst gefragt werden, **auf welcher Ebene des Textes sich das Tragische äußert?** Diese Leitfrage offenbart eine Trennlinie zwischen den Theorien und lässt (in der Terminologie von Palmer) zwei *Subkategorien* des Tragischen hervortreten: Während Szondi, Aristoteles und Boethius das Tragische primär am Geschehen festmachen und damit auf der *Handlungsebene* verorten, identifiziert Bohrer die *Darstellungsebene* als Heimat tragischer Phänomene und lehnt das Primat der Handlung explizit ab. Im Sinne dieser Differenzierung kann von zwei Unterkategorien des Tragischen gesprochen werden, die den mediävistischen Forschungsdiskurs dominieren: **Handlungs- und Darstellungstragik**. Innerhalb der Handlungstragik werden dabei nochmals verschiedene Fokuslenkungen erkennbar: Während es Szondi um *dialektische Strukturphänomene* geht, die in tragischen Texten allgegenwärtig seien (‘Ubiquität des Tragischen’), fokussieren Aristoteles und Boethius neben Erzählmotiven und -mustern (wie Peripetie und Fortuna) vor allem die tragische Figur als Handlungsträger und deren Beziehung (als Auslöser und Leidtragender) zum Geschehen. Je nachdem, welche dieser Theorien ins Zentrum der mediävistischen Forschungsarbeiten der letzten Jahre gesetzt wurde, galt der Analysefokus damit unterschiedlichen Varianten des Tragischen im Text. In der Problemstellung zu dieser Arbeit wurden diese als „strukturelle Tragik“ und „Tragik der Figur“ beschrieben (→ Kapitel 1.2). Als Darstellungstragik wird – in Abgrenzung dazu – der Fokus auf die narrative und ästhetische Ausgestaltung tragischer Texte gefasst, wie sie insbesondere Bohrer in der Tradition Nietzsches zentral setzt. Auch wenn von den hier betrachteten Tragiktheorien nur Bohrer die Darstellungstragik als *einzige* Ausprägung des Tragischen zulässt, gewinnt die Darstellungsebene von tragischen Texten auch durch die Brille

von Szondi und Boethius an Bedeutung. So betrachtet Szondi in seinen eigenen Analysen nicht allein die Handlungsebene eines Textes, sondern lenkt die Aufmerksamkeit auch auf dialektische Spannungen zwischen Darstellungs- und Handlungsebene, bspw. zwischen Figurenrede und Bildmetaphorik. Eine Auseinandersetzung mit Boethius schärft zudem zwangsläufig den Blick für die Bedeutung der narrativen Rahmung des Geschehens für die Ausprägung der tragischen Wirkung. In der Einleitung zu dieser Arbeit wurden solche tragischen Phänomene, die sich auf der kompositorischen oder ästhetischen Dimension des Textes festmachen, als „Tragik des Erzählers“ und „Tragik des Erzählens“ beschrieben (→ Kapitel 1.2).

Als zweite Leitfrage zur Veranschaulichung von Differenzmomenten kann gefragt werden, **was die hier betrachteten Theorien unter einer tragischen Wirkung verstehen?** Tatsächlich scheinen Szondi, Aristoteles, Boethius und Bohrer jeweils an unterschiedlich gelagerten Wirkmechanismen interessiert zu sein – sowohl mit Blick auf den Modus der Wirkung als auch hinsichtlich der Textstimuli, die eine tragische Wirkung auslösen können: Die tragische Wirkung, die Szondi mit seinem Fokus auf strukturelle Muster in den Blick nimmt, hängt davon ab, dass der Rezipient diese dialektischen Muster erkennt; die entsprechende tragische Wirkung ist damit die Reaktion auf einen kognitiven Stimulus. Bei Aristoteles findet sich in der Peripetie (als einem dialektischen Strukturmoment) ebenfalls ein kognitiver Stimulus; durch den Fokus, den Aristoteles auf die Figur und das Erleben des tragischen Helden legt, macht er das Tragische aber vor allem an emotionalen/empathischen Reizen fest. So identifiziert Aristoteles mit *Phobos und Eleos* Wirkmechanismen, die weniger auf das kognitive Nachvollziehen des Geschehens als vielmehr auf das Miterleben und Mitempfinden des Rezipienten abzielen. Die Wirkung der Tragik in Boethius' ‚Trost der Philosophie‘ lässt sich als eine physisch und psychische Wirkung beschreiben, die sich symbolisch in der ganzheitlichen Krankheit des literarischen Boethius als Reaktion auf die Übermacht des Schicksals widerspiegelt. Interessanterweise wird die kognitiv/intelligible Ebene, die Philosophia mit der vorgebrachten Analyse und Einordnung des Geschehens eröffnet, bei Boethius als Gegenpol und als Milderung der intensiven tragischen Verzweiflung erkennbar. Bohrer geht es wiederum um eine rein ästhetische Wirkung; er lehnt sowohl die moralisch konnotierte empathische Wirkung bei Aristoteles als auch den kognitiven Wirkmechanismus in der Tradition Szondis explizit ab.

Dass verschiedene Wirkvarianten – **kognitiv/intelligible, emotional/empathisch, physisch/psychisch und ästhetisch** – als „tragische Reize“ beschrieben werden, ist für diese Arbeit richtungsweisend: Zum einen unterstützt diese Beobachtung die These, dass verschiedene Phänomene als tragisch wahrgenommen werden können, zum anderen schärft sie den Blick für mögliche Wechselwirkungen zwischen verschiedenen Stimuli und unterschiedlich gelagerten Wirkmechanismen im selben Text (bspw. für die Überlagerung von kognitiv/intelligiblen, emotional/empathischen und ästhetischen Reizen im ‚Nibelungenlied‘ → Kapitel 5.1, oder für das verhinderte „Mitempfinden“ in Hartmanns ‚Iwein‘ → Kapitel 5.4.2).

Die analytische Begriffsannäherung ermöglicht es zudem, Gemeinsamkeiten und Parallelen zwischen den vier betrachteten Tragiktheorien deutlich zu machen. Für die Forschungsfrage dieser Arbeit sind dabei die folgenden zwei Gemeinsamkeiten besonders relevant:

1. Alle vier Theorien lassen das Tragische als ein skalierbares Phänomen erkennbar werden.

Szondi, Aristoteles, Boethius und Bohrer gehen alle davon aus, dass sich die Intensität tragischer Wirkungen unterschiedlich intensiv äußern kann. Aristoteles macht dies explizit, wenn er von „weniger tragischen“ und „besonders tragischen“ Tragödien spricht und beschreibt, welche Textmechanismen besonders geeignet seien, um (auch im direkten Vergleich mit anderen qualitativ hochwertigen Tragödien) die *intensivste* tragische Wirkung hervorzurufen, z.B. die Inszenierung eines tragischen Konflikts zwischen Familienmitgliedern oder die auf der Bühne vollzogene Erkenntnis der Mitschuld am Geschehen (Anagnorisis). Szondi lässt mit seinem weiten Dialektik-Begriff grundsätzlich eine weit gefächerte Bandbreite tragischer Texte mit unterschiedlich intensiven Ausprägungen des Tragischen zu. In seiner theoretischen Annäherung thematisiert Szondi die Möglichkeit unterschiedlich intensiver Ausprägungen der Tragik sogar explizit, am Beispiel von Vischer, Scheler und Hebbel, die die Intensität tragischer Phänomene davon abhängig machen, ob die miteinander in Konflikt stehenden Wertesysteme, die zum Untergang führen, in der Tat *gleichwertig und gleichgültig* seien. In seinen eigenen Textanalysen setzt Szondi voraus, dass sich besonders intensivtragische Texte durch eine Ubiquität dialektischer Strukturelemente auszeichnen, die den gesamten Text durchziehen. Bohrer beschreibt die Wirkung tragischer Kunstwerke als einen unmittelbaren, intensiven ästhetischen Reiz, der ungefiltert auf den Rezipienten einwirke. Er hebt dabei die Intensitätsstärke als Definitionskriterium für den tragischen

Erscheinungsschrecken hervor; es geht ihm um eine ganzheitliche intensive Erschütterung des Selbst. Ein für die Analysen in dieser Arbeit wegweisendes Phänomen wird bei Boethius erkennbar, wenn die tragische Wirkintensität durch einen narrativ vollzogenen Perspektivwechsel innerhalb des Textes – von Fortuna hin zu Providentia – signifikant gemindert (wenn auch nicht gänzlich aufgelöst) wird. Dass die Skalierbarkeit tragischer Wirkungen damit sogar zum zentralen Handlungsgegenstand eines vormodernen Textes gemacht werden kann, unterstützt das Forschungsinteresse dieser Arbeit, Verschiebungen in der Intensität tragischer Texte besondere Aufmerksamkeit zukommen zu lassen.

Die Zusammenschau der vier im Forschungsumfeld dominierenden Theoretiker zeigt deutlich, dass diese zwar in der Skalierbarkeit des Tragischen übereinstimmen, aber unterschiedliche Grenzziehungen auf einer „Intensitätsskala“ des Tragischen für angemessen bzw. zulässig erachten würden: So sind für Bohrer *nur solche* Kunstwerke genuin tragisch, die sich durch die ungebrochene Intensität eines ästhetischen Erscheinungsschreckens auszeichnen. Im Kontrast dazu lässt Aristoteles in seiner Arbeit sogar Texte mit einem guten Ende oder Auflösung im Komischen als tragisch zu, sofern Teile des Textes von Tragödienelementen geprägt sind. Szondis Grenzziehung ist enger als die von Aristoteles, da das Tragische für ihn mit der Auflösung der tragischen Spannung (bspw. in einem guten Ende) nicht nur „gedimmt“, sondern sogar gänzlich aufgelöst werden könne. Bei Boethius ist die Dimmung der tragischen Wirkung (durch eine anders gelagerte Perspektivierung) selbst Gegenstand des Textes – anders als Szondi scheint Boethius dabei nicht von einer *Auflösung* der tragischen Verzweiflung auszugehen, sondern die Möglichkeit einer *Minderung* der tragischen Realität anzubieten. Es geht hier nicht darum, für die Überlegenheit einer dieser Grenzziehungen zu argumentieren, sondern die Bandbreite der erkennbaren Intensitätsstufen aufzuzeigen und für die Skalierbarkeit tragischer Phänomene zu sensibilisieren.

Auffällig ist, dass alle vier Theoretiker, die unterschiedlich ausgeprägte Intensität der tragischen Wirkung direkt auf *das Kunstwerk an sich* zurückführen und davon ausgehen, dass sich die Wirkintensität tragischer Werke aus der Ausprägung bzw. Realisierung spezifischer tragischer Stimuli im Objekt ergibt. Selbst Aristoteles, der mit der Tragödie eine Textform mit einer inhärenten Performativität in den Blick nimmt, spricht der Texthandlung an sich einen deutlich höheren Stellenwert zu als der Qualität der spezifischen Aufführungspraxis oder der individuellen Sensibilität des Rezipienten. Im Einklang mit dieser Beobachtung rückt diese

Arbeit die textuelle Gestaltung (nicht die Produktions- oder Rezeptionsebene) in den Analysefokus.

Ogleich alle vier Theoretiker, die das mediävistische Forschungsumfeld dominieren, grundsätzlich von der Skalierbarkeit tragischer Wirkintensitäten ausgehen, wird dieses Kriterium in bisherigen Annäherungen an das Tragische wenig bis gar nicht beachtet. Diese Arbeit möchte einen neuen Akzent setzen, wenn das Phänomen der Skalierbarkeit selbst zum Erkenntnisinteresse gemacht wird und ein besonderes Augenmerk auf die Erzählmechanismen gelegt wird, die zur *Intensivierung* oder *Minderung* der tragischen Wirkintensität beitragen können.

Neben dem gemeinsamen Kriterium der Skalierbarkeit ist auch die Gattungsungebundenheit des Tragischen als weitere Gemeinsamkeit zwischen den betrachteten Theorien hervorzuheben: **2. Tragik ist nicht an ein spezifisches Genre oder einen standardtypischen Handlungsverlauf gebunden.** In keiner der betrachteten Theorien findet sich eine Eingrenzung des Tragischen auf eine einzige Textform – vielmehr thematisieren Aristoteles, Szondi und Bohrer explizit, dass das Tragische Texttypen, sowie Genre- und sogar Mediengrenzen sprengen könne. Selbst Aristoteles, dessen Erkenntnisinteresse in erster Linie der Gattung Tragödie gilt, geht davon aus, dass eine tragische Wirkung nicht auf einen idealtypischen Tragödienverlauf beschränkt sein müsse. Sofern bestimmte Elemente im Text angelegt sind (insbesondere Peripetie und Wiedererkennung), könne auch – so Aristoteles' These – in anderen Textformen eine tragische Wirkung evoziert werden. Szondi geht explizit von einer Gattungsungebundenheit des Tragischen aus und performiert diesen Umstand in seiner eigenen Arbeit, wenn er offensiv verschiedene Epochen, literarische Gattungen und unterschiedlich geprägte Kunst- und Kulturräume betrachtet. Bohrer geht noch einen Schritt weiter und identifiziert tragische Reize nicht nur in attischen Tragödien, sondern sogar in melancholischer Lyrik und darstellender Kunst.

Dass Bohrer dabei die Unmittelbarkeit des tragischen Schreckens an Caravaggios Gemälde des abgeschlagenen Medusa-Kopfes exemplifiziert, spricht besonders eindrücklich für die mediale Entgrenzung des Tragischen, die er voraussetzt. Dass in dieser Arbeit *mittelalterliche Erzähltexte* – also eine Epoche sowie ein Genre, die beide traditionell aus dem Diskurs um das Tragische ausgeschlossen werden – auf tragische Potentiale hin befragt werden, ist damit ausgehend von den betrachteten Theorietexten nicht nur widerspruchsfrei möglich, sondern

steht offenbar im Einklang mit den verschiedenen Blickwinkeln auf das Tragische von der Antike bis zur Moderne.

In der Problemstellung zu dieser Arbeit wurde dargelegt, dass sich die Debatte um einen möglichen gemeinsamen Kern aller Theorien des Tragischen traditionell an der Frage festmacht, ob dialektische Strukturmuster als ein Universale tragischer Phänomene angenommen werden können. Wenn dialektische Strukturen in allen vier hier betrachteten Theorien aufzufinden wären, wäre dies ein Argument für die These, dass dialektische Muster epochenübergreifend als Definitionsmerkmal aller tragischer Texte betrachtet wurden. Daher soll hier mit Blick auf die Debatte im Forschungsumfeld abschließend gefragt werden, ob dialektische Strukturen als dritte Gemeinsamkeit zwischen Szondi, Aristoteles, Boethius und Bohrer ausgemacht werden können.

Die Herausforderung in der Beantwortung dieser Frage liegt darin, dass zunächst präzisiert werden muss, was unter einer dialektischen Struktur zu verstehen ist. Wenn im Sinne Szondis nach dialektischen Strukturelementen, also Momentaufnahmen / einzelnen Elementen aus einer dialektischen Bewegung gefragt wird, nämlich konkret nach der *Einheit der Gegensätze*, *Umschlag des Einen in sein Gegenteil*, *Negativsetzen seiner selbst oder Selbstentzweiung*, dann sind diese durchaus auch bei Aristoteles, Boethius und Bohrer zu finden. Bei Aristoteles fällt dies besonders deutlich ins Gewicht, v.a. mit Blick auf das aristotelische Tragödienelement der Peripetie (das wortwörtlich den „Umschlag des Einen in sein Gegenteil“ bedeutet). Aber auch bei Boethius kann von der *Einheit der Gegensätze* gesprochen werden, wenn (in der Stimme von Providentia) dafür plädiert wird, dass vollkommene Ohnmacht und der ungebrochene Wert personeller Freiheit und individueller Verantwortung nebeneinander bestehen und gleichzeitig Gültigkeit beanspruchen. Und selbst beim Anti-Dialektiker Bohrer – der eigentlich „ganz anders“ gelagerten Theorie – kann ein dialektisches Strukturelement im Sinne Szondis identifiziert werden: Wie in der Analyse im Theorie-Teil dargelegt, vollzieht sich das gewalttätige Moment in der Tragiktheorie von Bohrer in Form eines nicht verarbeitbaren Schreckens und einer als vollumfänglich empfundene Ohnmacht des Subjekts. Entscheidend ist, dass diese Erschütterung des Ichs bei Bohrer explizit nicht verarbeitet werden kann, sondern im Moment der Dissoziation verweilt. Wenn man so will, bleibt die Spannung, die Bohrer beschreibt, im intensivsten Moment der gewalttätig vollzogenen Selbstentzweiung

stehen und verweigert dem Rezipienten der tragischen Kunst eine Form der besänftigenden Auflösung. In diesem Sinne kann die sich in Bohrs Theorie am Objekt gewaltsam vollziehende Dissoziation, der gewalttätige Einbruch des Erscheinungsschreckens ins Selbst durchaus als das dialektische Strukturelement der *Selbstentzweiung* verstanden werden.

Man kann sich bei diesen Beschreibungen der dialektischen Strukturelemente, ebenso wie bei der Lektüre von Szondis Theoriearbeit, aber nicht dem Eindruck einer (bemühten bis erzwungenen) Fokuslenkung auf ein singuläres, ggf. weniger aussagekräftiges Einzelphänomen verschließen. Schließlich ist ein so weiter Dialektbegriff, wie ihn Szondi zur Definition von Gemeinsamkeiten zwischen durchaus unterschiedlich gelagerten Texten (von Hegel bis hin zu Nietzsche) ansetzt, singulär betrachtet noch wenig aussagekräftig.⁵³²

Wenn aus der Beobachtung der auch bei Boethius und Bohrer potentiell nachzuweisenden dialektischen Strukturelemente eine Erkenntnis gezogen werden soll, dann am ehesten, dass die inhärente Dynamik, der Drang zur Auflösung, zum Abarbeiten an der spürbaren Spannung, die allen dialektischen Strukturelementen innezuwohnen scheint, vielleicht als potentieller Nährboden für die Ausprägung tragischer Phänomene verstanden werden kann. Diese These ist allerdings eher ein Statement über die ausgeprägte Potentialität dialektischer Strukturen als eine Aussage über eine sinngebende Gemeinsamkeit zwischen den hier betrachteten Tragiktheorien.

Diese Arbeit versteht dialektische Strukturelemente im Sinne Szondis daher *nicht* als Gemeinsamkeiten aller im Forschungsfeld dominierenden Tragiktheorien (oder gar als Universalkriterium aller tragischen Texte), sondern plädiert dafür, dialektische Strukturen und Muster in pointierten Textsequenzen als eine *spezifische* Ausprägung tragischer Phänomene, die sich als zentrales, sinnstiftendes Definitionskriterium nur bei Szondi und Aristoteles finden lässt, zu betrachten. In der Problemstellung zu dieser Arbeit wurde diese Varianz des Tragischen als „strukturelle Tragik“ beschrieben (→ Kapitel 1.2). So werden in den folgenden Analysen pointierte tragische Entscheidungen, Handlungsumbrüche und Dynamiken des Untergangs auch auf zugrundeliegende dialektische Strukturelemente befragt, um auffallende strukturelle Muster und kognitive tragische Reize am Text zu veranschaulichen (vgl. in dieser

⁵³² SZONDI selbst räumt dieses Manko ein und gibt an, dass die Anwesenheit dialektischer Strukturelemente noch nicht ausreicht, einen Text als tragisch zu identifizieren. (Er selbst liefert daher eine weitere notwendige Bedingung, nämlich die verhinderte Auflösung in Immanenz oder Transzendenz nach.)

Arbeit insb. die „strukturelle Tragik“ im ‚Nibelungenlied‘ → Kapitel 5.1.1 und die Selbstnegation des Kriegers im ‚Hildebrandslied‘ → Kapitel 5.2).

4. Analyseinstrumente

Wie im vorangegangenen Kapitel dargelegt, lassen sich innerhalb der Heterogenität des Tragischen, die das mediävistische Forschungsfeld dominiert, zwei große Subkategorien des Tragischen erkennen, die hier als **Handlungs- versus Darstellungstragik** beschrieben wurden. Um Varianten beider Subtypen beschreibbar zu machen, wird in diesem Kapitel zwischen den Logiken der Handlungs- und Darstellungsebene unterschieden. Dazu wird das Augenmerk in der darauffolgenden Textarbeit bewusst auch auf die Korrelationen und Interferenzen zwischen diesen beiden (theoretisch getrennten, aber praktisch-künstlerisch vereinten) Subkategorien des Tragischen gelegt.

Nach der Tragik in Erzähltexten⁵³³ zu fragen und das Tragische somit von der Gattung der Tragödie zu lösen, ist nicht unumstritten. Wie in dieser Arbeit dargestellt, gehen die betrachteten Tragiktheorien aber davon aus, dass tragische Phänomene durchaus medien- und gattungsübergreifend und daher auch nicht auf die Gattung der Tragödie beschränkt sind (→ Kapitel 3). In der Tradition der Erzähltheorie⁵³⁴ wird im Folgenden zwischen dem *Was* (*histoire*) und dem *Wie* (*discours*) der Erzählung unterschieden.⁵³⁵ Für die Offenlegung tragischer Elemente auf der Handlungsebene sind die Bedingungen und Grenzen von

⁵³³ Unter einer „Erzählung“ wird im Folgenden immer der Erzähltext, also das Produkt des Erzählens, verstanden (zur grundsätzlichen Ambivalenz des Begriffs „Erzählung“, s. KÖPPE / KINDT 2014, S. 43ff.). Konkret wird von einer weiten Definition von „Erzählung“ ausgegangen, die KÖPPE / KINDT, S. 43 folgendermaßen beschreiben: „Ein Text ist genau dann eine Erzählung, wenn er von mindestens zwei Ereignissen handelt, die temporal geordnet sowie in mindestens einer weiteren sinnhaften Weise miteinander verknüpft sind.“ Darüber hinaus wird hier von einer wie auch immer gearteten *Erzählinstanz* ausgegangen, die die Erzählung präsentiert.

⁵³⁴ Die Begriffe der klassischen Erzähltheorie werden hier in dem Wissen verwendet, dass sich die Stimmen im Fach, die die Etablierung einer „historischen Narratologie“, bzw. einer „Poetik des höfischen Erzählens“ mit einem eigenen historisch adäquaten Begriffsinventar, mehren; exemplarisch sei auf HAUG 1992, GLAUCH 2009, KRAGL / SCHNEIDER 2013 und BLEUMER 2015 verwiesen. Im Rahmen dieser Arbeit soll zwar an einem basalen erzähltheoretischen Begriffsinventar (der „neueren Literaturwissenschaft“) festgehalten werden; vor dem Hintergrund der beobachtbaren „Tendenz zur Diachronie“ (GLAUCH 2009, S. 78) sollen relevante Stellen dabei aus mediävistischer Perspektive kontextualisiert werden.

⁵³⁵ Das Begriffspaar *histoire* und *discours* geht auf den strukturalistischen Erzähltheoretiker TZVETAN TODOROV zurück, der die Begriffe aus dem russischen Formalismus entlehnte (vgl. u. a. TODOROV 1972) und wird in dieser Arbeit im Sinne der Klassifikation von MARTÍNEZ / SCHEFFEL 2009, S. 20 verwendet; es wird unterschieden zwischen „den jeweils verwendeten Verfahren der Präsentation einerseits und dem Erzählten (die Geschichte, die erzählte Welt) andererseits“.

Handlungsmotivierung sowie die Anlage von Erzählfiguren relevant. Unter dem *Wie* der Erzählung wird die Oberflächentextur verstanden, also die Art und Weise, wie das Erzählte dem Rezipienten⁵³⁶ vermittelt wird, d. h. welche Erzählzeit (Ordnung, Dauer, Frequenz), welcher Erzählmodus (Distanz und Perspektive), und welche bzw. wessen Erzählstimme genutzt wird, um die Geschichte zu erzählen. Für die Offenlegung tragischer Elemente auf der Darstellungsebene wird hier die Aufmerksamkeit auf die Rolle der Erzählerfigur, den Erzählmodus und einen unmittelbaren szenischen Stil gelenkt.

4.1 Handlungsmotivation

Die Frage nach der erkennbaren Motivierung der Handlung ist eine strukturalistische,⁵³⁷ sie lenkt die Aufmerksamkeit auf handlungsleitende und sinngebende Strukturen und Muster in der Erzählung. Es werden traditionell drei basale Grundtypen der Handlungsmotivierung unterschieden: 1) kausale und 2) finale Motivierung, die Teile der erzählten Welt sind, und 3) kompositorische oder auch ästhetische Motivierung, die „ganz ander[s]“⁵³⁸ gelagert ist und einer anderen, nämlich künstlerischen Logik folgt.

Unter **kausale Motivierungen** (1) fallen Ursache-Wirkungs-Zusammenhänge. Ereignisse, die kausal motiviert sind, folgen den Regeln des Möglichen und Wahrscheinlichen und gehen logisch nachvollziehbar auseinander hervor. In erster Linie lassen sich kausale Motivierungen auf (intendiertes) Figurenhandeln zurückführen. Martínez und Scheffel argumentieren dafür, dass auch „nicht-intendierte Handlungsfolgen“, bzw. „nicht-intentionales Geschehen“, „Gemengelagen sich überkreuzender Handlungen“ und sogar „Zufälle“,⁵³⁹ sofern sie möglich und wahrscheinlich erscheinen, als kausale Motivierungsformen zu verstehen sind.

Als **finale Motivierung** (2) beschreiben Martínez und Scheffel Handlungsverläufe, deren Ende mit Notwendigkeit und Unbedingtheit (gegebenenfalls auch entgegen den Regeln des Wahrscheinlichen und Möglichen) festgeschrieben sind. Als typische Ausprägung einer finalen Handlungsanlage nennen Martínez und Scheffel die Anwesenheit einer göttlichen Allmacht

⁵³⁶ In dieser Arbeit wird vom „Rezipienten“, nicht vom „Leser“ gesprochen, um die mittelalterliche Aufführungspraxis anzuerkennen und den Akt des Lesens nicht als Bedingung vorauszusetzen.

⁵³⁷ Diese Arbeit folgt GENETTES These, dass strukturalistische Analysen durch ihren Fokus auf Struktur und Mustern auch den inhaltlichen Gehalt freilegen können, vgl. GENETTE 1972, S. 76.

⁵³⁸ MARTÍNEZ / SCHEFFEL 2009, S. 114.

⁵³⁹ Alle vier Zitate aus ebd., S. 111. Zum Zusammenhang zwischen literarischem Zufall, dem Möglichen und der Notwendigkeit, s. a. KÖHLER 1973.

(Providentia) in der Erzählung, die den Handlungsverlauf final determiniert. Dieses bei Martínez/Scheffel recht eng gefasste Verständnis von finaler Handlungsmotivation wird für die vorliegende Arbeit aus dem „mythischen Sinnhorizont“⁵⁴⁰ herausgelöst und, dem Vorschlag von Armin Schulz folgend, so erweitert, dass darunter allgemeiner die der kausalen Motivation *entgegengerichtete* Motivation verstanden wird; hierzu Schulz:

Ich verstehe, anknüpfend an Lugowskis Vorstellung der ‚Motivation von hinten‘, die finale Motivation als einen Wirkmechanismus der erzählten Welt, der nicht gleichgerichtet zur kausalen Motivation, sondern ihr entgegengerichtet zu begreifen ist, nicht vom Anfang zu einem Ende, sondern vom Ende zum Anfang[.]⁵⁴¹

In diesem Sinne wird dasjenige Geschehen als finale Handlungsmotivation verstanden, das auf ein bereits feststehendes, vorbestimmtes Ende zuführt.

Ob in der Erzählung eine kausale oder finale Motivierung vorliegt, kann im Text explizit verhandelt werden, beispielsweise über eine Begründung bzw. Kommentierung des Geschehens in Erzähler- oder Figurenrede. In den Erzähltexten, die in dieser Arbeit betrachtet werden, wird die finale Handlungsanlage im Text bspw. durch Prophezeiungen, proleptische Erzählerkommentare oder klare Hinweise auf die Textvorlage expliziert, während Hinweise auf eine kausale Handlungsanlage vor allem in Schuldzuweisungen (in Erzähl- oder Figurenstimme) gesucht werden. Martínez und Scheffel weisen aber zu Recht daraufhin, dass die „Motivationen der erzählten Handlung meist zu den ‚Unbestimmtheitsstellen‘ des Textes – den nicht prädikativ festgehaltenen Eigenschaften der erzählten Welt“⁵⁴² zählen und es somit oftmals dem Rezipienten überlassen bleibt, diese Leerstelle mit seinem Wissen über die erzählte Welt zu füllen. Das Füllen dieser Leerstellen kann unterschiedlich gelingen, beispielsweise durch das Aufrufen von Erzählschemata oder Erzählschablonen, die dem Rezipienten aus anderen Texten bekannt sind. Für vormoderne Texte mit tragischen Handlungsverläufen arbeitet Rolf Breuer in seinem Buch über tragische Handlungsstrukturen in der Tragödie (1988) beispielhaft die folgenden fünf bekannten Strukturmuster heraus: 1) „Eskalationsstruktur“⁵⁴³ (wenn sich die Handlungen verschiedener Akteure, scheinbar unaufhaltsam zur Katastrophe verdichten), 2) „Lösung als Problem“⁵⁴⁴ (wenn der

⁵⁴⁰ MARTÍNEZ / SCHEFFEL 2009, S. 111.

⁵⁴¹ SCHULZ 2015, S. 328.

⁵⁴² MARTÍNEZ / SCHEFFEL 2009, S. 112.

⁵⁴³ BREUER 1988, S. 82ff.

⁵⁴⁴ Ebd., S. 99ff.

Ausgangspunkt der Katastrophe in einem Scheinproblem liegt, was den Lösungsversuch zum eigentlichen Problem macht), 3) „Selbsterfüllende Prophezeiungen“⁵⁴⁵ (wenn sich eine katastrophale Prophezeiung nur durch den Versuch, die Prophezeiung zu verhindern, erfüllen kann), 4) „Normenkonflikte“⁵⁴⁶ (wenn eine Figur daran zugrunde geht, zugleich zwei widersprüchliche absolut gültige Werte erfüllen zu müssen) und 5) „Mittel-Zweck-Widerspruch“⁵⁴⁷ (wenn der Untergang durch eine Handlung bedingt wird, die in sich widersprüchlich ist und sich eines Mittels bedient, das dem Zweck widerspricht); wo gewinnbringend werden diese Muster hier referenziert. Insbesondere in mittelalterlicher Literatur, in der das Wiedererzählen von Texten ein fester Bestandteil der literarischen Textproduktion ist, kann zudem durch die Bekanntheit der Vorlage eine Erwartungshaltung für den Handlungsverlauf der Erzählung generiert werden.

Tatsächlich äußert sich die literarische Umsetzung einer kausalen oder finalen Handlungsmotivation nur selten in Reinform; vielmehr lassen sich in den meisten Texten Mischformen dieser Typen finden. Um hier erneut das Bild der Skala zu bemühen, lassen sich aber auch bei der Realisierung von beiden, d. i. kausalen und finalen, Elementen oftmals Schwerpunkte in Richtung eines Übermaßes an Kausalität oder Finalität ausmachen. Mit Blick auf die Analyse tragischer Handlungsverläufe entspricht ein Schwerpunkt in Richtung Kausalität einer figuren- und schuldzentrierten Tragik (ähnlich des *Harmatia*-Begriffs bei Aristoteles) und ein Übermaß an finaler Handlungsmotivierung einer schicksals- und glückszentrierten Tragik (analog zu den Wirkweisen der *Fortuna* bei Boethius). Handlungsanlagen, die unentscheidbar zwischen einer finalen und kausalen Anlage verortet sind und die Rezipienten mit der Frage zurücklassen, wieso es zur Katastrophe gekommen ist und ob diese aufhaltbar gewesen wäre, zeigen strukturelle Ähnlichkeiten zum dialektischen Tragikverständnis (wie es Szondi fokussiert).

Mittelalterliche Texte können nach neuzeitlichem Geschmack Brüche und Widersprüche zeigen, die es erschweren, einen logisch-teleologischen Handlungsverlauf für die Gesamthandlung zu identifizieren. Wenn eine solche sinnstiftende Reihung (im Sinne eines teleologischen Aufbaus aus Anfang, Mitte und Ende) misslingt, kann dies zu einer

⁵⁴⁵ Ebd., S. 110ff.

⁵⁴⁶ Ebd., S. 129ff.

⁵⁴⁷ Ebd., S. 141ff.

gescheiterten Kontingenzbewältigung⁵⁴⁸ führen (Konfrontation mit losen Enden, offenen Fragen und Mehrstimmigkeit). Walter Haug schlägt mit Blick auf den höfischen Roman vor, die Widersprüchlichkeit und logischen Brüche als Wesensmerkmal des mittelalterlichen Erzählens zu betrachten und von einer ‚Ästhetik des Widerspruchs‘ zu sprechen, da ein ‚Begriff des Nachvollzugs‘ nicht ausreichen könne, um die erkennbare Erzählabfolge beschreibbar zu machen:

Es kann also nicht um einen schlichten identifizierten Nachvollzug gehen, es geht vielmehr darum, daß das Bewußtsein geweckt wird für die Aporien, in die der Nachvollzug gerät, daß das Bewußtsein geweckt wird für die Unlösbarkeit der Probleme im Rahmen fiktionaler Konstruktionen, das Bewußtsein für die Unversöhnbarkeit von Zufall, Liebe und Tod. Es gehört deshalb zu den Aufgaben des Interpreten, auf diese Widersprüche zu achten, den Dissonanzen nachzuspüren und das aufzudecken, was sich einem einheitlichen Konzept verweigert. In den gebrochenen Linien findet er das, was den Dichter im Innersten umgetrieben hat, die Bruchstellen sind die Momente, wo der Leser wirklich gefordert wird, die Widersprüche sind es, vor denen sich der Interpret bewähren muß, indem er der Versuchung widersteht, sie mit Deutungstricks zu harmonisieren.⁵⁴⁹

Eine pragmatische Lösung zur Identifikation von kausalen und finalen Motivierungselementen in mittelalterlichen Texten – ungehindert solcher Brüche in der Handlung – bietet Sophie Marshall, die vorschlägt, tragische Elemente in mittelalterlichen Erzählungen als tragische Problemkerne oder tragische Erzählkerne zu behandeln.⁵⁵⁰ Marshalls Vorgehen erlaubt es, eindeutig tragische Passagen zu untersuchen, ohne voraussetzen zu müssen, dass sich das identifizierte Strukturmoment durch die *gesamte* Erzählung ziehen muss.

In den Auseinandersetzungen mit mittelalterlicher Tragik wird brüchiges oder als widersprüchlich empfundenenes mittelalterliches Erzählen zudem selbst zum Analysegegenstand gemacht. Zur Kontextualisierung bietet sich der dritte Grundtyp der Handlungsmotivierung, die Martínez und Scheffel identifizieren, die **kompositorische oder auch ästhetische Motivierung** (3) an: Das Grundprinzip der kompositorischen Handlungsmotivierung liege nicht in der teleologischen Reihung, sondern im Zweck von Motiven (z. B. Bilder, Symbole, Dinge oder schematischen Handlungselemente), die „kompositorisch motiviert“⁵⁵¹ seien. Sie unterscheiden diese ausgehend von dem Begriffspaar (Metapher und Metonymie) von Roman Jakobson nach ihrer metaphorischen oder

⁵⁴⁸ Zum Kontingenzbegriff vgl. u. a. GRAEVENITZ u. a. 1998.

⁵⁴⁹ HAUG 1999 A, S. 227.

⁵⁵⁰ Vgl. MARSHALL 2017.

⁵⁵¹ MARTÍNEZ / SCHEFFEL 2009, S. 114.

metonymischen Verwendung. Während eine metaphorische Relation durch Ähnlichkeit („d.h. durch eine partielle Merkmalsgleichheit“⁵⁵²) evoziert werde, gelinge eine metonymische Relation durch Kontiguität („d.h. durch eine räumliche, zeitliche, kausale Nähe oder eine synekdochische pars pro toto-Beziehung der Relata“⁵⁵³). Die hier relevante Prämisse ist, dass auch durch Motive (und nicht nur durch Figuren und Handlungen), sofern sie in metonymischer oder metaphorischer Beziehung zu anderen Elementen der Erzählung stehen, Rückschlüsse auf die Handlungsmotivierung möglich sein können. Der entsprechende Motivationstyp wäre dann, um mit Jan-Dirk Müller auf Jakobsons Achsenstruktur Syntagma versus Paradigma zurückzugreifen, weniger syntagmatisch-verknüpfend, als paradigmatisch explizierend.⁵⁵⁴ In diesem Sinne paradigmatisches Erzählen findet sich häufig in mittelalterlichen Erzähltexten; dieses metonymische Erzählen wirkt dabei gerade über eine „Sequenzierung des Erzählflusses“⁵⁵⁵ und kann für den modernen Rezipienten zu einer fremd anmutenden Kohärenzerfahrung⁵⁵⁶ führen. Für die Forschungsfrage nach Tragik im Mittelalter ist diese Besonderheit mittelalterlichen Erzählens nicht zuletzt deshalb interessant, weil ein Übermaß an paradigmatischen Mustern die syntagmatisch-verknüpfenden (finalen, kausalen oder dialektischen) Varianten tragischer Erzählstrukturen auszuschließen scheint.

Es gibt Versuche, im „Vorwalten des Paradigmatischen“⁵⁵⁷ eine spezifisch mittelalterliche Variante des Tragischen auszumachen. Wyss und Fuchs-Jolie/Giller nehmen dazu gerade die Erzählmomente in den Blick, in denen die teleologische-narrative Logik der bekannten (kausalen/finalen/dialektischen) ‚Schematismen‘ des Tragischen nicht mehr greife, und lenken den Blick stattdessen bewusst auf die Elemente, die strukturell uneinsichtig sind und logisch verschlossen bleiben: Wyss beschreibt die aus einer solchen „Emanzipation des paradigmatischen Materials“⁵⁵⁸ resultierende erzählerische Offenheit als Konfrontation mit einer „fundamentalen Instabilität“⁵⁵⁹. Fuchs-Jolie/Giller lenken den Fokus auf Eindrücke von ‚verhindertem Erzählen‘, die sich dann einstellen, wenn Handlungsstränge, Beziehungsgefüge und Sinnsetzungen paradigmatisch aufgerufen, aber auf der Ebene des

⁵⁵² Ebd.

⁵⁵³ Ebd., S. 114f.

⁵⁵⁴ Vgl. J.-D. MÜLLER 1987, S. 245f. und JAKOBSON 1972.

⁵⁵⁵ WARNING 2001, S. 179.

⁵⁵⁶ S. zu Kohärenz und Inkohärenz SCHULZ 2010, SCHULZ 2015, GUBATZ 2002.

⁵⁵⁷ WYSS 2015, S. 346.

⁵⁵⁸ Ebd., S. 352.

⁵⁵⁹ Ebd.

Syntagmas nicht auserzählt werden; sie meinen, in diesem ‚verhinderten Erzählen‘ ebenfalls einen tragischen Zug auszumachen. Diese Verweigerung von Sinn- und Strukturbildung wird in dieser Arbeit als ‚Tragik des Erzählens‘ zugänglich gemacht und in dieser Arbeit an Wolframs ‚Willehalm‘ anschaulich gemacht → Kapitel 5.2.2.

In den folgenden Analysen tragischer Erzählphänomene in mittelalterlichen Erzähltexten besteht daher mit Blick auf die Motivierung von Erzähltexten mit tragischer Wirkung sowohl Interesse an finaler, kausaler und dialektischer (syntagmatischer) Handlungsmotivation in zentralen Erzählkernen als auch an einem Vorherrschen des Paradigmatischen, das sich dem sinnstiftenden Auserzählen verschließt.

4.2 Figurenanlage

Wie dargestellt wurde, lenken Aristoteles und Boethius den Fokus auf die „Tragik der Figur“, und zwar konkret auf ihre Anlage („Charakter“), die Motivation für ihr Handeln („gut oder böse“) sowie die Darstellung des sich an der Figur vollziehenden Leids/Schmerzes (über Erkenntnis oder verweigertes Erkennen). Sie setzen dazu jeweils verschiedene moralische bzw. psychologische Konzepte, wie Charakter, Schuld und Freiheit, voraus; Aristoteles macht die Grundsätze, die er seinem Hamartia-Verständnis voranstellt, in der ‚Poetik‘ explizit: Die tragische Figur sei schuldfähig und zeige eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Rezipienten. Hinter der Prämisse der Schuldfähigkeit steht die These, dass nur derjenige fehlen oder irren kann, der für sein eigenes Handeln (mit-)verantwortlich ist, also eine Form der Akteurs- und Willensfreiheit demonstriert.

Wenn tragische Figuren dann noch auf die Kategorien Wissen und Vorsatz befragt werden, wird eine Form von Innensicht und psychologischer Tiefe⁵⁶⁰ impliziert. Das Figurenbild, das in der mediävistischen Erzähltheorie klassischerweise vorherrscht, versteht Figuren hingegen eher als Exempel eines literarischen Schemas bzw. einer durch die Gattung vorgegebenen Rolle. Dies liegt nicht zuletzt daran, dass mittelalterliche Erzählungen nur in den seltensten

⁵⁶⁰ Zum Zusammenhang zwischen Gewissen, Selbstidentifikation und Selbstbewusstsein und der philosophischen und psychologischen Tradition des Gewissens s. LUHMANN 1965 und LUHMANN 1973. LUHMANN 1973, S. 224 hält fest, dass „das Phänomen des Gewissens im Bereich derjenigen Strukturen und Prozesse lieg[e], die zur *Selbstidentifikation der Persönlichkeit* beitragen. Diese Selbstidentifikation läßt sich beschreiben als Konstitution eines besonderen Systems in einer Umwelt mit der Möglichkeit, Grenzen zu ziehen, Handlungen zuzurechnen und Erleben reflexiv auf die eigene Identität zu richten.“

Fällen eine Innensicht der Figuren anbieten und selbst auf die Kommentierung/Einordnung der Handlungsmotivation durch eine Erzählinstanz oftmals (insbesondere in der Heldenepik) verzichten; hierzu fasst Armin Schulz zusammen:

Im Vergleich mit dem traditionellen Erzählen, wie es seit der Goethezeit und besonders seit dem sogenannten ‚bürgerlichen‘ oder ‚poetischen Realismus‘ etabliert ist, gibt mittelalterliche Epik fast immer zu wenige oder zu viele Gründe, warum eine Handlung geschieht.⁵⁶¹

Das bedeutet aber nicht, dass die Figuren mittelalterlicher Texte aus ihrer grundsätzlichen Schuldfähigkeit entlassen werden; in den folgenden Erzähltextanalysen wird grundsätzlich ein weiter (moralisch, sittlich und psychologisch unbelasteter) Schuldbegriff im Sinne der neutralen Bedeutungsvariante des mittelhochdeutschen Lexems *schulde* (nhd. „bewirkendes Zutun, Ursache, Grund“)⁵⁶² zugrunde gelegt. Ein besonderes Augenmerk wird dabei auf die Stellen gelenkt, in denen sich tatsächlich ein engerer Schuldbegriff im Sinne einer moralischen oder sittlichen Schuld (Iwein, Gregorius) oder sogar ein psychologisch beschreibbares Schuldempfinden (Willehalm) auszudrücken scheint, woran sich die figurenzentrierte Variante des Tragischen besonders intensiv äußert.

Der Umgang mit der Ähnlichkeits-Bedingung bei Aristoteles für die Analyse tragischer Figuren in der Vormoderne fällt sehr unterschiedlich aus; eine bezeichnende Differenz zeigt sich zwischen den gräzistischen und mediävistischen Arbeiten, die im Band zur ‚Vormodernen Tragik‘ (2015) nebeneinanderstehen. So sieht man in den Aufsätzen von Arbogast Schmitt und Michael Krewet eine unbefangene Selbstverständlichkeit, mit der vom „Charakter“ der Figur gesprochen und von einer *direkten Parallele* zwischen der vormodernen literarischen Figur und dem modernen Rezipienten ausgegangen wird, die aus Perspektive der mediävistischen Literaturwissenschaft mindestens einordnungsbedürftig ist. Das mediävistische Forschungsfeld steht den Konzepten von Charakter, psychologischer Tiefe und Individualität der Figur traditionell zurückhaltend gegenüber und argumentiert stattdessen dafür, von einer ästhetischen Differenz zwischen realen Menschen und erzählten Figuren (mit einer „artifizielle[n] Gemachtheit“⁵⁶³) auszugehen:

⁵⁶¹ SCHULZ 2015, S. 12.

⁵⁶² Schuld wird dabei so weit gefasst, dass auch weniger intensive oder eindeutige Schuldmomente, die eher als ‚Fehlritte‘ zu registrieren sind, in die Semantik eingeschlossen werden; zum Begriff des Fehlritts in der lateinischen und christlichen Literatur des Mittelalters s. u. a. JUSSEN 2001.

⁵⁶³ SCHULZ 2015, S. 11.

Wir erhalten von einem Text nicht die Person selbst, die die Figur darstellen soll, sondern eine begrenzte Reihe von Merkmalen, die stellvertretend für das ‚Gesamt‘ dieser fiktiven Person stehen [...]. Zugespitzt formuliert, stellen uns Texte keine Personen vor, sondern Ensembles von Zeichen, aus denen unsere Einbildungskraft die Vorstellung von Menschen erzeugt[.]⁵⁶⁴

Wenn man mit Blick auf die literarischen Figuren des Mittelalters von Ähnlichkeitsrelationen spricht, meint dies oftmals eher eine Ähnlichkeit mit literarischen Figurenschemata und damit verbundenen Rollenerwartungen. Trotz dieser ästhetischen Differenz zwischen vormodernen Figuren und modernen Rezipienten greift eine andere Prämisse, die Aristoteles für tragische Figuren identifiziert, auch für mittelalterliche Texte: Der Held könne weder ein unantastbarer Heiliger noch ein eindeutiger Schuft sein, sondern müsse eine „gemischte“ Anlage zeigen.

Helden mit einer gemischten Anlage sind mittelalterlichen Heroenepen nicht fremd. So werden in dieser Arbeit exemplarisch Siegfried (der zwischen Heroismus und höfischer Politik steht), Rüdiger (der ebenso Pflichtenideal wie fehlerhaft ist) und Rennewart (der zugleich Heide und christlicher Hoffnungsträger ist) betrachtet. Mit dieser gemischten Anlage ist nicht nur gewährleistet, dass die Figuren aus der erzählten Welt herausstechen und klar als Fokuspunkt erkennbar werden, sie gewinnen auch eine (wenn auch nicht psychologisch ausdifferenzierte) Menschlichkeit, die es leicht macht, ihren Untergang (im Sinne von Aristoteles) als tragisch zu empfinden. Die in der ‚Poetik‘ intendierte Nähe und Interaktion (explizit das Mitfühlen und Mitleiden) mit mittelalterlichen Figuren kann zudem durch andere Erzählmechanismen gelingen, zum Beispiel durch performative Darstellung von Leid und Gewalt oder gezielte Sympathie lenkung im Text, insbesondere durch Erzähler- und Figurenkommentare.

In den folgenden Analysen tragischer Erzählphänomene in mittelalterlichen Erzähltexten besteht daher mit Blick auf die ‚Tragik der Figur‘ insbesondere Interesse an der konzeptionellen Anlage gemischter tragischer Helden (s. hierzu die Figurenanalyse von Siegfried und Rüdiger → Kapitel 5.1.2 und Rennewart → Kapitel 5.3.2), seltenen Darstellungen von Schuldempfinden (s. hierzu Willehalm's Reue → Kapitel 5.3.1) sowie den äußeren Schuldzuschreibungen in Figur- oder Erzählerstimme (s. hierzu insbesondere die Schuldfrage im Iwein → Kapitel 5.4.2 und das Sündenbekenntnis im Gregorius → Kapitel 5.5).

⁵⁶⁴ Ebd., S. 10.

4.3 Erzählinstanz

Zur Identifikation von Handlungsmotivation, Figurenanlage und der Bewertung des Geschehens werden in dieser Arbeit insbesondere die Äußerungen „des Erzählers“ genutzt. Im Sinne der gängigen erzähltheoretischen Definition wird der Erzähler hier als die Instanz verstanden, die in narrativen Texten zwischen dem Plot (bzw. der *histoire*) und dem Rezipienten vermittelt.⁵⁶⁵ Die Erzählinstanz kann im Text unterschiedlich präsent sein:⁵⁶⁶ In einer Minimalform kann die Erzählinstanz vornehmlich als „logische Größe“⁵⁶⁷ beschrieben werden, die keine eigene Form oder Präsenz einnimmt. Wird die Erzählinstanz in ihrer Präsenz erkennbar, kann von einer „Stimme“ gesprochen werden, die das Erzählte wahrnehmbar erzählt. Dominant ist die Rolle der Erzählinstanz als „Mittler[] der Erzählung“,⁵⁶⁸ der im Text in einer bestimmten Rolle (z. B. Sprecher/Vortragender) in Erscheinung tritt und zudem eine bestimmte („z. B. unzuverlässige[], ironische[], naive[]“⁵⁶⁹) Haltung zum Text einnehmen kann. Nochmal davon unterscheiden ließe sich die vollausgestaltete fiktive Erzählerfigur „mit eigener Identität“ (d.i. eigener Name, Manierismus etc.).

In dieser Arbeit wird im Sinne der strukturalistischen Erzähltheorie von einer Unterscheidung zwischen Autor (als reale, empirische Person außerhalb des Textes) und Erzähler (als Instanz, die die Verantwortung für die Erzählung innerhalb des Textes trägt) ausgegangen. Diese Differenz, die in der Erzähltheorie zumeist axiomatisch vorausgesetzt wird, ist für die mittelalterliche Literatur immer wieder diskutiert worden; so bspw. bei Sonja Glauch (2009), die die Trennung zwischen Erzähler und Autor als eine für die Analyse mittelalterlicher Texte unnötige und sogar unpassende Trennung betrachtet.⁵⁷⁰ Darüber hinaus finden sich in der mediävistischen Forschung immer wieder Thesen der Art, dass Hartmann, Gottfried oder Wolfram etwas lobten oder tadelten.⁵⁷¹ Doch scheint die Differenzierung entscheidend, dass

⁵⁶⁵ Vgl. ZELLER 1997, S. 502; zum „fiktiven Erzähler“ s. a. W. SCHMID 2005, S. 72ff.

⁵⁶⁶ Die folgende Differenzierung verschiedener Typen der Erzählinstanz folgt GLAUCH 2009, S. 78f.

⁵⁶⁷ Ebd., S. 78.

⁵⁶⁸ Ebd., S. 79.

⁵⁶⁹ Ebd.

⁵⁷⁰ GLAUCH 2009, S. 82 geht davon aus, dass die Trennung zwischen Erzähler und Autor im Grunde nur da wirklich sinnvoll sei, wo zwischen einem fiktiven „Ich-Erzähler“ und dem Autor unterschieden werden solle, was auf mittelalterliches Erzählen nicht zutrefte: „Das Verhältnis zwischen erzählter Welt und [der] [...] Erzählpersona ist keines der Interaktion, der Teilnahme oder des Erlebens, aber auch keines der Schöpfung [...]; es ist einzig eines des kommentierenden Erzählens.“

⁵⁷¹ Vgl. SCHULZ 2015, S. 367. SCHULZ nutzt die forschungsgeschichtlich immer wieder beobachtbare Vermischung zwischen fiktionalem Raum der Geschichte und realweltlicher Aussagen als Ausgangspunkt für sein Plädoyer, auch in der mediävistischen Erzähltextforschung von der strengeren Erzähler-Klassifikation nach Genette auszugehen; dem wird sich in dieser Arbeit angeschlossen.

es die *Erzählfigur* ist, die im Text unter dem Namen des Autors inszeniert wird, die das Geschehen kommentiert und in einer bestimmten Art und Weise bewertet. Die Erzählerrede ist damit Teil der fiktiven Erzählwelt und kann in diesem Sinne eine bestimmte Funktion in der Geschichte erfüllen und z. B. allegorisch, ironisch oder erläuternd sein.

Genette nutzt das Kriterium des Verhältnisses des Erzählers zur erzählten Welt, um verschiedene Typen der Erzählinstanz zu unterscheiden; konkret nutzt er zur Differenzierung die folgenden Unterscheidungsfragen: 1) Steht der Erzähler innerhalb (*intradiegetisch*) oder außerhalb (*extradiegetisch*) der erzählten Welt? 2) Erzählt der Erzähler eine fremde Geschichte, an der er nicht teilhat (*heterodiegetisch*), eine Geschichte, an der er mindestens als Zeuge teilhat (*homodiegetisch*) oder seine eigene Geschichte (*autodiegetisch*)?⁵⁷² Ausgehend von dieser Terminologie sehen wir im höfischen Roman und im Heldenepos typischerweise einen *heterodiegetisch-extradiegetischen Erzähler*, wobei die Trennung *homo- und heterodiegetisch* im mittelalterlichen Erzählen oft weniger eindeutig ist.⁵⁷³

Mit Genette lässt sich die Erzählinstanz noch entlang zweier weiterer Kategorien (Stimme und Modus) ausdifferenzieren: 1) Wer spricht das Erzählte (Kategorie: Stimme)? 2) Wie viel weiß der Erzählende (Kategorie: Modus/Erzählperspektive/Fokalisierung)? Für die Dynamik der Erzählungen und der Frage nach einer tragischen Wirkung scheint im Besonderen die letztere Kategorie interessant zu sein: Es wird grundsätzlich mit Genette zwischen drei Stufen der Fokalisierung unterschieden: *Nullfokalisierung* (wenn das Wissen des Erzählers keinen Einschränkungen unterliegt; der Erzähler also mehr weiß als jede seiner Figuren), *interne Fokalisierung* (wenn der Erzählende ebenso viel weiß wie eine seiner Figuren, auch „Figurenperspektive“ genannt) und *externe Fokalisierung* (wenn der Erzähler weniger weiß als jede seiner Figuren; er sozusagen von Geschehen und Gedankengängen ausgeschlossen ist). Darüber hinaus gibt es Möglichkeiten für die Erzählfigur, mit dieser Perspektive zu brechen,

⁵⁷² Vgl. GENETTE 2010 [1994], S. 175ff.; vgl. auch SCHULZ 2015, S. 367ff.; MARTÍNEZ / SCHEFFEL 2009, S. 95; ZELLER 1997, S. 503ff.

⁵⁷³ SCHULZ 2015, S. 368 weist darauf hin, dass der mittelalterliche Erzähler, „nicht unbedingt kategorisch außerhalb der dargestellten Welt steht (extradiegetisch), weil er für die Ereignisse seiner Erzählung grundsätzlich Relevanz für seine eigene Lebenswelt und diejenige seines Publikums behauptet; sei es als exemplarische Wahrheit, sei es als faktische.“ Mittelalterliche Erzähltexte lassen daher nicht nur die Grenzen zwischen Erzähler und Autor, sondern auch die zwischen erzählter und realer Welt scheinbar verschwimmen. In dieser Arbeit soll daher umso entschiedener an der methodischen Unterscheidung zwischen der Erzählerstimme im Text und dem realweltlichen Autor festgehalten werden.

indem mehr (*Paralepse*) oder weniger (*Paralipse*) berichtet wird, als die Erzählfigur eigentlich wissen kann oder müsste.

Mittelalterliches Erzählen bevorzugt zumeist die dritte Person und die Nullfokalisierung. Besonders prominent ist zudem der Einsatz von paraleptischen Erzählelementen.⁵⁷⁴ Dieses Spiel mit Mehrwissen gelingt beispielsweise über eine Kommentierung des Geschehens, die den eigentlichen Geschehnissen vorausgreift (Prolepse⁵⁷⁵). In dieser Arbeit finden sich sowohl Beispiele für die Inszenierung von Mehrwissen, teilweise begleitet durch das Vorausgreifen auf zukünftiges Geschehen (besonders augenfällig im ‚Nibelungenlied‘ → Kapitel 5.1.1), als auch für den gegenläufigen Effekt, also die Anlage von Nichtwissen der Figuren (mit besonders verheerenden Konsequenzen im ‚Hildebrandslied‘ → Kapitel 5.2 und in Hartmanns ‚Gregorius‘ → Kapitel 5.5) ebenso wie die Inszenierung von Nichtwissen der Erzählfigur (besonders prominent und wirkungsstark am Ende von Wolframs ‚Willehalm‘ → Kapitel 5.3.2).

In dieser Arbeit wird mit den Kategorien nach Genette gearbeitet; es soll hier aber auch der Blick auf zwei Besonderheiten mittelalterlicher Erzählfiguren geschärft werden, wie sie Armin Schulz aufarbeitet: **Vokalität und Wiedererzählen**. Mittelalterliche Erzähltexte sind von der Tradition der Vokalität⁵⁷⁶ beeinflusst, die sich daraus ergibt, dass viele Texte auf eine (überwiegend mündliche und bekannte) Wissenstradition oder auf eine vorliegende Texttradition aufbauen.⁵⁷⁷ Das Kunst- und Selbstverständnis mittelalterlicher Autoren schöpft sich daher „nicht aus dichterischer Originalität, aus eigenem Schöpfertum, sondern aus der Gestaltung von etwas Vorgegebenem.“⁵⁷⁸

Armin Schulz schärft den Blick dafür, dass sich aus diesen Besonderheiten mittelalterlichen Erzählens die Frage ableitet, wie die Erzählfigur mit dem vorliegenden Wissensdiskurs umgeht. Für die Heldenepik und den höfischen Roman macht Armin Schulz dazu unterschiedliche Beobachtungen. Für das Heldenepos gelte, dass das (überwiegend mündliche) Wissen der Erzählinstanz nicht exklusiv sei: Im Heldenepos firmiere „der Erzähler als Sprachrohr dessen,

⁵⁷⁴ SCHULZ 2015, S. 369.

⁵⁷⁵ Bei Prolepsen handelt es sich um eine bestimmte Form der Anachronie; vgl. MARTÍNEZ / SCHEFFEL 2009, S. 191: „ein in der Zukunft liegendes Ereignis wird vorwegnehmend erzählt“.

⁵⁷⁶ Der Begriff geht auf URSULA SCHAEFER zurück; vgl. SCHULZ 2015, S. 369.

⁵⁷⁷ Dass der Text zudem einer mündlichen Aufführungssituation nachempfunden ist oder aus dieser Aufführungssituation hervorgeht, ruft eine „sekundäre Ebene der Mündlichkeit“ auf, vgl. ebd., S. 369ff.

⁵⁷⁸ Ebd., S. 378.

was wir alle wissen, eines kollektiven Wissens also“.⁵⁷⁹ Dieser Umgang mit dem geteilten Wissen der Stofftradition finde sich im Heldenepos auch auf der Ebene der Erzählung selbst gespiegelt („Was einer einmal (öffentlich) gesagt hat, wissen alle.“⁵⁸⁰). Dass das Wissen der Erzählfigur im Heldenepos nicht exklusiv sei, mache die mögliche *Einordnung und Kommentierung* in Erzähler- oder Figurenstimme ebenso wie die *Reihenfolge*, mit der das Geschehen in heldenepischen Texten präsentiert werde, wiederum besonders spannend.

Im höfischen Roman lasse sich stattdessen eine inszenierte Trennung zwischen dem Erzähler und dem Wissen aus der Stofftradition und den Textvorlagen ausmachen. Dabei verhandelt höfisches Erzählen Wissen und Vorlagentreue oftmals explizit im Text und der Erzähler kann als „souveräner Mittler“⁵⁸¹ zwischen der Stoffgeschichte und dem Publikum in Erscheinung treten. In metanarrativen Passagen kann die Erzählfigur sogar in Dialog mit Personifikationsallegorien eintreten, die die Texttradition repräsentieren (bspw. in Form von *vrou minne*, die in die Handlungsmotivation eingreift, sowie *vrou âventiure*, die den Erzähler auffordert, sich an die Stofftradition zu halten). Mit Blick auf mögliche tragische Erzählschemata ist dieser Umgang mit der Textvorlage deshalb so interessant, weil er eine Reflexion über die Verbindlichkeit einer determinierten Handlungsausrichtung anstößt und die Frage nach dem *Warum* eines tragischen Handlungsverlaufs explizit macht, vgl. hierzu in dieser Arbeit Hartmanns ‚Iweins‘ → Kapitel 5.4.2.

Ausgehend von diesen erzähltheoretischen Grundlagen wird die Aufmerksamkeit in den folgenden Analysen auf die Stellen gelenkt, in denen 1.) die Erzählfigur sehr präsent wird und das Geschehen kommentiert oder sogar bewertet. 2.) Es werden ebenso solche Passagen hervorgehoben, in denen die Erzählfigur auffallend in den Hintergrund tritt und das Erzählte unkommentiert stehenbleibt, wodurch sich eine Leerstelle eröffnet, die den Rezipienten zur aktiven Auseinandersetzung (und einer Reflexion über Bewertung und Ursache-Wirkung) aufzufordern scheint. 3.) Zudem werden pointierte Passagen, in denen die Erzählinstanz mit Mehr- oder Nichtwissen über das Geschehen spielt und bspw. durch proleptische Kommentare dem Geschehen vorausgreift, hervorgehoben.

⁵⁷⁹ Ebd., S. 375.

⁵⁸⁰ Ebd.

⁵⁸¹ Ebd.

4.4 Szenische Narration

Über den Fokus auf die Unmittelbarkeit und Performativität mittelalterlichen Erzählens versuchen diejenigen Mediävisten, die für einen *ästhetischen* Tragikbegriff im Mittelalter argumentieren, Ausprägungen tragischer Elemente in mittelalterlichen Erzähltexten nachzuweisen. Besonders passend gelingt dies, wie dargestellt, Manfred Kern, der die szenische Narration bzw. den theatralischen/dramatischen Stil mittelalterlicher Erzählungen hervorhebt, der mittelalterliche Texte für tragische Wirkungen prädestiniere.

Martínez und Scheffel unterscheiden zwischen dem dramatischen Stil einer Erzählung und dem narrativen Stil. Die Frage nach der Unterscheidung zwischen einem dramatischen Stil oder einem narrativen sei letztlich eine **Frage der Distanz**, die zu dem Erzählten bestehe. Während sich ein narrativer Modus über ein hohes Maß an Distanz auszeichne, bedeute ein dramatischer Modus die Abwesenheit von Distanz. Mittelalterliches Erzählen kennt grundsätzlich beides, Erzählen mit mehr oder weniger Distanz; insbesondere im Heldenepos findet sich aber eine häufige Realisierung des dramatischen Modus.

Um den Zusammenhang zwischen einem dramatischen Modus in Erzähltexten und einer ästhetischen Tragik (in der Tradition von Bohrer) zu verdeutlichen, kann Emil Staigers Unterscheidung zwischen lyrischem, epischem und dramatischem Stil, genutzt werden. Emil Staiger spricht mit Blick auf den dramatischen Modus von der „Sprache des Pathos“.⁵⁸² Unter Pathos versteht er die pathetische Rede, die Leidenschaften hervorruft und „uns bewegt“.⁵⁸³ Diese pathetische Rede macht Staiger an den folgenden Merkmalen fest: Sprunghaftigkeit („[D]er Pathetiker [zerstört] oft grammatische Zusammenhänge und springt in seiner Rede gleichsam von einem Gipfel zum anderen hinüber.“⁵⁸⁴), Unmittelbarkeit/Indiskretheit/Gewalt („[Das Pathos] versucht ihn [hier: Widerstand] mit Nachdruck zu brechen. [...] Das Pathos wird nicht eingeflößt [wie der lyrische Stil], sondern eingepägt oder eingehämmert.“⁵⁸⁵) und Erhabenheit/Höhe („Immer bleibt das Bestehende hinter dem zurück, was im Pathos bewegt. Oder, von der andern Seite aus gesehen, das Pathos ist erhaben.“⁵⁸⁶). Im Text ließen sich diese Elemente des dramatischen Stils – neben einem „befeuernde[r] Rhythmus“ – an den

⁵⁸² S. u. a. STAIGER 1961 [1946], S. 144.

⁵⁸³ Ebd., S. 147

⁵⁸⁴ Ebd., S. 144.

⁵⁸⁵ Ebd., S. 147.

⁵⁸⁶ Ebd., S. 151.

folgenden Charakteristika erkennen: Ausrufe⁵⁸⁷ und Wiederholungen⁵⁸⁸ sowie Gebärden und einer damit verbundenen Bühnenhaftigkeit. Für die Identifikation ästhetischer Tragik in mittelalterlichen Erzähltexten sind Staigers Anmerkungen zum „Pathos des Schmerzes“⁵⁸⁹ besonders interessant:

Das Pathos des Schmerzes scheint ohnmächtig. Doch was hier sein soll, ist die Anerkennung des ungeheuren Leids, im Helden selbst und allen, die ihm nahen, die Höhe des Bewußseins, das den Schmerz erfassen muß.⁵⁹⁰

Diese Ohnmacht des Schmerzens und die unmittelbare und unbedingte ästhetische Ergriffenheit aus dieser Ohnmacht erinnern deutlich an die Anmerkungen von Bohrer zum *Erscheinungsschrecken*. Dass sich diese Form des Schreckens/Schmerzes an einem bestimmten Darstellungsstil festmachen lässt, weist darauf hin, dass es möglich ist, diese ästhetische Kategorie über narrative Analyseinstrumente am Text freizulegen.

Eine weitere interessante Argumentation, auf die hier hingewiesen werden soll, findet sich bei Emil Staiger, der sich in seiner Charakterisierung des pathetischen Stils mit den Bedingungen des pathetischen Helden auseinandersetzt. Staiger lenkt den Fokus auf die Darstellung des tragischen Helden und argumentiert dafür, dass ein tragischer Held, der im dramatischen/pathetischen Modus auftritt, explizit nicht individuell bzw. psychologisch differenziert sein müsse, sondern in erster Linie ästhetisch erschüttern wolle:

Denn der pathetische Held ist psychologisch gar nicht differenziert. Das eine Pathos beherrscht ihn ganz. Schmerz, Glaube, Machtgier sind von grandioser Eindeutigkeit und brennen alles andere, was die Seele bergen könnte, aus. Das Pathos verzehrt die Individualität. [...] **Der pathetische Held ist unmittelbar.**⁵⁹¹

Was an Staigers Argumentation mit Blick auf die Forschungsfrage dieser Arbeit überzeugt, ist die These, dass Schmerz, Gebärde und Rede des Helden – bevor sie auf logische Stringenz oder psychologische Motivierung hin befragt werden – zunächst in ihrem pathetischen Modus und ihrer Intensität anerkannt werden sollten. Dieser Standpunkt „erlaubt“ es dem modernen Rezipienten, sich von Rede und Auftreten des tragischen Helden ergreifen zu lassen und den

⁵⁸⁷ Ebd., S. 152f.

⁵⁸⁸ Ebd., S. 148.

⁵⁸⁹ Ebd., S. 151.

⁵⁹⁰ Ebd.

⁵⁹¹ Ebd., S. 155f., Hervorhebung D.S.

Fokus auf psychologische Erklärungsversuche, den wir aus modernen Texten gewohnt sind, zugunsten der Unbedingtheit eines ästhetischen Erlebens zu lockern.

Der Analysefokus zur Identifikation ästhetischer Tragik wird daher in dieser Arbeit auf Elemente gelegt, die im besonderen Maße auf einen dramatischen bzw. unmittelbaren Modus verweisen, explizit auf die Unmittelbarkeit von Gewalt, Schmerz und Leid in der tragischen Figur, s. hierzu insbesondere die tragische Intensität von Kriemhilds Todesschreien (→ Kapitel 5.1.3), Iweins Ohnmacht (→ Kapitel 5.4.1) und die ästhetische Wirkung der Wachstafel im ersten Handlungszyklus des ‚Gregorius‘ (→ Kapitel 5.5).

5. Tragik in mittelalterlichen Erzählungen: Beispielanalysen

Im Folgenden werden Varianten literarischer Tragik an ausgewählten mittelalterlichen Erzähltexten veranschaulicht. Gewählt werden dazu Textbeispiele aus unterschiedlichen Genres, die alle ein intuitives tragisches Potential zeigen, das allerdings unterschiedlich intensiv ausgeprägt ist. So werden neben intensiv-tragischen Texten, wie dem ‚Nibelungenlied‘ (→ Kapitel 5.1) und dem ‚Hildebrandslied‘ (→ Kapitel 5.2), auch Erzählungen mit einem weniger intensiven tragischen Potential, in den Blick genommen. Dabei wurden bewusst Beispiele gewählt, deren geistesgeschichtliches Setting die Suche nach Tragik traditionell untersagt (wie Wolframs ‚Willehalm‘ → Kapitel 5.3), deren Handlungsentwicklung deutlich von der Tragödienform abweicht (wie Hartmanns ‚Iwein‘ → Kapitel 5.4) und deren Gattungszugehörigkeit die Suche nach Tragik traditionell verbietet (wie Hartmanns ‚Gregorius‘ → Kapitel 5.5).

Die folgenden Analysen folgen einem zweifachen Anspruch: Es geht zum einen darum, tragische Phänomene auf unterschiedlichen Ebenen des Textes herauszuarbeiten und auf ihre kognitive, emotionale respektive ästhetische Wirkung zu befragen. Wie in den vorangegangenen Teilen dieser Arbeit vorbereitet, liegt dabei ein besonderer Fokus auf der Textstruktur (konkret auf der erkennbaren Handlungsdynamik sowie der Bedeutung von Entscheidungssequenzen), der Figur (spezifisch auf den Fragen nach Figurenanlage und Schuldhaftigkeit) und der Darstellungsebene (insbesondere auf dem Spiel mit Mehr- bzw. Nichtwissen und der Kreation ästhetischer Erscheinungsschrecken). Durch dieses Vorgehen

soll die Mehrstimmigkeit des ‚Erzählens von Tragik‘ einerseits und ‚tragischem Erzählen‘ andererseits präsent gehalten und an neuralgischen Stellen am Text explizit gemacht werden.

Zum anderen wird im Folgenden der Blick auf Grenzbereiche des Tragischen gelenkt, um Korrelationen zwischen tragischen Erzählmustern und (auch dezidiert mittelalterlichen) Erzähllogiken herauszuarbeiten. Spezifisch in den Blick genommen werden Interdependenzen zwischen a) Tragik und Heroik, s. hierzu insbesondere die Auseinandersetzungen mit dem Tod Siegfrieds und Rüdigers (→ Kapitel 5.1.2) und dem Vater-Sohn-Konflikt im ‚Hildebrandslied‘ (→ Kapitel 5.2.2), zwischen b) Tragik und Komik, s. hierzu die Frage nach der erzähllogischen Motivierung von Iweins Wahnsinnsepisode (→ Kapitel 5.4.2), sowie zwischen c) tragischem und hagiographischem/legendarischem Erzählen, s. hierzu die Offenlegung verschiedener Schichten der Ethik im ‚Willehalm‘ (→ Kapitel 5.3.2) sowie der unterschiedlichen Erzähllogiken im ‚Gregorius‘ (→ Kapitel 5.5).

5.1 Varianten des Tragischen im ‚Nibelungenlied‘

Dass sich sowohl Wolfgang Dinkelackers Plädoyer dafür, den Begriff der Tragik für die Analyse mittelalterlicher Texte zu nutzen (2006),⁵⁹² als auch Fritz Peter Knapps Auseinandersetzung mit der mittelalterlichen *tragedia* (1987)⁵⁹³ an Gestalt und Entstehung des ‚Nibelungenliedes‘⁵⁹⁴ festmachen, ist symptomatisch. Tatsächlich kreist die Debatte um ‚Tragik

⁵⁹² DINKELACKER legt seinem Aufsatz die Beobachtung zugrunde, dass tragische Dynamiken und Erzählmuster im ‚Nibelungenlied‘ spätestens seit MÜLLERS Nibelungenlied-Buch oftmals als ‚Spielregeln‘ (einem „kulturanthropologischen Begriffsapparat“, DINKELACKER 2006, S. 63) beschrieben werden. Mit Blick auf die im ‚Nibelungenlied‘ erkennbaren Gestaltungsmerkmale, die DINKELACKER als „Gestaltungsspielraum, Erzähltradition, arrangierte Ausweglosigkeit, Ablehnung und Bewunderung“ (ebd.) zusammenfasst, bleibe, so DINKELACKER, schlussendlich doch die „Notwendigkeit einer impliziten Poetik“ (ebd.) bestehen, um die beobachtbaren tragödienähnliche Textdynamik terminologisch beschreibbar zu machen. Sofern der Begriff „Tragik“ auf Raum und Wirkungsgrad des Textes beschränkt bleibe, hält DINKELACKER es daher für sinnvoll, diesen erneut zur Beschreibung des ‚Nibelungenliedes‘ zu verwenden.

⁵⁹³ KNAPP 1987 will den Ursprung des tragischen Reizes des ‚Nibelungenliedes‘ über den mangelnden christlichen Einfluss bei der Textentstehung erklären.

⁵⁹⁴ Das ‚Nibelungenlied‘ ist an der Wende vom 12. zum 13. Jahrhundert entstanden und ist der erste uns erhaltene Text, in dem dieser Heldensagen-Stoff, der aus dem 5. und 7. Jh. stammt, schriftlich fixiert wird, vgl. HEINZLE 2021, S. 1007. Mit dem ‚Nibelungenlied‘ begann auch der Prozess der Verschriftlichung von mündlicher Heldendichtung, vgl. GÖHLER 2006, S. 122. Insgesamt sind 36 Handschriften bekannt, die das ‚Nibelungenlied‘ (teilweise fragmentarisch) überliefern, damit zählt der Text zu den gut überlieferten erzählenden Werken der sogenannten Blütezeit, vgl. HEINZLE 2021, S. 1004. Die Forschungsliteratur zum ‚Nibelungenlied‘ ist sehr umfassend und wird in diesem Kapitel daher nur punktuell aufgerufen. Eine Übersicht der Studien und Rezeption des ‚Nibelungenliedes‘ von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkriegs findet sich bei O. EHRISMANN 1975; eine Aufarbeitung der Nibelungenliedforschung zwischen 1945 und 1985 bei SATTEL 2000. Einen Eindruck von den Schwerpunkten der neueren Forschung vermittelt die Zusammenstellung einflussreicher

im Mittelalter‘ immer wieder um dieses prominente Heldenepos, das mit einer umfassenden „genealogische[n] Katastrophe“,⁵⁹⁵ der Auslöschung des Burgendengeschlechts, endet. Wenn auch nicht das einzige Beispiel ‚echter‘ Tragik im Mittelalter⁵⁹⁶ ist das ‚Nibelungenlied‘ sicher der mittelalterliche Text, dessen tragisches Potential besonders ausgeprägt und weiträumig anerkannt ist. Tatsächlich zeigt das ‚Nibelungenlied‘ in einer für das Mittelalter sicher unvergleichbaren Manier eine **Verschränkung von strukturell-kognitiver Tragik auf der Handlungsebene, emotional-emphatischer Tragik in der Figurengestaltung und ästhetischer Tragik**, die sich im Besonderen in den ästhetisch überzeichneten Gewalt- und Emotionsdarstellungen äußert. Diese Varianten des Tragischen im ‚Nibelungenlied‘ sollen hier an neuralgischen Textstellen verdeutlicht werden, wobei die folgenden Unterkapitel jeweils verschiedene Analysezugriffe zugänglich machen – zuerst wird der Fokus auf die erkennbaren Erzähldynamiken (→ Kapitel 5.1.1) gelegt, dann folgt ein Blick auf die Inszenierung tragischer Helden (→ Kapitel 5.1.2) und abschließend wird das Augenmerk auf die ästhetische Dimension von Gewalt und Emotion gelenkt (→ Kapitel 5.1.3).

5.1.1 Strukturelle Tragik im ‚Nibelungenlied‘: Kriemhilds verhängnisvolle Entscheidungen

Es sei vorangestellt, dass die Motivationsstruktur des ‚Nibelungenliedes‘ nicht über die gesamte Handlung hinweg logisch geschlossen ist, sondern durchaus „Ungereimtheiten und Widersprüche[]“⁵⁹⁷ zeigt, bspw. Brüche in der Figurenmotivation. Doch auch wenn das

Aufsätze von 1987 bis 2005 in FASBENDER 2005. Einschlägige Einführungen bieten u. a. O. EHRISMANN 2005, HEINZLE 2012, J.-D. MÜLLER 2015, SCHULZE 2013.

⁵⁹⁵ JING 2017, S. 43. XUAN JUNG beschreibt das Ende des ‚Nibelungenliedes‘ als einen „Kollektivtod“ (ebd.). FROMM 1990, S. 17 resümiert: „Die Endgültigkeit des Burgundenuntergangs im Epos ist ohne Vergleich.“

⁵⁹⁶ Vgl. BOLLINGER 1938, S. 2. Siegfried symbolisiere „alte germanische“ Tragik, die im Gegensatz zur christlich geprägten höfischen Epik noch ‚echte‘ tragische Dramatik enthalte. Da das ‚Nibelungenlied‘ den „germanischen Helden“ mit seiner höfischen Umgebung verschmelze, erhalte sich dieses tragische Potential trotz der jüngeren Ästhetik des höfischen Epos und mache das ‚Nibelungenlied‘ somit zum „einzigsten Fall echter Tragik“; in BOLLINGERS Arbeit zur Tragik im ‚Nibelungenlied‘ ist der Einfluss nationaler Propaganda erkennbar, die Siegfried und die Nibelungensaga zugunsten einer „Nationaltragik“ verzerrte. BOLLINGER 1938, S. 4 nennt Siegfried einen Vertreter der Unbedingtheit „germanische[r] Seinstragik“.

⁵⁹⁷ HEINZLE 1998, S. 111. Mit den Widersprüchen und Ungereimtheiten im ‚Nibelungenlied‘ wird in Textinterpretationen unterschiedlich umgegangen; besonders einflussreich sind die folgenden Strategien: 1.) Glättungsversuche: Es gibt Bemühungen, Brüche im Text einem übergeordneten Erzählprinzip unterzuordnen und somit zumindest bedingt zu glätten, s. hierzu beispielsweise GEIER 1999, die „das Zusammenspiel von Täuschung und Ent-Täuschung“ als verbindendes handlungstreibendes und handlungstragendes Erzählprinzip im gesamten ‚Nibelungenlied‘ identifizieren möchte. 2.) Texttradition/Intertextualität: HEINZLE macht die Brüche in den Figurenanlagen, die besonders frappierend in Kriemhild (und ihrer Entwicklung vom höfischen Idealbild zum Inbegriff von Rach- und Mordsucht) und Hagen (vom treulosen Mörder zum besten aller Helden) zu finden sind, literaturhistorisch zugänglich, indem er herausarbeitet, dass im ‚Nibelungenlied‘ verschiedene Sagenstoffe

„Nibelungenlied“ nicht „als in sich geschlossenes isoliertes Werk zu betrachten“⁵⁹⁸ ist, suggeriert der Text von Beginn an eine Notwendigkeit des Geschehens. Denn noch bevor Kriemhild und Siegfried sich das erste Mal treffen, ist ihre Liebe – aber auch ihr tragischer Verlust – erzählerisch fixiert: In einem prophetischen Traum⁵⁹⁹ sieht die Königstochter Kriemhild, wie sie einen Falken heranzieht, der *starc, schoen* und *wilde* ist und den sie sehr liebt. In ihrem Traum muss sie mitansehen, wie zwei Adler diesen Falken töten (vgl. NL 13). Als sie diesen Traum ihrer Mutter schildert, erkennt die Königin Ute den prophetischen Charakter der Traumhandlung:

Den truom si dô sagete ir muoter Uoten.
sine kund es niht bescheiden. baz der guoten:
,der valke, den dû ziuhest, daz ist ein edel man.
ine welle got behüeten, dû muost in schiere vloren hân.‘ (NL 14)⁶⁰⁰

Den Traum erzählte sie ihrer Mutter Ute. Die deutete ihn der Guten so gut wie sie konnte: ‚Der Falke, den du zähmst, ist ein Edelmann. Wenn Gott ihn nicht beschützt, wirst du ihn früh verlieren.‘

So wird Kriemhild – und ebenso den Rezipienten – der frühe Tod ihres Geliebten noch vor dem ersten Aufeinandertreffen zwischen beiden vorausgesagt und damit das Ende dieser Liebesgeschichte erzähllogisch festgeschrieben. Die Rezipienten erfahren (ebenfalls in der 1. Aventure) zudem bereits, dass Kriemhild für diesen Verlust katastrophale Rache nehmen wird:

Kriemhilt in ir muote sich minne gar bewac.
sît lebte diu guote vil manegen lieben tac,
daz sine wesse niemen, den minnen wolde ir lîp.
sît wart si mit êren eins vil küenen recken wîp.

Der was der selbe valke, den si in ir troume sach,
den ir beschiet ir muoter. wie sêre si daz rach
an ir naechsten mâgen, die in sluogen sint!
durch sîn eines sterben starp vil maneger muoter kint. (NL 18f.)

zusammenfließen, vgl. HEINZLE 2021, S. 1015. 3.) Historische Kontextualisierung: Seit JAN-DIRK MÜLLER dominiert das Bestreben, den Text in seinen kulturgeschichtlichen Entstehungshorizont einzuordnen und über die Bedingungen seiner Entstehungszeit zu interpretieren, um dadurch scheinbare Brüche oder Widersprüche über die zeitgeschichtliche Kontextualisierung zugänglich zu machen, vgl. J.-D. MÜLLER 1998, J.-D. MÜLLER 2001 B, J.-D. MÜLLER 2015.

⁵⁹⁸ HAUG 1987, S. 27.

⁵⁹⁹ Kriemhilds Träume ereignen sich jeweils an entscheidenden Punkten der Handlungsentwicklung und übernehmen im Text eine prophetische Funktion („*epic prediction*“, FRAKES 1984, S. 175).

⁶⁰⁰ Alle Zitate aus dem ‚Nibelungenlied‘ in dieser Arbeit sind der Ausgabe des Deutschen Klassiker Verlag mit Übersetzung und Kommentar von JOACHIM HEINZLE entnommen. Diese Arbeit legt somit den Text der St. Galler Handschrift B aus dem 13. Jahrhundert zu Grunde; zu Inhalt, Ausstattung und Schreiber des Codex s. SCHIROK 2003. Zur Situation der handschriftlichen Überlieferung des ‚Nibelungenliedes‘ s. auch. HAUSTEIN 1993.

Kriemhild schwor in ihren Gedanken der Liebe gänzlich ab. Die Gute lebte fortan lange glücklich, ohne dass sie jemanden kennenlernte, den sie hätte lieben wollen. Später wurde sie ehrenvoll die Frau eines kühnen Helden. / Der war eben dieser Falke, den sie im Traum gesehen und den die Mutter ihr gedeutet hatte. Wie furchtbar sie das an ihren nächsten Verwandten, die ihn töteten, rächen sollte! Weil der eine starb, mussten die Söhne sehr vieler Mütter sterben.

Es finden sich im Text eine Vielzahl solcher Erzählerkommentare, die die Katastrophe wiederholt proleptisch vorwegnehmen.⁶⁰¹ So wird die Figur Kriemhild mit der Vorausdeutung eingeführt, dass wegen ihrer Schönheit viele Männer ihr Leben verlieren würden (*si wart ein schoene wîp. dar umbe muosen degene vil verliesen den lîp*, NL 2,3f.),⁶⁰² und auch in dem Moment, in dem sich die Feindschaft zwischen den Königinnen Kriemhild und Brünhild besiegelt, steht eine Vorausdeutung auf das drohende Leid, *dâ huop sich grôzer haz. des wurden ir liehtiu ougen vil starke trüeb unde naz* (NL 843, 3f.: „Daraus entstand eine bittere Feindschaft. Davon wurden ihre klaren Augen sehr trüb und nass.“)⁶⁰³ – um hier zwei besonders prominent platzierte Beispiele zu nennen.

Die Wirkmächtigkeit dieser Erzählerkommentare wird in der Forschung gesehen: Panzer vertritt bspw. die These, dass die Vorausdeutungen auf das katastrophale Ende dem Text einen melancholischen, dunklen Charakter geben (dass „durch diese Vorausdeutungen das ganze Epos gleichsam auf Moll gestimmt wird“⁶⁰⁴). Haymes spricht vor dem Hintergrund dieser proleptischen Elemente von einer „**Zielgerichtetheit** des ganzen Epos“⁶⁰⁵. Über die Erzählerkommentare erweckt die Handlung des ‚Nibelungenliedes‘ den Eindruck, vom Ende her motiviert zu sein, insofern alles, was geschieht, dem Zweck dient, die Geschichte auf ein

⁶⁰¹ Wiederholte Vorausdeutungen auf das katastrophale Ende der Erzählung „ist eines der charakteristischen Stilmerkmale des NL“ (HEINZLE 2021, S. 1039) und finden sich oftmals in der Schlusszeile einer Strophe, vgl. Panzer 1955, S. 119. Zur Rolle der Vorausdeutungen im ‚Nibelungenlied‘ s. v. a. BEYSCHLAG 1955, BURGER 1985, PANZER 1955, S. 119f., WACHINGER 1960.

⁶⁰² Kriemhilds Schönheit veranlasst zuerst Siegfried, dann Etzel, um sie zu werben, womit die Voraussetzungen für die tödlichen Katastrophen geschaffen werden. HEINZLE weist darauf hin, dass das Mittelalter mit dem Motiv der verhängnisvollen Schönheit einer Frau durch die Geschichte vom Fall Trojas vertraut war (HEINZLE 2021, S. 1039). Dass als Gründe für den katastrophalen Verlauf dabei Kriemhild Schönheit und ihre Liebe zur Kriemhild – nicht etwa ein unverhältnismäßiges Maß an Hass oder unkontrollierbare Rachelust – genannt werden, scheint für die Erzähllogik durchaus bemerkenswert. Auch wenn diese „Kausalbeziehung“ hier wohl eher rhetorisch eröffnet wird, scheint es doch relevant, dass es nicht Kriemhild Schwächen sind, die hier als Grund für den Untergang herangezogen werden und auch auf eine Dämonisierung oder Anschuldigung Kriemhilds verzichtet wird.

⁶⁰³ Die Unbestimmtheit, mit der die eigentlichen Ereignisse hier umschrieben werden, ist typisch für diese Vorausdeutungen in Erzählerstimme. Dies hebt WACHINGER 1960, S. 13 hervor: „Es herrschen die ganz allgemeinen Bezeichnungen und Umschreibungen: *in nôt kommen, arbeit gewinnen, leide geschehen*. [...] Es ist, als hätte der Dichter Scheu, das große Unheil beim Namen zu nennen.“

⁶⁰⁴ PANZER 1955, S. 120.

⁶⁰⁵ HAYMES 1999, S. 93.

bereits feststehendes, vorbestimmtes Ziel, „das so schicksalhaft-unabwendbar erscheint“, ⁶⁰⁶ zuzuführen (finale Handlungsmotivation, mit Lugowski ‚Motivation von hinten‘). ⁶⁰⁷

Durch diese Erzählstrategie wird ein Wissensgefälle zwischen dem Rezipienten und den handelnden Figuren ⁶⁰⁸ inszeniert: Für den Rezipienten stellt sich nur die Frage, *wie* der katastrophale Untergang ausgestaltet wird – also *wie genau, nicht aber ob* es zur Katastrophe kommen wird. Dass man trotz dieser Gewissheit dennoch auf ein anderes Ende *hofft*, wird erzählerisch durch die Inszenierung des Figurenhandelns ermöglicht. Denn auch wenn die Gewissheit des Untergangs bereits mit der ersten Aventure präsent ist, erscheint das Handeln der Figuren in der Erzähllogik des ‚Nibelungenliedes‘ autonom und wird im Text zudem eindeutig als folgeträchtig inszeniert – wie Elisabeth Lienert resümiert: „Die Fatalität von Gewalteskalation und Untergang ist menschengemacht.“ ⁶⁰⁹ Die Handlungsdynamik im ‚Nibelungenlied‘ oszilliert damit zwischen einer finalen Handlungsmotivation auf der einen und persönlicher Verantwortung auf der anderen Seite. Diese Anlage verdichtet sich im ‚Nibelungenlied‘ in pointierten Entscheidungssequenzen, in denen das (vorausgedeutete und durch Erzählerkommentare präsent gehaltene) Ende durch autonome Entscheidungen *ermöglicht* und schließlich *besiegelt* wird. Exemplarisch stehen im Folgenden drei Entscheidungen Kriemhilds im Fokus, die als neuralgische Punkte herausstechen und hier als dialektische Strukturelemente im Sinne Szondis zugänglich gemacht werden sollen: 1) Kriemhilds verhängnisvolles Vertrauen in Hagen, 2) die versäumte Warnung an Siegfried und 3) Kriemhilds Entscheidung, Rache zu nehmen.

Dass Siegfried getötet werden kann, liegt daran, dass Hagen seine einzige Schwachstelle kennt – die genaue Position auf seinem Rücken, an der er verwundbar ist. Hagen erfährt von dieser

⁶⁰⁶ R. SCHRÖDER 2012, S. 62.

⁶⁰⁷ Die ältere Forschung, insbesondere die Interpretationen der Nachkriegszeit, gingen hier oftmals noch einen Schritt weiter und meinten im ‚Nibelungenlied‘ eine Art Schicksalsgewissheit ausmachen zu können. Hierzu exemplarisch MACKENSEN 1953, S. 102f., der im ‚Nibelungenlied‘ die Ankündigung einer modernen Schicksalsverhaftung ausmachen möchte, und NAGEL 1954, S. 370, der im ‚Nibelungenlied‘ überpersönliche und unentrinnbare „Mächte des Schicksals“ erkennt.

⁶⁰⁸ Eine Figur, die wiederum konsequent über ihr Mehr-Wissen gekennzeichnet wird, ist Hagen. WACHINGER 1960, S. 51 beschreibt Hagen als „der Wissende schlechthin“. WACHINGER arbeitet heraus, dass Hagens Wissen „mehrere Stufen“ (ebd.) habe: So beginne sein Wissen auf einer niedrigeren Stufe, mit dem Erkennen von unbekanntem Figuren und dem Füllen von Geschehnissen aus der Vergangenheit (Erkennen Siegfrieds, Rüdigers, Dietrichs, Wissen um Siegfrieds Jugendtaten), setze sich dann über kluge taktische Überlegungen fort (Warnung vor Kriemhilds Einladung an die Etzelburg) und steigere sich schließlich zum vollkommenen „Wissen um Gefahr und Untergang“ (ebd., S. 52), wenn Hagen bei der Donauüberfahrt weissagt, dass keiner aus dem Heer der Burgunden in sein Heimatland zurückkehren werde.

⁶⁰⁹ LIENERT 2003, S. 104.

Schwachstelle in einem Gespräch mit Kriemhild, in dem sie ihn bittet, ihren Gatten zu schützen. Dass sie sich ausgerechnet Hagen anvertraut, stellt sich dabei als (zwar nachvollziehbare) aber letztlich katastrophale Entscheidung heraus:

Vil lieber vriunt Hagene, gedenket ane daz,
daz ich iu gerne diene und noch nie wart gehaz!
des lâzet mich geniezen an mînem liebem man!
ern sol des niht engelten. hab ich Brünhilde ihr getân. (NL 893) [...]

Si sprach: ‚dû bist mîn mâc und ich bin der dîn.
ich bevilche dir mit triuwen den lieben wine mîn,
daz dû mir wol behüetest den mîn holden man.‘
si sagt im kündiu maere, diu bezzer waeren verlân.

Si sprach: ‚mîn man ist küene und dar zuo starc genuoc.
dô er den lintrachen an dem berge sluoc,
jâ badete sich in dem bluote der recke vil gemeit.
dâ von in sît in stürmen nie dehein wâfen versneit.

Iedoch bin ich in sorgen, swenn er in strîte stât,
und vil der gêrschüzze von helden hande gât,
daz ich dâ verliese den mînen lieben man.
hei, waz ich grôzer sorge dicke umbe Sîvriden hân!

Ich meld iz ûf genâde, vil lieber vriunt, dir,
daz dû dîne triuwe behaltest ane mir.
dâ man dâ mac verhouwen den mînen lieben man,
daz lâz ich dich hoeren deist ûf genâde getân. (NL 898-901)

‚Hagen, liebster Freund, denkt daran, dass ich euch treu ergeben bin und euch nie feindlich begegnet bin! Vergeltet mir dies an meinem lieben Mann! Er soll nicht dafür büßen, wenn ich Brünhild beleidigt habe.‘ [...] Sie sagte: ‚Du bist mein Verwandter und ich bin deine Verwandte. Ich traue dir und vertraue dir den Schutz meines Liebsten an, dass du mir meinen lieben Mann gut behüetest.‘ Sie verriet ihm, was sie besser nicht verraten hätte. / Sie sagte: ‚Mein Mann ist mutig und dazu überaus stark. Als er den Drachen am Berg erschlagen hatte, badete sich der stolze Held in dessen Blut. Deshalb hat ihn seither kein Schwert im Kampf verwundet. / Und dennoch bin ich jedes Mal in Sorge, wenn er im Kampf steht und viele Geschosse die Hände der Helden verlassen, dass ich dabei meinen geliebten Mann verlieren könnte. Ach, was für große Angst habe ich oft um Siegfried! / Ich spreche ganz offen zu dir, lieber Freund, damit du deine Treue mir gegenüber hältst. Wo man meinen lieben Mann tödlich treffen kann, lasse ich dich hören. Dies geschieht in vollstem Vertrauen.‘

In einem (für den Rezipienten zu diesem Zeitpunkt bereits eindeutig fehlgeleiteten) Vertrauen liefert Kriemhild hier dem Mörder ihres Mannes die Mittel, die er benötigt, um die Tötung zu vollstrecken. Dass Kriemhilds Rache an eben dem Mann, den sie hier noch *mîn mâc* (NL 898, 1) und *vil lieber vriunt* (NL 893,1 und NL 901, 1) nennt, schließlich ihre ganze Familie auslöschen wird, lässt ihre Bitte besonders tragisch wirken. Hagen plant in diesem Moment bereits,

Kriemhilds Vertrauen zu missbrauchen, und bittet sie darum, Siegfrieds verletzliche Stelle auf dessen Kleidung zu markieren:

Dô sprach von Tronege Hagene: ‚ûd daz sîn gewant
naet ir im ein kleinez zeichen. dâ ist mir bî bekant
wâ ich in müege behüeten, sô wir in sturme stân.‘
si wânde’n helt dô vristen. ez was ûf sînen tôt getân.

Si sprach: ‚mit kleinen sîden nae ich ûf sîn gewant
ein tougenlîchez kriuze. dâ sol, helt, dîn hant
den mînen man behüeten, sô ez an die herte gât,
swenn er in den stürmen vor sînen vîenden stât.‘

‚Daz tuon ich‘, sprach dô Hagene, ‚vil liebiu vrouwe mîn.‘
dô wând ouch des diu vrouwe, ez sold im vrume sîn.
dô was dâ mit verrâten der Kriemhilde man.
urloup nam dô Hagene. dô gie er vroelîche dan. (NL 903-905)

Das sagte Hagen von Tronje: ‚Stickt ihm auf sein Gewand ein kleines Zeichen! An dem erkenne ich, wo ich ihn beschützen kann, wenn wir im Kampf stehen.‘ Damit glaubte sie, den Helden zu retten. Eben das brachte ihm den Tod. / Sie sagte: ‚Mit kleinen Seidenstichen sticke ich auf seinen Rock ein unauffälliges Kreuz. Dort soll, Held, deine Hand meinen Mann beschützen, wenn es ins Kampfgetümmel geht, wenn er in den Kämpfen vor seinen Feinden steht.‘ / ‚Das tu ich‘, sagte Hagen, ‚liebste Herrin.‘ Da glaubt auch die Herrin, es sei zu seinem Nutzen. Doch war Kriemhilds Mann damit verraten. Hagen verabschiedete sich und ging vergnügt davon.

In der Hoffnung, dass Hagen sein Versprechen hält und Siegfrieds Schwachstelle besonders sorgsam schützen wird, markiert Kriemhild schließlich die Stelle auf Siegfrieds Kleidung. Aus struktureller Perspektive verdichten sich die finale Handlungsdynamik und die kausale Handlungsmotivation in Kriemhilds Entscheidung, ausgerechnet Hagen um Hilfe zu bitten, zu einem dialektischen Knoten: **Es ist der Versuch, Siegfried zu retten, der seinen Tod besiegelt.** Im Text wird diese Erzähldynamik explizit gemacht: *si wânde’n helt dô vristen. ez was ûf sînen tôt getân* (NL 903, 4: „Damit glaubte sie, den Helden zu retten. Eben das brachte ihm den Tod.“) *dô wând ouch des diu vrouwe, ez sold im vrume sîn. dô was dâ mit verrâten der Kriemhilde man.* (NL 905, 2f.: „Das glaubt auch die Herrin, es sei zu seinem Nutzen. Doch war Kriemhilds Mann damit verraten.“) Diese Entscheidung Kriemhilds, die Siegfrieds Tod besiegelt und sie schließlich in einen tödlichen Rachefeldzug führt, wirkt dabei weder fremdbestimmt noch unvermeidbar. Vielmehr möchte sie, indem sie Hagen um Hilfe bittet, ihrer eigenen Unsicherheit und Sorge entgegenwirken. Doch im Moment der subjektiv empfundenen Sicherheit hat Kriemhild handlungslogisch das, worum sie besorgt war, überhaupt erst ermöglicht und Siegfrieds Tod – im Versuch diesen zu verhindern – besiegelt.

Interessanterweise hat Kriemhild, kurz bevor Siegfried gemeinsam mit Kriemhilds Brüdern zu der Jagd aufbricht, von der er nicht zurückkehren wird, die Gelegenheit, ihren Mann über ihr fatales Gespräch mit Hagen zu informieren. Es wird beschrieben, dass sie in dem Moment, als Siegfried sich von ihr verabschiedet, eine düstere Vorahnung hat und beunruhigt an das Geheimnis denken muss, welches sie Hagen anvertraute:

Dô gedâhte's an diu maere (sine *torst ir* niht gesagen),
diu si dô Hagenen sagete. dô begunde klagen
diu edel küneginne, daz si ie gewan den lîp.
dô weinete âne mâze des herren Sîvrides wîp. (NL 920)

In diesem Augenblick dachte sie an das, was sie Hagen anvertraut hatte (sie wagte nicht davon zu sprechen). Da begann die edle Königin zu beklagen, jemals auf die Welt gekommen zu sein und die Frau des Herrn Siegfrieds weinte hemmungslos.

Zu diesem Zeitpunkt würde immer noch die Möglichkeit bestehen, Siegfrieds Tod zu verhindern, wenn Kriemhild ihrem Mann nur berichten würde, was sie getan hat. Doch sie entscheidet sich – ohne dass der Text deutlich machen würde *wieso* – dagegen, ihrem Mann die ganze Wahrheit zu sagen; stattdessen formuliert sie einen Traum, den sie hatte als beunruhigende, aber doch unspezifische Warnung und hält die entscheidende Information vor Siegfried zurück:

Si sprach zuo dem recken: ,lât iuwer jagen sîn!
mir troumte hînat leide, wie iuch zwei wildiu swîn
jageten über heide, dô wurden bluomen rôt.
daz ich sô sêre weine, des gêt mir waerlîche nôt.

Ich vürhte harte sêre etelîchen rât,
ob man der deheinem missedienet hât,
die uns gevüegen kunnen vîentlîchen haz.
belîbet, lieber herre! mit rehten triuwen rât ich daz.'

Er sprach: ,mîn triutinne, ich kum in kurzen tagen.
ine weiz hie niht der liute, die mir iht hazzes tragen.
alle dîne mâge sint mir gemeine holt.
ouch hân ich an den degenen hie niht anders versolt.'

,Neinâ, herre Sîvrit! jâ vürht ich dînen val.
mir troumte hînte leide, wie ob dir ze tal
vielen zwêne berge. ine gesach dich nimmer mê.
wil dû von mir scheiden, daz tuot mir an dem herzen wê.'

Er embevie mit *handen⁶¹⁰ daz tugentrîche wîp.

⁶¹⁰ HEINZLE vermutet hier „[s]ehr wahrscheinlich [einen] Fehler für *armen*“ (HEINZLE 1987, S. 1245, Stellenkommentar zu NL 925,1); an der Bedeutung ändere dies nichts.

mit minnedlichem küssen trût er ir schoenen lîp.
mit urloube er dannen schiet in kurzer stunt.
sine gesach in leider dar nâch nimmer mêr gesunt. (NL 921-925)

Sie sagte zu dem Helden: ‚Lasst eure Jagd sein! Ich habe letzte Nacht Schlimmes geträumt, wie euch zwei wilde Eber übers Feld jagten, da färbten sich die Blumen rot. Dass ich so sehr weine, dazu habe ich wahrhaft Grund. / Ich habe große Angst vor irgendeinem Anschlag von denen, die man vielleicht gekränkt hat und die uns mit Feindschaft begegnen können. Bleibt, geliebter Herr! Mit großer Liebe rate ich das.‘ / Er sagte: ‚Herrin, ich bin bald zurück. Ich kenne keinen hier, der mein Feind ist. Deine Verwandten sind mir alle zugetan. / Auch habe ich von den Helden nichts anderes verdient.‘ / ‚Nein. mein Herr Siegfried, nein! Ich fürchte wirklich deinen Tod. Ich träumte letzte Nacht Schlimmes, wie über dir zwei Berge zusammenstürzten und ich dich nicht mehr sah. Wenn ich dich verliere, würde mir das Herz im Leib zerbrechen.‘ / Er nahm sie in den Arm und küsste liebevoll die Schöne. Nach kurzem Abschied ging er fort. Ach, sie sah ihn nie mehr lebendig.

Dass Siegfried sterben wird, ist dem Rezipienten (und darüber hinaus wohl auch Kriemhild) aufgrund der Prophezeiung bereits bekannt, aber es sind eben diese Entscheidungsmomente, die das vorherbestimmte Geschehen überhaupt erst möglich machen, die dazu anregen, nach der treibenden Kraft hinter Siegfrieds Tod zu fragen – *Freiheit oder Notwendigkeit*. Siegfrieds Schicksal wurde zwar durch Kriemhilds (freies) Handeln besiegelt, doch bleibt die Frage offen, ob sie überhaupt gehandelt hätte, wenn sie vor Jahren nicht die Prophezeiung über den Tod ihres Geliebten gehört hätte. Dieser Umschlag der eigentlichen Intention in ihr Gegenteil (mit Aristoteles **Peripetie**) erinnert an attische Tragödien, insb. an den ‚Ödipus Rex‘, und lässt sich mit Breuer als „**selbsterfüllende Prophezeiung**“ beschreiben, da sich die katastrophale Prophezeiung nur durch den Versuch, diese zu verhindern, erfüllen kann:

Die Tragiker und speziell Sophokles im König Ödipus haben dieses Dilemma in der Form der tragischen Ironie (oder: Ironie des Schicksals) darzustellen gesucht. Es ist uns nicht gegeben, unsere Absichten und Pläne ohne störende Nebenwirkungen in die Tat umzusetzen. Und sie haben das in der Kunstgattung des Unbedingten, der Tragödie, zugespitzt und verschärft dahingehend, daß das Handeln der Protagonisten häufig gerade das *Gegenteil* dessen bewirkt, was beabsichtigt ist, so daß sich Intention und Ergebnis aufheben oder zerstören.⁶¹¹

In diesem Zusammenfallen und sich gegenseitigem Bedingen von Notwendigkeit und Freiheit zeichnet sich strukturell ein dialektisches Moment ab, von dem ein **kognitiver Stimulus** ausgeht, der als tragischer Reiz erkennbar wird. Diese dialektischen Strukturelemente werden noch dadurch verstärkt, dass im Text keine Begründung dafür gegeben wird, *warum* Kriemhild so handelt, wie sie handelt – es ist weder klar, warum sie Hagen scheinbar ohne Not Siegfrieds Geheimnis verrät, noch warum sie Siegfried trotz ihrer Sorge nicht gesteht, was sie getan hat.

⁶¹¹ BREUER 1988, S. 118.

Wie so oft in mittelalterlichen Erzählungen eröffnet der Text keine eindeutige psychologische Motivation für Kriemhilds Taten und es fehlt an einer Kommentierung oder Einordnung ihrer Taten durch eine Erzählinstanz.

Die naheliegende Möglichkeit, diese Leerstelle zu füllen, besteht darin, Kriemhilds Inaktivität als Angst vor Siegfried zu verstehen und damit als Sorge, um ihre eigene Sicherheit zu lesen. Schließlich hat Siegfried sie bereits in der Vergangenheit schmerzhaft für Fehler bestraft und sie für die Tatsache, dass sie Brünhild offen brüskiert hat, gezüchtigt:

[,]Daz hât mich sît gerouwen', sprach daz edel wîp.
,ouch hât er dar umbe zerblouwen mînen lîp.
daz ich ez ie geredete, daz beswaeret ir den muot,
daz hât vil wol errochen der helt küene und guot.' (NL 894)

[,]Später hat mich das gereut', sagte die Edelfrau. ‚Auch hat er mich dafür verprügelt. Wenn ich jemals etwas sagte, dass sie kränkte, hat der kühne, tapfere Held das voll und ganz gerächt.‘

Für das mittelalterliche Publikum muss diese Inferenz, dass Kriemhild schlichtweg Angst vor der Bestrafung ihres Ehemanns hatte, durchaus wahrscheinlich gewesen sein. Die **relative Offenheit** der Textstelle lädt aber dazu ein, sie zugunsten einer komplexeren Lesart aufzulösen und nach den Schuldverhältnissen im Text zu fragen – exemplarisch sollen dazu die Thesen von Bettina Geier und Uta Störmer-Caysa gegenübergestellt werden: Beide lösen die Polyvalenzen der Kriemhildfigur zugunsten klarer Verantwortungs- und Schuldverhältnisse auf. Für Bettina Geier ist klar, dass Kriemhild vielleicht naiv und unwissend, aber von jeder Schuld freizusprechen sei:

In dieser Erzählsequenz wird die offensichtliche und ehrliche Versöhnungsbereitschaft Kriemhilds mit der Heimtücke Hagens kontrastiert und liefert dem Rezipienten konkrete Entscheidungshilfen für eine Bewertung der Handlungsweise, die dem übergeordneten Wertedenken offensichtlich entgegensteht. [...] Gerade die Kontrastierung von Versöhnungsbereitschaft und Heimtücke, der Glaube an die *triuwe* und deren Mißbrauch, dazu noch auf der verwandtschaftlichen Ebene, zeigen die Beschattungen der Vorgehensweise. [...] In der Tat wird so der letzte mögliche Hinweis auf eine ‚Mitschuld‘ Kriemhilds getilgt; man kann ihr höchstens noch mangelnde Weitsicht vorwerfen[.]⁶¹²

Ganz anders Störmer-Caysa, die für eine Lesart argumentiert, die Kriemhild zur kalkulierten „Auftraggeberin für einen Totschlag macht“.⁶¹³ Tatsächlich, so Störmer-Caysas These, lasse sich Kriemhilds Verhalten als Taktik lesen, sich aus einer für sie standesmäßig ungünstigen Ehe

⁶¹² GEIER 1999, S. 114f.

⁶¹³ STÖRMER-CAYSA 1999, S. 94.

zu befreien. So werde Kriemhild keineswegs durch Hagen getäuscht, sondern versorge Hagen ganz bewusst mit den benötigten Informationen, um Siegfried diskret aus dem Weg zu räumen:

Sie weiß, daß ihre Brüder Siegfried mit größerer Wahrscheinlichkeit töten werden. Sie kann sich nur noch die Frage vorlegen, ob sie unter diesen Umständen mituntergehen will. So wie Siegfried sich zu ihr verhalten hat, als König und als Ehemann, kann sie dazu keine allzu große Lust verspüren, auch wenn sie ihn immer noch liebt. So kommt es zu dem Gespräch mit Hagen, in dem sie in wenigen Versen dreimal ihre Zugehörigkeit zur Sippe betont, von Siegfrieds handgreiflicher Zurechtweisung berichtet und schließlich seine verwundbare Stelle preisgibt. [...] Kriemhild muß sich auf zwei gegensätzliche, aber gleicherweise mögliche Konstellationen einstellen. Wenn Siegfried nach dem Beschluß ihrer Brüder sterben muß, hat sie ihnen angezeigt, daß es dazu überflüssig ist, sie mitzubringen und sein Gefolge aufzureiben. Wenn die Burgunden anders beschließen, haben ihre Reuebekundung und der Bericht über die vollzogene Strafe dazu zusätzliche Motive geliefert.“⁶¹⁴

Auch wenn diese Ausdeutung zugunsten einer starken, taktisch agierenden Kriemhild ein interessantes Beispiel moderner Explikatur ist, scheint es aber doch gerade die *Unbestimmtheit und Uneindeutigkeit* von Kriemhilds psychologischer Motivation zu sein, die die tragische Wirkung dieser Entscheidungssequenzen verstärkt. Relevanter als die Frage nach einer möglichen moralischen Schuld Kriemhilds an dieser fatalen Handlungsentwicklung erscheint die **erzähllogische Funktion** dieser Entscheidungssequenzen. Wie Geier herausarbeitet, eröffnet der Text an diesen Stellen die Möglichkeit für einen *alternativen*, friedlicheren Handlungsverlaufs: „[H]ier hatte der Dichter eine Möglichkeit eröffnet, die Linearität von Täuschung und Folge bzw. Gegentäuschung zu unterbrechen.“⁶¹⁵ Dass mit ihnen ein alternativer Handlungsverlauf angedeutet (nicht aber auserzählt) wird, verstärkt die tragische Wirkung von Kriemhilds Entscheidungen.

An dieser Stelle soll die Aufmerksamkeit noch auf eine dritte Entscheidung Kriemhilds gelenkt werden, die in der Gesamthandlung besonders markiert ist – wenn sie beschließt, für die Ermordung Siegfrieds Rache zu nehmen. Mit der hinterlistigen Einladung ihrer Familie zu einem Hoffest im Land der Hunnen (an den Hof Etzels, ihres zweiten Ehemanns) beginnt schließlich die katastrophale Entwicklung, die sich schlussendlich nicht mehr aufhalten lässt. Unabhängig davon, wie sehr das Geschehen schließlich eskaliert, steht zu Beginn die *freie* und scheinbar *reflektierte* Entscheidung Kriemhilds,⁶¹⁶ ihre Familie und Hagen an den Hof ihres

⁶¹⁴ Ebd., S. 106.

⁶¹⁵ GEIER 1999, S. 115.

⁶¹⁶ WALTER HAUG führt aus, dass sich in Kriemhilds Entscheidung zur Rache eine Freiheit der Figuren zeige, die

neuen Ehemanns einzuladen. Dabei steht außer Frage, dass Kriemhilds Rachewunsch an Hagen grundsätzlich gerechtfertigt ist – schließlich wurde sie mehrfach hintergangen, man hat ihr Vertrauen ausgenutzt, ihr den toten Körper ihres geliebten Mannes als abstoßende Provokation vor die Kemenate gelegt, ihr die Verfügungsgewalt über Siegfrieds Schatz abgesprochen und sie gedrängt, entgegen ihren Willen einen heidnischen König zu heiraten. Bemerkenswert aber ist, dass Kriemhild ihre Entscheidung, Rache zu nehmen, erst dreizehn Jahre⁶¹⁷ nach Siegfrieds Ermordung trifft, als sie – als einflussreiche, mächtige Herrscherin ebenso wie als Ehefrau eines Mannes, dem *sie so lieb ist wie sein Leben* (NL 1400,3) und als Mutter eines Sohns (NL 1387)⁶¹⁸ – erneut glücklich sein könnte.⁶¹⁹ Wohl auch aufgrund dieser zeitlichen, räumlichen und sozialen Distanz zum Geschehen wird Kriemhilds Entscheidung nicht als unkontrollierbarer (unmittelbarer) affektgesteuerter Ausbruch, sondern als Resultat eines nach Innen gewandten (mittelbaren) Gedankengangs dargestellt:

Nû hêt si wol erkunnen, daz ir niemen widerstuont,
alsô noch vürsten wîbe kûnege recken tuont,
und daz si alle zîte zwelf kûnige vor ir sach.
si gedâht ouch maniger leide, der ir dâ heime geschach.

Si gedâht ouch maniger êren von Nibelunge lant,
der sie dâ was gewaltic und die ir Hagenen hant
mit Sîvrides tôde hete gar benomen,
ob im daz noch immer von ir ze leide mohte komen. (NL 1391f.)

Sie wusste jetzt, dass niemand ihr entgegentreten würde, in der Art, wie sich auch heute noch die Helden eines Königs gegenüber der Gemahlin des Fürsten zu verhalten pflegen, und dass ihr

über eine „heroische Verhaltensschematik“ (HAUG 1974, S. 304) hinausgehe. So sei „Rache in der heroischen Epik in erster Linie Sippenpflicht“ und nicht notwendigerweise an subjektive Einstellungen gebunden (ebd.) – anders bei Kriemhild, was nicht zuletzt durch die lange Pause zwischen dem Mord an Siegfried und ihrer Rache verdeutlicht werde. Diese Subjektivierung der Rache werde, so HAUG, auch daran fassbar, dass Kriemhild „nicht im Rahmen einer gegebenen Norm“ und eben „nicht in eine[r] heroische[n] Verhaltensschematik“ (ebd.) Rache nimmt.

⁶¹⁷ GEIER 1999, S. 145 betrachtete diesen langen Zeitraum, in dem Kriemhild nicht aktiv wird, als einen Hinweis auf die Entgrenzung und Entäußerung Kriemhilds: „Signalisiert wird diese fortschreitende Negativzeichnung [...] durch die *unmâze* ihrer Trauer, ein erstes Anzeichen ihrer Entgrenzung. Dreizehn Jahre hat Kriemhild mit Trauern verbracht; nicht nur der große Zeitraum, der zwischen ihrem *leit* und ersten aktiven Bestrebungen zur Realisierung ihrer Rache liegt, sondern auch die Zahl 13 verweisen auf eine negative Konnotation.“

⁶¹⁸ WAHL ARMSTRONG 1979 arbeitet die Brüche in Kriemhilds Figurenkonzeption heraus und hebt dabei u. a. hervor, dass Kriemhild nie aktiv in ihrer Rolle als Mutter in Erscheinung tritt.

⁶¹⁹ Obgleich Kriemhilds Hass gegenüber Hagen niemals abschwillt, hatte sie es vor ihrer Enteignung über sich gebracht, mit ihren Verwandten Frieden zu schließen (*Ezen wart nie suone mit sô vil trehen mê / gevüegeget under vriunden. ir tet ir schade wê. / si verkôs ûf si alle wan ûf den einen man. / in hêt erslagen niemen, ez hête Hagene getân.* NL 1115: „Nie wurde eine tränenreichere Versöhnung unter Verwandten zustande gebracht. Ihr Verlust schmerzte sie. Sie verzieh ihnen allen außer dem einen Mann. Niemand hätte ihn erschlagen, hätte Hagen es nicht getan.“). BURGER 1985, S. 231 argumentiert dafür, dass die langen Zeiträume vor Kriemhilds wieder erstarkter Rachelust als Hinweis des Dichters zu betrachten sei, dass „Rache nach so langer Zeit ethisch wertlos“ sei.

allezeit zwölf Könige zu Diensten waren. Auch dachte sie an all das Leid, das ihr zu Hause widerfahren war. / Sie dachte auch an das große Ansehen, das sie im Land der Nibelungen besessen und das ihr Hagen durch Siegfrieds Tod restlos genommen hatte, und sie überlegte, ob dies wohl jemals noch von ihr mit gleichem Leid vergolten werden könnte.

Bemerkenswert ist, dass Kriemhilds wiederauflebendes Rachebedürfnis direkt nach der Erkenntnis steht, wie mächtig und einflussreich sie geworden ist.⁶²⁰ Dadurch wird hervorgehoben, dass Kriemhild durch ihre veränderten Umstände nun in der befähigten Position ist, um selbstbestimmt und machtpolitisch agieren. Die Entscheidungssequenz endet allerdings nicht an diesem Punkt, sondern stellt die Inszenierung von *Selbstbestimmtheit und Freiheit*⁶²¹ neben die Darstellung von *Affektsteuerung und Fremdbestimmtheit*:

„Daz geschæe, ob ich in möhte bringen in daz lant.“
ir troumte, daz ir gienge vil dicke an der hant
Gîselhêr, ir bruoder. si kust in z’aller stunt
vil ofte in senftem slâfe. sît wart in arbeiten kunt.

Ich waene, der übel vâlant Kriemhilde daz geriet,
daz si sich mit vriuntscheffe von Gîselhêre schiet,
den si durch suone kuste in Burgonden lant.
dô begunde ir aber salwen von heizen trehen ir gewant.

Ez lac ir an dem herzen spâte unde vruo,
wie man si âne schulde braehte dar zuo,
daz si müese minnen einen heidnischen man.
die nôt die hêt ir Hagene unde Gunthêr getân. (NL1393-1395)

„Es wäre möglich, wenn ich ihn hierher bringen könnte.“ Ihr träumte oft, an ihrer Hand gehe Giselher, ihr Bruder. Sie küsste ihn immerzu in süßem Schlaf. Später kamen sie in Angst und Not. / Ich glaube, der üble Teufel flüsterte das Kriemhild ein, dass sie die Versöhnung mit Giselher missachtete, dem sie in Burgund den Friedenskuss gegeben hatte. Da bekam ihr Kleid wieder Flecken von heißen Tränen. / Von früh bis spät lag es ihr auf der Seele, wie man sie ohne Grund dazu bringen konnte, dass sie die Frau eines Heiden wurde. In dieses Unglück hatten Hagen und Gunther sie gestürzt.

⁶²⁰ WALTER HAUG geht davon aus, dass Kriemhild nie wirkliche Distanz zu dem ihr angetanen Unrecht zugelassen und ihren Racheplan vielmehr konstant präsent gehalten habe. Bereits die Heirat Etzels und das eingeforderte Treueversprechen Rüdigers seien auf diese Machtposition angelegt, vgl. HAUG 1987, S. 16: „Der Racheplan ist also bei allem, was Kriemhild tut, durchgängig präsent: bei der Einwilligung zur Heirat mit Etzel, beim perfekten Rollenspiel in der neuen königlichen Funktion, beim Aufbau der Macht über 13 Jahre hin“.

⁶²¹ Für HAUG liegt in der Darstellung bzw. literarischen Verarbeitung von Freiheit ein entscheidender Zugang zum ‚Nibelungenlied‘ als Text seiner Entstehungszeit. Er stellt die These auf, dass die Figuren im ‚Nibelungenlied‘ eine *neue Individualität* zeigten, die den literarischen Figuren im Epos nicht zuletzt eine neue Form der Freiheit ermöglichte, s. HAUG 1974, S. 307: „Das ist die Erfahrung, die Kriemhild macht, und das ist die Erfahrung der Zeit, in der diese Dichtung geschaffen wurde: die Individualität als Freiheit auch zum Zerstörerischen, zum Negativen.“ Ähnlich argumentiert A. WOLF 2003, S. 152, der die These vertritt, dass die rohen Heroenfiguren der Heldensagen im ‚Nibelungenlied‘ ausgestaltet und humanisiert werden: „Das weibliche Zentrum der Humanisierung ist Kriemhild“.

Kriemhilds Motivation hinter ihrer Einladung wird nun nicht mehr allein als eine rational-reflektierte Entscheidung erkennbar, sondern mit widersprüchlichen Gefühlen von Sehnsucht (Sehnsucht nach Rache an Hagen und liebevolle Sehnsucht nach ihrem Bruder) verbunden. Diese Darstellung einer Affektsteuerung erweitert Kriemhilds – zunächst frei wirkende – Entscheidung um eine fremdbestimmte Komponente. Dieser Eindruck wird noch dadurch unterstützt, dass ihre Motivation im Erzählerkommentar als Eingabe des Bösen / des Teufels (*der übel vâlant*) beschrieben wird.⁶²²

Des willen in ir herzen kom si vil selten abe.
si gedâhte: ‚ich bin sô rîche und hân sô grôze habe,
daz ich mînen vînden gevüege noch ein leit.
des waere êt ich von Tronege Hagen gerne bereit.‘

Nâch den getriuwen jâmert dicke daz herze mîn.
die mir dâ leide tâten, möhte ich bî den sîn,
sô würde wol errochen mînes vriundes lîp,
des ich kûme erbeite‘, sprach daz Etzelen wîp. (NL 1396f.)

Von ihrer im Herzen beschlossenen Vergeltungsabsicht kam sie nicht mehr los. Sie dachte: ‚Ich bin so mächtig, bin so reich, dass ich meinen Feinden noch Leid zufügen kann. Dazu wäre ich gegenüber Hagen von Tronje mit Freuden bereit. / Nach den Treuen sehnt sich oft mein Herz. Wenn ich bei denen wäre, die mir dort Leid antaten, dann würde mein Geliebter gnadenlos gerächt. Ich kann es kaum erwarten‘, sagte Etzels Frau.

Das direkte Nebeneinander von beiden Motivationsebenen – der rational-politisch-taktierenden ebenso wie der affektgesteuerten – lässt unterschiedliche Lesarten von Kriemhilds Einladung zu: Sowohl als Resultat boshafter Einflüsse (eines übermächtigen Affekts oder einer externen boshaften Macht), die es Kriemhild scheinbar unmöglich machen, anders zu handeln, als auch als freie Entscheidung, ihre nun veränderten Umstände klug zu ihren Gunsten zu nutzen. Dass beide Lesarten im Text angelegt sind, macht Kriemhilds Entscheidung auch strukturell interessant.

Für Walter Haug zeichnet sich in der Kriemhildfigur ein „Experimentieren mit Subjektivität und Individualität“⁶²³ ab, was das ‚Nibelungenlied‘ von seinem literarischen Umfeld abhebe und

⁶²² HANS KUHN geht davon aus, dass dies die einzige Stelle im ‚Nibelungenlied‘ sei, in der der Teufel „leibhaftig gemeint“ sei (KUHN 1965, S. 333). Er betont dazu die enge Verbindung zwischen dem Teufel und Kriemhild (in der Handschrift B). So wird Kriemhild zweimal als mhd. *vâlandinne* („Teufelin“) beschrieben, vgl. ebd., S. 346. Für HAUG ist diese Dämonisierung Kriemhilds bezeichnend für die neuen Wege des ‚Nibelungenliedes‘ – weg von heroischen Verhaltensschemata hin zur Inszenierung von Freiheit und Subjektivität, s. HAUG 1974, S. 305: „[Die] Dämonisierung Kriemhilds, für die bezeichnenderweise nur eine christliche Vokabel: *vâlandinne*, zur Verfügung steht, zeigt, wie weit man die traditionelle heroische Konzeption hinter sich zurückgelassen hat.“

⁶²³ HAUG 1987, S. 27.

zum „‘modernste[n]‘ Werk des deutschen Mittelalters“⁶²⁴ mache. Es ist absolut passend, dass Haug Kriemhilds Racheentscheidung und ihr darauffolgendes kluges Taktieren als Beispiel wählt, um seine These zu untermauern: Haug argumentiert dafür, dass Kriemhilds Entscheidung zur Rache als eine komplexe „subjektiv-persönliche Motivation“ inszeniert werde und hebt hervor, dass es ihr gelinge, ihre Absichten lange Zeit zu verbergen (*den argen willen niemen an der küneginne ervant*. NL 1399, 4: Niemand merkte der Königin die böse Absicht an.) Haug hebt dabei hervor, dass Kriemhild ihre Umgebung nicht einfach durch eine gewöhnliche List täusche, sondern mehr noch das System, in dem sie steht, bewusst und klug für sich arbeiten lasse. So nutze Kriemhild die auf Äußerlichkeiten basierende höfischen Normen, denen sie sich mit ihrer Heirat und ihrer Rolle als perfekter Herrscherin⁶²⁵ fügt, um an persönlicher Macht zu gewinnen und mit der höfischen Form zu brechen:

Kriemhild verstellt sich nicht wie andere mittelalterliche Helden und Heldinnen, um der vorgegebenen Norm am Ende zum Sieg zu verhelfen, sondern sie benützt die vorgegebene Norm formal, um einen Spielraum für ein Gesetz zu gewinnen, nach dem sie ihr persönliches Schicksal entwirft. Das ist neu und unerhört[.]⁶²⁶

Umso tragischer muss es angesichts dieses Potentials zu klugem Kalkül wirken, dass Kriemhilds Intention, Rache an einem einzelnen Mann zu nehmen, schließlich eine scheinbar unaufhaltsame, katastrophale Eigendynamik entwickelt. Kriemhild rächt sich nicht nur am Mörder ihres Mannes, sondern löscht ihr gesamtes Familiengeschlecht aus. Mit Breuer lässt sich diese Handlungsentwicklung als „**Eskalationsstruktur**“⁶²⁷ beschreiben und ist aus dem Handlungsverlauf attischer Tragödien bekannt. Die fatale Handlungsverkettung sei hier kurz skizziert:

Kriemhild überzeugt Etzel davon, ihre Familie an seinen Hof einzuladen. Gegen Hagens Rat nehmen die Burgunden die Einladung an und reisen mit einer Truppe von tausend gewappneten Rittern ab. Auf dem Weg zu Etzels Burg kehren die Burgunden bei Rüdiger von Bechelaren ein, der seine Tochter mit Kriemhilds Bruder Giselher verlobt (24.–27. Aventure). Sobald die Burgunden an Etzels Hof ankommen, bemühen Hagen und Kriemhild sich nicht, ihre

⁶²⁴ Ebd.

⁶²⁵ S. ebd. S. 17: Mit dem Verstecken und Verheimlichen ihrer Gefühle unterlaufe Kriemhild das mittelalterliche Erzählprinzip, der „Korrelation von Innen und Außen“.

⁶²⁶ Ebd.

⁶²⁷ BREUER 1988, S. 82: „Der Begriff Eskalationsstruktur bezeichnet in unserem Zusammenhang solche Handlungen, die zerstörerische oder selbstzerstörerische Wirkungen haben, statt der oder neben den beabsichtigten konstruktiven Zielen. Dabei ergibt sich die Katastrophe kaum je in einem Handlungszug, [...] vielmehr ergibt sich die tragische Situation erst im dialektischen Wechselspiel mit einem oder mehreren Handlungspartnern bzw. Antagonisten, also eskalierend nach mehreren Handlungspartnern bzw. Antagonisten, also eskalierend nach mehreren Handlungszügen[.]“

gegenseitige Abneigung und Feindschaft zu verbergen.⁶²⁸ So trägt Hagen provokativ offen Siegfrieds Schwert zur Schau und gesteht, Siegfried erschlagen zu haben, und Kriemhild versucht, allerdings ohne Erfolg, Etzels Krieger und schließlich ihre Brüder Gernot und Giselher gegen Hagen aufzubringen. Etzel selbst steht den Burgunden nicht feindlich gegenüber und scheint auch nichts von den Racheplänen seiner Ehefrau zu ahnen. Es ist schließlich Etzels Bruder Blödelin, den Kriemhild für ihren Racheplan gewinnen kann, der die Eskalation lostritt. Hagens Bruder Dankwart speist mit zwölf Rittern und neuntausend Knappen in einem abgesonderten Saal, als Blödelin sie mit tausend Mann überfällt. Die Hunnen metzeln die Ritter und die unbewaffneten Knappen nieder. Dankwart tötet Blödelin und schafft es, sich zur Halle durchzuschlagen und Hagen zu informieren. Hagen tötet daraufhin Etzels und Kriemhilds Sohn Ortlieb - das Blutbad zwischen den Burgunden und Hunnen ist nun nicht mehr aufzuhalten (28.-33. Aventure). Die Burgunden sperren die Halle von innen zu und werfen die toten und verwundeten Hunnen aus der Halle. Auch wenn Rüdiger von Bechelaren, der Kriemhild die Treue geschworen hat, und Dietrich von Bern, der bei Etzel Exil gefunden hat, sich zunächst aus dem Kampf heraushalten wollten, kämpfen beide schließlich für Etzel und Kriemhild gegen die Burgunden. Im Laufe der Kämpfe gehen die Helden beider Seiten zugrunde; hervorgehoben werden die Tode der Helden Gernot und Giselher auf der Seite der Burgunden sowie Rüdiger und Hildebrands Neffe Wolfhart auf der Seite der Hunnen.(34.-38. Aventure). Dietrich von Bern verliert in den Kämpfen nahezu sein gesamtes Gefolge und fordert von den Burgunden Wiedergutmachung - er kämpft gegen Gunther und Hagen, besiegt sie und übergibt beide gefesselt an Kriemhild mit der Forderung, sie möge ihnen das Leben schenken, wenn sie bereit seien, für das getane Leid Entschädigung zu leisten. Kriemhild fordert daraufhin den Schatz der Nibelungen als Wiedergutmachung und als Hagen verneint, lässt sie Gunther enthaupten und schlägt Hagen schließlich mit Siegfrieds Schwert eigenhändig den Kopf ab. Als Rache dafür, dass sie als Frau gewagt hat, Hagen eigenhändig zu töten, wird sie schließlich von Hildebrand erschlagen (39. Aventure).

Elisabeth Lienert beschreibt diese Handlungsentwicklung aufbauend auf Jan-Dirk Müller als kaskadenhaftes Ineinandergreifen von Erzählmechanismen, die einander zwangsläufig bedingen: „Ehrverletzung führt zu Rache, Rache zieht Gegenrache nach sich. Diese Kette von Rache und Gegenrache führt zu Tod, Leid und Untergang.“⁶²⁹ Auch wenn nicht zweifelsfrei klar wird, wie genau Kriemhild Rache nehmen wollte – diese vollkommene Vernichtung ihres Familiengeschlechts kann nicht ihr Plan gewesen sein. Das Geschehen scheint eine unaufhaltsame Eigendynamik anzunehmen (ein „Automatismus von Schädigung und Rache, Gewalt und Gegengewalt“⁶³⁰), der sich schlussendlich auch Kriemhild selbst nicht entziehen kann. Sophie Marshall macht Kriemhilds Verhalten ausgehend von der *Klage*⁶³¹

⁶²⁸ ELISABETH LIENERT arbeitet heraus, dass die Katastrophe keinesfalls allein von Kriemhild ausgehe, sondern sich zwischen Kriemhild und Hagen eine fatale Dynamik aus Gewalt und Rache entfalte, s. LIENERT 2003, S. 104: „Hagen nimmt Kriemhild die Fäden des Handelns zumindest teilweise bewusst aus der Hand. Er organisiert den bewaffneten Heereszug, der Kriemhild letztlich zum Krieg gegen die Burgunden zwingt. [...] Hagen entzieht sich der Isolation und Gefangennahme, provoziert die Hunnenkönigin bis aus Blut, fordert selbst Etzel höhnisch heraus und macht durch die Tötung von Etzels Sohn eine Verhandlungslösung unwiderruflich unmöglich.“

⁶²⁹ Ebd., S. 105.

⁶³⁰ Ebd., S. 104.

⁶³¹ In fast allen Handschriften folgt auf das ‚Nibelungenlied‘ die ‚Klage‘ als eine Fortsetzung in Reimpaaren. Zu

psychoanalytisch als eine Art „Loslassen“,⁶³² als eine Form des Kontrollverlusts (als ein „Ausder-Hand-Geben jeder Steuerung“⁶³³) zugänglich. Für Walter Haug führt dieser Kontrollverlust dazu, dass Kriemhild ihre Handlungsautonomie und -freiheit verliere.⁶³⁴ Diese Unfreiheit gibt der Handlungsentwicklung den Eindruck von *Notwendigkeit* und *Unbedingtheit* des Geschehens, ohne die zuvor evozierte Gültigkeit von *Freiheit und Individualität* zu verneinen.

Kriemhilds Enthauptung ist schließlich der letzte Schritt der sich kaskadenartig entwickelnden Katastrophe. Dass Kriemhild von Hildebrand getötet wird, erscheint dabei fast schon folgerichtig, als logische Konsequenz und unaufhaltsamer Endpunkt des Tötens. Der Text selbst liefert eine konkrete erzähllogische Begründung für Kriemhilds Tötung, nämlich dass sie Hagen eigenhändig tötet, was gerächt werden muss:

Dô sprach der alte Hildebrant: „jâ geniuzet si des niht,
daz si in slahen torste. swaz mir dô von geschiht,
swie er mich selbe braehte in angestlîche nôt,
iedoch sô wil ich rechen des küenen Tronegaeres tât.“ (NL 2375)

Da sagte der alte Hildebrand: „Ja, ihr darf es keinen Vorteil bringen, dass sie gewagt hat, ihn zu erschlagen. Koste es mich, was es wolle, selbst wenn Hagen mich auch selbst in gefährliche Not gebracht hat, so will ich den Tod des tapferen Tronjers rächen.“

Innerhalb eines männlich-konnotierten Heldenepos verlangt die Kränkung, durch die Hand einer Frau zu fallen, nach Rache.⁶³⁵ Doch auch wenn die Tötung Kriemhilds somit

ihrer Präsenz in der Überlieferung, vgl. HEINZLE 2021, S. 1001. Die ‚Klage‘ ist in drei Teile gegliedert: Zu Beginn steht ein kurzer Prolog mit einer Rekapitulation des Geschehens von Siegfrieds Ermordung bis zu Kriemhilds Tod sowie weitere Details zu den Kämpfen. Hier findet sich eine Entschuldigung für Kriemhild, die – so die Einschätzung des Erzählers – nur aus Treue zu Siegfried gehandelt habe und deshalb nicht zu tadeln sei. Im zweiten Teil wird beschrieben, wie die Getöteten unter Klagen aufgebahrt und begraben werden; Etzel ist außer sich und vermutet in der Katastrophe eine Strafe Gottes. Im dritten Teil der ‚Klage‘ werden die Geschehnisse nach der Katastrophe geschildert. Etzel sendet Boten aus, um die Welt von der Katastrophe in Kenntnis zu setzen: In Bechelaren werden Rüdigers Frau und seine Tochter über das Geschehene informiert und fallen in Ohnmacht; in Worms stirbt Ute sogar vor Schmerz. Gunthers und Brünhilds Sohn, Kronprinz Siegfried, wird gekrönt. HEINZLE sieht die ‚Klage‘ als Zeichen dafür, wie „schwierig, ja mühselig es gewesen sein muß, den älteren Stoff im Horizont der höfischen Literatur neu zu gestalten“ (HEINZLE 2021, S. 1016) und erkennt in ihr einen erzählerischen Glättungs- und Erklärungsversuch. Zum Verhältnis von ‚Klage‘ und ‚Nibelungenlied‘ s. a. HENKEL 1999 und WACHINGER 1981.

⁶³² MARSHALL 2017, S. 14.

⁶³³ Ebd.

⁶³⁴ Vgl. HAUG 1987, S. 25.

⁶³⁵ Dass hier eindeutig mit zweierlei Maß gemessen wird, soll dabei nicht verschwiegen werden – Kriemhilds Tat wird deswegen so scharf verurteilt, weil sie eine Frau ist, nicht weil es unangemessen gewesen wäre, an Hagen Rache zu nehmen; s. hierzu SCHWEIKLE 1981, S. 72: „Kriemhild bildet zwar im Geschehnisablauf eine zentrale Figur, aber ihrer Eigenschaft als Frau wird sie ganz aus der Perspektive eines männlich-heldischen Ethos betrachtet, in dessen ‚ordo‘ der Frau nur ein nachgeordneter Platz zukommt – wie in der früh- und hochmittelalterlichen sozialen Realität.“ Vgl. auch LIENERT 2003, S. 107, die die weibliche Gewalt der männlichen

intradiegetisch als Rache für den Tod *eines* Mannes begründet wird, bekommt ihre Tötung im Gesamtzusammenhang der Erzählung weitere Konnotationen: Schließt man sich Walter Haugs These, dass es sich bei Kriemhilds Freiheit um eine bedrohliche „Abweichung vom Allgemeinen, Abweichung von der Norm“⁶³⁶ handelt, an, erscheint ihr Ende als das erzählerische Einfangen einer zu weit getriebenen Freiheit innerhalb eines form- und normgebundenen Systems. Rückt man Kriemhilds Entscheidung zur Rache als erzählerischen Ausgangspunkt für die tragische Katastrophe in den Fokus, erscheint Kriemhilds Tötung scheinbar als Versuch, die Auslöschung der Nibelungen nachträglich an der Schuldigen zu rektifizieren. Klar ist aber auch, dass Kriemhilds Tod nicht mit dem Geschehenen versöhnen oder gar erzähllogisch eine Form von 'heroischer Gerechtigkeit' herstellen kann: Hinter die tragische Erfahrung, führt kein Weg zurück. Kriemhilds Tod kann – mit Szondis Worten – die „Wunde“ nicht schließen. Die kognitiv resonierende Tragik des Textes, die hier an der Erzählstruktur explizit gemacht wurde, bleibt (mit Szondi gesprochen **ohne Auflösung in Immanenz oder Transzendenz**) ungebrochen bestehen.⁶³⁷

Dass Kriemhild nicht einfach getötet, sondern in Stücke geschlagen wird (*ze stücken was gehouwen*, NL 2377, 2) steht dabei beinahe symptomatisch für den Eindruck der unversöhnbaren tragischen Dissonanz zwischen Freiheit und Notwendigkeit, Finalität und Kausalität, die in der Struktur des ‚Nibelungenliedes‘ erkennbar wird.

5.1.2 Tragische Figuren im ‚Nibelungenlied‘: Siegfried und Rüdiger

Die tragische Struktur der Handlung des ‚Nibelungenliedes‘ findet ihr Pendant in der tragischen Anlage seiner Helden – im Folgenden verdeutlicht an Siegfried und Rüdiger. Siegfried ist der angesehene Sohn eines Königs (*eines rîchen kunegs sun*, NL 103, 2), der von

Gewalt im ‚Nibelungenlied‘ gegenüberstellt: „Eigenhändig ausgeübte weibliche Gewalt, bei Männern denkbar alltäglich, ist *ultima ratio* [...], für die Männer freilich ein Skandalon: Weibliche Gewalt wird grundsätzlich negativ bewertet“. Zur Rezeption der Kriemhildfigur in der Forschungstradition, s. u. a. O. EHRISMANN 1998.

⁶³⁶ HAUG 1987, S. 25.

⁶³⁷ Der Lösungsversuch der ‚Klage‘, die das ‚Nibelungenlied‘ „rekapitulierte, kommentierte, korrigierte“ (WACHINGER 1981, S. 206) und ausgerechnet diese komplexe strukturelle Anlage zu Gunsten einer „Schwarz-Weiß-Schematisierung“ (HAUG 1987, S. 26) auflöse, steht in dieser Arbeit nicht im Fokus. Hier sei lediglich darauf hingewiesen, dass die Tendenz der ‚Klage‘, Kriemhild zu entschuldigen, mit HENKEL 1999, S. 230 als Versuch gelesen werden kann, die tragische Potentialität des ‚Nibelungenliedes‘ abzumildern: „Ziel des ‚Klage‘-Dichters war offenbar auch, bestimmte, für uns heute im ‚Nibelungenlied‘ erkennbare Elemente wie Tragik, Heroik oder germanisches Rachedenken aus der Deutung seiner Zeit auszuschließen oder sie jedenfalls beiseite zu schieben.“

edler Abstammung (*edelem künne*, NL 103, 2) ist. Seine erstklassige Ausbildung steht im Einklang mit seiner noblen Abstammung (NL 23), auch an Siegfrieds vorbildlicher Einstellung im Kampf – als *ritter lobelîch* (NL 552, 1) – und seinen Fähigkeiten als engagierter Herrscher (NL 43) werden keine Zweifel gelassen. Mit dieser Rolle als vorbildlicher Ritter scheint Siegfried gut an den Wormser Hof und in das höfische Regelsystem zu passen. Wie Joachim Heinzle argumentiert, sei dieses „höfische Siegfried-Bild“⁶³⁸ im ‚Nibelungenlied‘ allerdings gegen die Tradition des Sagenstoffs⁶³⁹ entwickelt worden, um den Stoff der Sagentradition an das literarische Umfeld höfischer Literatur anzupassen.⁶⁴⁰ Dazu greife die Darstellung von Siegfried als höfischem Ritter signifikant in den Motivhaushalt der Überlieferung ein.

Siegfrieds Größe und seine aus der Sagentradition bekannte Exorbitanz (seine herausragende Stärke und seine Unverwundbarkeit) manifestieren sich aber auch im ‚Nibelungenlied‘. Durch den Besitz des Hortes, des Nibelungenschatzes (er ist *des hordes herre* NL 97, 4), und seinem Sieg über den Drachen (*einen lintrachen, den sluoc des helden hant* NL 100, 2) kommt Siegfried geradezu übermenschliche Macht und nahezu vollkommene Unverwundbarkeit zu: *er hât mit sîner krefte sô menegiu wunder getân* (NL 101, 4: Er hat mit seiner Stärke so viel Erstaunliches getan).⁶⁴¹ Der Text nutzt für Siegfried sozusagen eine „**doppelte[] Identitätsbildung**“⁶⁴², eine höfische und eine heroische Seite, was zu einer komplexen teilweise widersprüchlichen Figurenanlage führt; hierzu Heinzle: „Über das neue Bild vom höfischen Prinzen schob sich irritierend das traditionelle Bild vom wilden Abenteurer.“⁶⁴³

⁶³⁸ HEINZLE 2021, S. 1051.

⁶³⁹ S. HAUSTEIN 1993, S. 383: Die Inszenierung von Siegfried als höfischer Ritter „ist hart gegen das in der Stofftradition des ‚Nibelungenlied‘ verwurzelte Schema vom unbeherrschten und siegesdurstigen Draufgänger Siegfried gesetzt.“

⁶⁴⁰ Vgl. HEINZLE 2021., S. 1014: „Die Aufgabe, die dem Dichter des Nibelungenlieds gestellt war, bestand darin, die mündliche Überlieferung in die Form eines Buchepos zu bringen, das im literarischen Umfeld der höfischen Literatur seiner Zeit bestehen konnte. Im Medium dieser Literatur – im Minnesang und im höfischen Roman – verständigt sich die Adelsgesellschaft über die Fragen von Liebe, Gewalt und Herrschaft, die sie bewegt hat. Zentrales Thema war das Verhältnis der Geschlechter.“

⁶⁴¹ EBENBAUER skizziert die Unverwundbarkeit als einen wiederkehrenden Zug von Heldenbildern in unterschiedlichen historischen und soziokulturellen Umgebungen und stellt Siegfried in eine Reihe mit Achill und Superman, vgl. EBENBAUER 2006, S. 82: Die Unverwundbarkeit von Helden sei dabei nicht allein eine „Allmachtspantastie“, sondern diene auch dem Präsentmachen einer Gewissheit von ausnahmsloser Endlichkeit: „Hinter Wunschdenken und Allmachtspantastien lauert [...] – allen Schutzmechanismen zum Trotz – der Tod.“

⁶⁴² JING 2017, S. 47, Hervorhebung D.S.

⁶⁴³ HEINZLE 1998, S. 113. HEINZLE 2021, S. 1014 weist darauf hin, dass dieser Sagenstoff um Siegfrieds heroische Abenteuer im ‚Nibelungenlied‘ nur sehr kondensiert und größtenteils in Figurenrede wiedergegeben wird: „Siegfrieds Jugendabenteuer, die den Ruhm des Sagenhelden ausmachten, konnte er [hier: der Nibelungenlied-Dichter] für die Darstellung des höfischen Liebespaares nicht gebrauchen. Deshalb hat er sie marginalisiert. Ohne sie direkt zu erzählen, bringt er sie nur insoweit zur Sprache, als es für das Verständnis des Zusammenhangs unerlässlich ist.“

Als Heros ist Siegfried nicht nur mit enormer Kraft und übermenschlicher Stärke verbunden, sondern zeigt auch eine für mittelalterliche Heroen durchaus charakteristische ‚dunklere Seite‘. So wird auch ein brutaler, geradezu amoralischer Zug Siegfrieds beschrieben, der ebenfalls eine Seite seiner heroischen Figurenanlage ausmacht.⁶⁴⁴ Insbesondere die Schilderungen von Siegfrieds provozierender Ankunft am Wormser Hof (3. Aventiure) und seine Kämpfe im Sachsenkrieg (4. Aventiure) demonstrieren das Ausmaß von Siegfrieds Zorn und seiner Brutalität. Siegfried wird im Kampf als *vreislich* (NL 210, 4: grausam, schrecklich) beschrieben. Der Schrecken, den er verbreitet, erscheint ebenso wie Siegfrieds übermäßiger Zorn⁶⁴⁵ und sein Stolz als direkte Konsequenz aus seiner übermenschlichen Kraft und unterstreicht seine **heroische Exorbitanz**⁶⁴⁶, die Siegfried vom Durchschnittskrieger abhebt. Mit dieser Entgrenzung von durchschnittlichen Attributen changiert Siegfrieds Heroentum zwischen faszinierend und erschreckend. Dabei nimmt die Zurschaustellung von Siegfrieds Stärke im ‚Nibelungenlied‘ teilweise beinahe humoristische Züge an, was beispielsweise in der Bären-Stelle der 16. Aventiure, in der Siegfried aus Hochmut (scheinbar aus einem überzeichneten Spieltrieb heraus) einen Bären überwältigt und ihn im Lager der Jagdgesellschaft wieder freilässt, besonders deutlich wird:

daz was ein ber wilde. dô sprach der degen hinder sich:

‚Ich will uns hergesellen guoter kurzewîle wern.
 ir sult den bracken lâzen. jâ sich einen bern.
 der sol mit uns hinnen zen herbergen varn.
 ern vliehe danne vil sêre, ern kann sich es nimmer bewarn.‘ (NL 946, 4 f.) [...]

Dô spranc von sînem rosse der stolze ritter guot.
 er begunde nâch loufen. daz tier was umbehuot.
 ezen kunde im niht entrinnen. dô vienc er ez zehant.
 ân aller slahte wunden der helt ez schiere gebant.

Kratzen unde bîzen kunde ez niht den man
 er bant ez zuome satele. ûf saz der snelle sân.
 er brâht ez an die viuwerstat durch sînen hôhen muot
 z’einer kurzewîle, der recke küene und guot. (NL 949f.)

Das war ein wilder Bär. Der Held wandte sich um und rief: / ‚Ich will uns Jagdfreunden eine gute Unterhaltung verschaffen. Lasst den Bracken von der Leine, ich sehe einen Bären. Der soll mit

⁶⁴⁴ Zur frühen indogermanischen Tradition von dämonischen Zügen in frühen mittelalterlichen Helden s. BIRKHAN 2006.

⁶⁴⁵ GEPHART 2005, S. 27 spricht mit Blick auf Siegfried vom „enge[n] Konnex von *zorn* und Heldenmut“.

⁶⁴⁶ PRINZ 2016, S. 52 sieht Exorbitanz als deskriptive Analysekategorie und weist darauf hin, dass mit diesem Begriff grundsätzlich „sowohl negativ als auch positiv bewertbare Normabweichungen (auf der Basis geteilter Wertmaßstäbe bzw. einer gemeinsamen ‚Gesinnung‘) bezeichnet werden können“.

uns zum Lager gehen. Wenn er nicht sehr schnell flieht, bleibt ihm das nicht erspart.' / [...] Da sprang der stolze, vorzügliche Ritter von seinem Pferd. Er machte sich an die Verfolgung. Das Tier war chancenlos. Er konnte ihm nicht entkommen, auf der Stelle fing er ihn. Ohne sich zu verletzen, fesselte der Held ihn schnell. / Er konnte den Mann nicht kratzen und nicht beißen. Der band den Bären an den Sattel und saß schnell auf. In seinem Hochgefühl (Übermut) brachte er den Bären in das Lager, um die Jagdgesellschaft zu unterhalten, der kühne, tapfere Held.

In dieser Darstellung ist Siegfrieds *Prahlerei* und die unprovokierte Zurschaustellung seiner Macht so überzeichnet, dass sie auffallen muss. Prinz zieht zur Darstellung der Siegfried-Figur das Fazit: „Mit größerem Nachdruck kann man wohl kaum eine Figur als die allen anderen überlegene exponieren“⁶⁴⁷. Diese überzeichnete Darstellung von Siegfrieds heroischer Stärke tritt noch dadurch hervor, dass sie in scharfem Kontrast zum beinahe naiv anmutenden ritterlichen Pflichtbewusstsein steht, das Siegfried kurz vor seinem Tod demonstriert:

dô sach man bî dem brunnen den küenen Sîvriden ê.

Den prîs an allen dîngen truoc er vor manigem man.
daz swert daz lôst er schiere, den kocher leit er dan,
den starken gêr er leinte an der linden ast.
bî des brunnen vluzze stuont der hêrlîche gast.

Die Sîvrides tugende wâren harte grôz,
den schilt er leite nider, Idâ der brunne vlôz.
swie harte in dô durste, der helt niene tranc,
ê daz der kunic getrunke. des sagt er im boesen danc.

Der brunne der was küele, luter unde guot.
Gunthêr sich dô neigete nider zuo dem vluot.
als er hêt getrunken, dô riht er sich von dan.
alsam hêt ouch gerne der küene Sîvrit getân.

Dô engalt er sîner zûhte. den bogen und daz swert,
daz truoc allez Hagene von im dannewert. (NL 976,4 – 980,2)

Den kühnen Siegfried sah man da als ersten an der Quelle. / In jeder Hinsicht übertraf er alle Männer. Er löste gleich das Schwert und legte den Köcher ab. Den starken Speer lehnte er an einen Ast der Linde. An der sprudelnden Quelle stand der herrliche Gast. / Siegfrieds Tugenden waren vollkommen. Den Schild legte er dort nieder, wo die Quelle austrat. Aber wie durstig er auch war, so trank der Held nicht, bevor der König getrunken hatte. Der dankte ihm dafür schlecht. / Die Quelle war kühl, klar und rein. Gunther beugte sich zum Wasser. Als er getrunken hatte, stand er auf und trat beiseite. Ebendies hätte der kühne Siegfried auch gerne getan. / Da musste er für seine höfische Erziehung büßen. Den Bogen und das Schwert, all das trug Hagen von ihm fort.

In dem betonten Nebeneinander von Gehorsam und Brutalität, Tugendhaftigkeit und

⁶⁴⁷ Ebd., S. 67.

Entgleisung, Verantwortungsbewusstsein und Prahlerei wird das aristotelische Modell eines ‚mittleren‘ – oder eher ‚gemischten‘ – Helden akzentuiert auf die Spitze getrieben: Siegfried vereint in sich (nach der Erzähllogik mittelalterlicher Texte) höfische und heroische Figurenschemata, die beide auf unterschiedlichen Regel- und Wertesystemen gründen.⁶⁴⁸ Wir sehen Siegfried im ‚Nibelungenlied‘ damit in einer doppelten Anlage: auf der einen Seite, im Einklang mit dem alten Sagenstoff, einen exorbitanten Heros und auf der anderen Seite einen höfischen Ritter. Jan-Dirk Müller sieht in dieser Figurenanlage Siegfrieds ein Beispiel für den Modus eines **aggregativen Darstellungsverfahrens**, das sich über das Nebeneinander relativ unabhängiger Blöcke, Elemente bzw. Attribute auszeichne:

„Aggregative‘ Darstellung besagt Aufbau aus relativ selbständigen Blöcken, Nicht-Systematizität, nicht lineares Fortschreiten von einem zum anderen, sondern abrupter ‚Sprung‘, Nicht-Integration der Elemente in einen übergreifenden Verlauf oder Sachkomplex, stattdessen Herstellung von Sinnbezügen durch Addition ähnlicher oder widersprüchlicher, jedenfalls aufeinander beziehbarer Komponenten.⁶⁴⁹

Müller erkennt im ‚Nibelungenlied‘ eine Form des Erzählens, bei der keine nahtlose Integration der Elemente in einen übergreifenden narrativen Verlauf stattfindet. Stattdessen werde Sinn durch die Addition unterschiedlicher, oftmals scheinbar widersprüchlicher Komponenten erzeugt. So auch für die Siegfriedfigur, welche über verschiedene, nicht vollständig integrierte Aspekte bzw. Rollenbilder (idealer Held, Liebhaber und politischer Akteur), die „einfach unverbunden nebeneinander gesetzt“⁶⁵⁰ werden, geprägt sei. Müller spricht von der Überblendung verschiedener Bilder in derselben Figur: „Dem Hörer wird nicht auseinandergesetzt, wie man von einem Zustand zum nächsten gelangt, sondern ihm werden zwei Bilder gezeigt, die, übereinanderkopiert, das Ganze ausmachen.“⁶⁵¹

Nun könnte diese doppelte – mit Müller aggregative – Anlage Siegfried lediglich zu einer „irritierenden“, „dualen“ oder „schizophrenen“ Figur machen. Diese Begriffe reichen aber nicht aus, **um der besonderen handlungstreibenden Dynamik und dem im höchsten Maße subversivem Potential dieser Figurenanlage** gerecht zu werden, weshalb hier – entgegen dem Gros der Forschung – von einer *dialektischen Figurenanlage* gesprochen werden soll.

⁶⁴⁸ Vgl. ebd., S. 66: „Kern des Problems ist das, was den exorbitanten Helden ausmacht: seine Idealität bei gleichzeitiger A-Sozialität. Ist er dank des einen Adressat höchster Wertschätzung, setzt ihn das andere der Kritik und Verurteilung aus. Stets sind beide Wertungsprinzipien auf ihn möglich: Und da beide vom Nibelungenlied präsent gehalten werden, resultiert daraus jene Wertungsunsicherheit“.

⁶⁴⁹ J.-D. MÜLLER 1998, S. 137.

⁶⁵⁰ Ebd., S. 140.

⁶⁵¹ Ebd.

Zugrunde liegt die Prämisse, dass mit dem in Siegfried angelehnten Nebeneinander eines höfischen und eines heroischen Figureschemas auch die mit diesen Erzählmechanismen verbundenen Regel- und Wertesysteme aufgerufen werden. Als statische Gegensatzstruktur im Text wäre auch diese Gleichgültigkeit sich widersprechender Systeme in ein und derselben Figur noch nicht dialektisch – doch demonstriert Siegfrieds spezifische Figurenkonzeption eine der dialektischen Bewegung **inhärente, handlungsprovozierende und -treibende Dynamik**: So ergeben sich die beiden Fehleinschätzungen, die Siegfrieds gewaltsamen Tod erzähllogisch vorbereiten – der Steigbügeldienst und die Gabenschenkung – direkt aus seiner Figurenanlage. Wie im Folgenden demonstriert wird, fordert Siegfried in beiden Situationen letztlich Prinzipien beider, der heroischen ebenso wie der höfischen, Erzähllogiken heraus und ist damit bereits qua Anlage eine Bedrohung für beide Systeme, in denen er steht.

Besonders deutlich wird dieser Zusammenhang im **doppelten Brautwerbeschema**⁶⁵² (7. Aventure), das in der Forschungsliteratur bereits vielfach überzeugend diskutiert wurde. Um Kriemhilds Hand zu gewinnen, hilft Siegfried Gunther dabei, Brünhild zu erobern. Dazu tarnt er sich unter seiner Tarnkappe und schafft es, die starke Brünhild zu überwältigen. Wie versprochen, gibt Gunther Siegfried daraufhin Kriemhild zur Frau. Damit dies gelingt, muss Siegfried sich allerdings verstellen und täuschen; der Hergang dieser Täuschungssequenz wird im Folgenden wiedergegeben:

Als die Burgunden in Isenstein ankommen, werden sie von Brünhild und ihren Damen beobachtet (NL 395). Als erster verlässt Siegfried das Schiff und führt dabei ein Pferd an der Hand, bis Gunther aufsteigt: *Er habt im dâ bî zuome daz zierlîche marc, / guot unde schoene, vil michel und vil starc, / unz der künic Gunthêr in den satel gesaz. / alsô diene im Sîvrit, des er doch sît vil gar vergaz.* (NL 397: Da hielt er am Zaum das wundervolle Pferd, das gut und schön, sehr groß und stark war, solange bis König Gunther im Sattel saß. Diesen Dienst⁶⁵³ erwies ihm Siegfried, was er später völlig vergaß.). Dann wechselt die Perspektive zu Brünhild. Einer ihrer Gefolgsmänner berichtet ihr, dass einer der Helden aussehe wie der berühmte Held Siegfried – während die anderen ihm nicht bekannt seien (NL 411). Es ist daher nur folgerichtig, dass Brünhild bei der anschließenden Begrüßung zuerst auf Siegfried zugeht und ihn als ersten anspricht (NL 419). Siegfried aber setzt die begonnene Täuschung fort und korrigiert Brünhild: Nicht ihn solle sie zuerst grüßen, sondern vielmehr Gunther, seinen Herren (*wand er ist mîn*

⁶⁵² Vgl. STROHSCHNEIDER 1997.

⁶⁵³ Der ‚Stratordienst‘, besteht aus dem Steigbügelhalten und ist „ein weithin bekanntes, ein Unterordnungsverhältnis bestätigendes Rechtssymbol“ (HAUSTEIN 1993, S. 382.) Zur Tradition des Steigbügeldiensts s. insb. SCHULZE 1997. Wie ungewöhnlich diese Unterordnungsgeste für Siegfried ist, wird in der folgenden Strophe explizit hervorgehoben; dort wird auch betont, dass dieser Dienst in der Öffentlichkeit stattfindet und als solcher wahrgenommen wird: *er hêt solchen dienest vil selten ê getân / daz er bî stegereife gestüende helde mêr. / daz sâhen durch diu venster die vrouwen schoen unde hêr.* (NL 398,2ff.: Nie zuvor hatte er einen solchen Dienst geleistet, dass er den Steigbügel für einen Helden hielt. Das sahen durch die Fenster die schönen, hochgeborenen Damen.)

herre. NL 420,4: denn er ist mein Herr). Damit bestätigt Siegfried mündlich, was sein Verhalten bereits angedeutet hat. Entscheidend ist, dass Brünhild dieses Dienstverhältnis und das Machtgefälle zwischen Gunther und Siegfried als die Realität annimmt: *Si sprach: ‚ist er dîn herre und bistû sîn man, / diu spil, diu ich im teile, getar er diu gestân, behabet er des meisterschaft, sô wird ich sîn wîp*. (NL 423,1ff.: Sie sagte: ‚Wenn er dein Herr ist und du ihm untertan bist, dann muss er die Kämpfe bestehen, zu denen ich ihn herausfordere, behält er die Oberhand, dann werde ich seine Frau.)

Diese Täuschung Brünhilds ist der strukturelle Ausgangspunkt für den Konflikt zwischen den Königinnen, der die Feindschaft zwischen Hagen und Siegfried besiegelt. Dazu legt Peter Strohschneider dar, dass in der Struktur der Brautwerbung zwei schemaähnliche, narrative Elemente Wirkung entfalten: Zum einen ein Prinzip des Werbungsmodells („Dem Werber die Braut“⁶⁵⁴) und zum anderen eine Grundregel des Heldenschemas („Dem Besten die Schönste“⁶⁵⁵). Durch Siegfrieds Maskerade und seine Standeslüge werde ein erzähllogischer Widerspruch, ein „Regelkonflikt“⁶⁵⁶ inszeniert, der sich an der Figur Siegfried konkretisiert:

Sifrit ist jener Helfer, den das Brautwerbungsschema regelhaft dem Werber subordiniert, und zugleich jener genealogisch, heroisch und mythisch herausgehobene Held, den eine übergreifende Geschichte gleichermaßen regelhaft demwerbenden König vorordnet. Gemäß dem Prinzip des Werbungsmodells wird Brünhild zwar dem Wormser König zugeführt, doch zugleich hätte nach der Grundregel des Heldenschemas auch Sifrit die Braut zu bekommen, denn die Braut ist hier die Schönste, aber der Werber ist ein anderer als der Beste, und der Beste, Sifrit, ist nicht der Werber.⁶⁵⁷

Damit werden im Text zwei Realitäten (mit Strohschneider zwei „Hierarchien“⁶⁵⁸) eröffnet, denn sowohl Kriemhild als auch Brünhild nehmen beide an, den würdigsten und stärksten Bewerber geheiratet zu haben. Da aber nicht beide Realitäten gleichzeitig wahr sein können, baue sich (aus strukturanalytischer Perspektive) im Text eine Aporie auf, die erst mit Siegfrieds Tod (und damit seiner Tilgung aus der Gleichung) gelöst werden könne: „Die Verschränkung konkurrierender Ordnungen wird mit seinem Tode so aufgelöst, daß jene Welt (vorläufig) endgültig dominiert, in welcher er nur der subordinierte Helfer gewesen war.“⁶⁵⁹ Die

⁶⁵⁴ STROHSCHNEIDER 1997, S. 52.

⁶⁵⁵ Ebd.

⁶⁵⁶ Ebd.

⁶⁵⁷ Ebd. J.-D. MÜLLER 1998, S. 271 macht diese fatale Eröffnung von zwei Realitäten an der *widersprüchlichen Zeichenkommunikation* explizit: „Es gibt seit dem Betrug auf Isenstein zwei Realitäten. Was Gunther in Worms versichert und was Brünhild sehen kann, kollidiert mit ihrem Wissen von dem, was sie in Isenstein gehört und gesehen hat. Worte und Zeichen stimmten untereinander zwar jedesmal überein, aber was sie das eine und das andere Mal besagten, deckt sich nicht.“

⁶⁵⁸ STROHSCHNEIDER 1997, S. 58.

⁶⁵⁹ Ebd., S. 71.

„Vasallitätsfiktion“⁶⁶⁰ ist definitiv markiert, nicht zuletzt, da dieses „Betrugsmanöver“⁶⁶¹ eine Neuerung im Vergleich zum Sagenstoff ist.⁶⁶² Die Frage, ob Siegfried durch sein Verhalten *schuldig* wird, ist in der Forschungstradition umstritten;⁶⁶³ hier soll exemplarisch Jens Haustein hervorgehoben werden, der dafür argumentiert, dass Siegfried mit seinem Verhalten tatsächlich „Schuld“⁶⁶⁴ auf sich lädt. Konkret meint Haustein in der Vasallitätsfiktion – analog zum mittelalterlichen Wort *schulde* – eine zweifach gelagerte Schuld auszumachen, einerseits als *Ursache* für seinen eigenen Untergang und andererseits als *moralische Schuld* im Sinne eines Verstoßes gegen den mittelalterlichen ordo-Gedanken.⁶⁶⁵ Haustein betont in seiner Argumentation, dass Siegfrieds Lüge für Gunthers Erfolg dabei gar nicht zwingend notwendig gewesen sei,⁶⁶⁶ sondern zuvorderst den Zweck erfülle, „zu zeigen, bis zu welchem Grad der sozialen Selbstentäußerung Siegfried geh[e], um Kriemhild zu erhalten.“⁶⁶⁷ Diese Entscheidung stellt sich als Fehleinschätzung heraus, die für Siegfried später katastrophale Konsequenzen haben wird.

An dieser Stelle soll das Augenmerk noch auf eine weitere bereits vieldiskutierte ‚Fehleinschätzung‘ Siegfrieds gelenkt werden, in der die Elemente der heroischen und der höfischen Erzähllogik ebenfalls auf fatale Weise kollidieren: Als Gunther es nicht fertigbringt, Brünhild in ihrer Hochzeitsnacht zu überwältigen, tritt Siegfried erneut an seine Stelle.⁶⁶⁸ Als Beweis für seinen Sieg über die starke Frau nimmt er ihr die **„Fatalrequisiten Ring und Gürtel“**⁶⁶⁹ ab und überreicht diese Kriemhild:

⁶⁶⁰ HAUSTEIN 1993, S. 380.

⁶⁶¹ SCHULZE 1997, S. 86.

⁶⁶² Vgl. HAUSTEIN 1993, S. 382.

⁶⁶³ Bei WERNER HOFFMANN 1979 findet sich eine Übersicht der Forschung zum Siegfried-Bild von der Romantik bis zum 20. Jahrhundert. Wie HOFFMANN herausarbeitet, existieren die beiden entgegengesetzten Interpretationslinien, dass Siegfried *schuldig* ist, ebenso wie dass Siegfried *unschuldig* bleibt, bereits seit Jahrhunderten nebeneinander. W. HOFFMANN 1979, S. 3 untermauert dies mit der Gegenüberstellung der Lektüren von Wilhelm Schlegel, der „Siegfrieds Untergang als Ahnung einer Schuld, des Übermutes des Helden, mittelalterlich gesprochen: als Folge der *superbia*, versteh[e]“ und Wilhelm Grimm, nach dem Siegfried im ‚Nibelungenlied‘ „rein und unschuldig“ (ebd.) bleibe.

⁶⁶⁴ HAUSTEIN 1993, S. 382.

⁶⁶⁵ Ebd., S. 382.

⁶⁶⁶ S. hierzu auch SCHULZE 1997, S. 86, die hervorhebt, dass im Text nicht explizit begründet oder kommentiert werde, wieso Siegfried und Gunther auf die Standeslüge zurückgreifen: „Eine Begründung für den Einsatz der Standeslüge im Werbungszusammenhang wird nicht ausdrücklich gegeben.“

⁶⁶⁷ HAUSTEIN 1993, S. 381.

⁶⁶⁸ Brünhild wird erneut mithilfe der Tarnkappe getäuscht, die Siegfried nicht nur unsichtbar macht, sondern ihm auch die benötigte Kraft verleiht, um Brünhild erneut zu überwältigen. GEIER 1999, S. 77 hebt das skandalöse Potential dieser Täuschungsszene hervor: „Signifikant ist in dieser Szene Dunkelheit als Indiz für Heimlichkeit, welche nichtöffentliche und damit nicht-akzeptables Handeln markiert.“

⁶⁶⁹ Ebd., S. 76., Hervorhebung D.S.

Sîvrit stuont dannen, ligen lie er die meit,
sam er von im ziehen wolde vol gar sîniu kleit.
er zôch ir ab ir hende ein guldîn vingerlîn,
daz si des nie wart innen, diu edle kûnegîn.

Dar zuo nam er ir gürtel. daz was ein borte guot.
ine weiz, ob er daz taete durch sînen hôhen muot.
er gap ez sînem wîbe. daz wart im sider leit.
dô lâgen bî ein ander Gunthêr und diu schoeniu meit. (NL 679f.)

Siegfried trat beiseite, ließ die Jungfrau liegen, als ob er seine Kleider ablegen wollte. Er zog ihr einen Goldring vom Finger, ohne dass die hochgeborene Königin es bemerkte. / Auch nahm er ihren Gürtel mit sich. Das war eine schöne Borte. Ich weiß nicht, ob er es im Hochgefühl des Sieges tat. Er schenkte beides seiner Frau, was ihm später leidtun sollte. Dann lagen Gunther und die schöne Jungfrau beieinander.

Siegfried legt mit dieser Tat einen weiteren erzähllogischen Grundstein für das weitere Geschehen, denn ohne diesen Beweis für seine Tat hätte Kriemhild nicht von seinem Täuschungsmanöver erfahren, Brünhild nicht unverzeihbar brüskiert und Hagen nicht gegen Siegfried aufgebracht.⁶⁷⁰ Aus machtpolitischer Perspektive begeht Siegfried hier schlichtweg einen kapitalen Fehler, der einen modernen Rezipienten irritieren muss: Was bewegt Siegfried dazu, nach erneuter gelungener Täuschung – scheinbar ohne Not – das unverhältnismäßige Risiko einzugehen, einen Beweis für seine Tat mitzunehmen und ihn seiner Frau zu zeigen?⁶⁷¹

Auch bei diesem Beispiel kann für einen tragischen Fehler mit moralischer Implikation argumentiert werden, wenn Siegfrieds Tat als ein Fehler aus *übermuote* / *hohem muote* (Leidenschaft, Hochgestimmtheit, bzw. negativ gewendet Hochmut, Hybris) gelesen wird.⁶⁷² Siegfried könnte in diesem Moment für eine kurze Weile sein Pflichtgefühl gegenüber König Gunther ‚vergessen‘ und aus Hochmut einen selbstvergessenen Fehler begangen haben. Wird Siegfried als Held zwischen dem heroischen und dem höfischen Register fokussiert, tritt diese moralisierende Lesart des Fehlers zurück. Denn, wie Jan-Dirk Müller in seiner Interpretation

⁶⁷⁰ J.-D. MÜLLER 1998, S. 272 beschreibt die sich hier erneut eröffnende doppelte Realität folgendermaßen: „Wieder fallen Wahrnehmung und Zeichen auseinander. Das Zeichen weist auf Sivrits Sieg im nächtlichen Kampf und widerlegt seine (persönliche und ständische) Unterlegenheit. Was dagegen Prünhilt wahrzunehmen glaubt, spricht für die Überlegenheit Gunthers und als Konsequenz für die Wahrheit der Behauptung, Sivrit sei sein *man*.“

⁶⁷¹ Hierzu ebd., S. 274f.: „Ring und Gürtel machen etwas sichtbar, was es nicht gegeben hat; sie verweisen damit indirekt auf etwas, das unerkennbar ist, weil es – mehrfach und ausdrücklich – ins Dunkel abgedrängt wird. Das Zeichen täuscht Evidenz nur vor.“

⁶⁷² MÜLLER argumentiert, dass es sich bei der Terminologie *hoher muot* an dieser Stelle nicht um den im höfischen Kontext positiv konnotierten Begriff handle, sondern um einen durchaus verwerflichen egozentrischen Begriff: „Sivrits *hoher muot* ist nicht höfischer Ausdruck gemeinschaftlicher Harmonie – das unterscheidet ihn von Minnesang und Artusroman –, sondern ist ganz und gar selbstbezogenes Bewußtsein seiner Überlegenheit über Günther.“ (ebd., S. 273). Dieser Lesart wird hier gefolgt.

dieser Textstelle deutlich macht, macht es im Kontext heldenepischer Erzähllogik durchaus Sinn, dass Siegfried eine Trophäe als Beweis für seine Tat mitnimmt, denn „ein Sieg im Kampf findet Anerkennung erst durch den Beweis“.⁶⁷³ Immerhin hat Siegfried mit Brünhild einen nicht zu unterschätzenden Gegner bezwungen und seine Rolle als Stärkster und Bester wiederhergestellt. Zugrunde liegt das heldenepische Erzählprinzip, dass der Sieger eines Kampfes durch eine Trophäe als ebensolcher zu erkennen ist. In der mittelalterlichen Dinglogik beweist Brünhilds Gürtel Siegfrieds Sieg und belegt eben *die* Stärke und Überlegenheit, die er als *vreislicher* Krieger im Sachsenkrieg demonstriert und in der Brautwerbeszene verborgen und verleugnet hat. Doch der Beweis für seine heroische Exorbitanz, die Siegfried als Heros auszeichnet, macht Siegfried in der höfischen Welt der Burgunden zu einer Bedrohung – sowohl für Brünhilds Ruf als auch potentiell für Gunthers Herrschaftsanspruch. So argumentiert Heinzle dafür, dass Hagen in Siegfrieds „bedrohliche[r] Überlegenheit“⁶⁷⁴ eine Bedrohung für die Burgunden und die Machtansprüche am Wormser Hof erkenne: „Er war für Hagen der einzige, der es hätte wagen können, die Burgunden zu *bestân* ‚anzugreifen‘, d. h. er galt ihm als potentieller Ursupator der burgundischen Herrschaft[.]“⁶⁷⁵ Lydia Miklautsch geht einen Schritt weiter und vertritt die Lesart, dass heroische Kraft am Wormser Hof nur als politisches Instrument geduldet werde:

Siegfried ist als einzelner dem männlichen Personenverband unterlegen, für den die Kraft des Heros nur noch ein Mittel für die Durchsetzung seiner politischen Absichten ist. Sobald diese Kraft nicht mehr instrumentalisiert werden kann, wird sie gefährlich und muß aus dem Weg geräumt werden.⁶⁷⁶

Nicht zufällig macht Seidensticker ausgehend von Aristoteles für Aias und Ödipus eine ganz ähnliche Beobachtung: Aias und Ödipus seien hervorragende Beispiele dafür, dass die dialektische Struktur der Handlung ihr Pendant – im Aias sogar ihre Wurzel – in der tragischen Dialektik der Größe des Helden habe. So sei die besondere Tragik des Ödipus nicht zuletzt durch seine Charakterstruktur bedingt, da ihn gerade das, was seine Größe ausmacht und ihn zum idealen Herrscher macht, ins Verderben stürze: „Die beim Sieg über die Sphinx bewiesene

⁶⁷³ Ebd.

⁶⁷⁴ HEINZLE 2021, S. 1257.

⁶⁷⁵ Ebd.; HEINZLE vermutet die Ursache dieses Motivs in sagengeschichtlichen Grundlagen: „In der Thidrekssaga warnt Brünhild Gunnar und Högni, Sigurd sei so ‚stolz und mächtig, daß es nicht lange dauern wird, bis ihr alle ihm dient[.]“ (ebd.) PRINZ arbeitet die intertextuelle Kontrastierung zwischen den Burgunden „als soziale Einheit und dem exorbitanten Einzelnen“ (PRINZ 2016, S. 66), die von der Ankunft Siegfrieds am Wormser Hof an fassbare werde, heraus.

⁶⁷⁶ MIKLAUTSCH 2006, S. 254.

außergewöhnliche Intelligenz [...] und gerade sein hohes Verantwortungsbewußtsein und die bedingungslose Suche nach der Wahrheit entlarven ihn als gesuchten Täter.“⁶⁷⁷ Für den Kriegerhelden Aias (dessen Ähnlichkeit zu Siegfried augenfällig ist) sei es sein leidenschaftliches Streben nach Ehre, das ihn einerseits zum größten Helden (nach Achilles) mache, ihn aber andererseits in seinen Untergang treibe. Aias' Schicksal sei die grausig-groteske Verkehrung eben des heroischen Lebensideals, das Aias alles bedeute und für das er geradezu prototypisch stehe. Die Anlage dieses Helden, dessen brennender Wunsch, von der Gemeinschaft der Fürsten und des Heeres anerkannt zu werden, sein gesamtes Tun dominiert, führe ihn – so Seidensticker – zwangsläufig in die totale Isolation und die Verweigerung einer ehrenvollen Bestattung und demonstriere, dass in dem Streben nach heroischer Größe dialektisch bereits der drohende Sturz in die tiefste Schande angelegt sei:

Aias' monomanisches Streben nach Ehre, sein stolzes Selbstwertgefühl, die heroische Kompromißlosigkeit und die Unfähigkeit, Zurücksetzungen zu ertragen: all das, was ihn groß gemacht hat, treibt ihn mit unerbittlicher Konsequenz in Schande, Scham und Tod.⁶⁷⁸

Hier soll die These vertreten werden, dass Siegfried eine enge Vergleichbarkeit zur **dialektischen Figurenanlage** attischer Tragödienhelden zeigt. So erscheinen beide handlungstreibenden „Fehlhandlungen“ Siegfrieds (die Standeslüge und die Siegestrophäe) als direktes Resultat aus der gleichzeitigen Anlage des Helden in der heroischen, ebenso wie in der höfischen Erzählwelt, die in sich problematisch und potentiell subversiv erscheint: Das eine Mal verleugnet Siegfried seine heroische Natur zugunsten einer höfischen Identität, das andere Mal vernachlässigt er höfisches Dekor um zugunsten seiner Identität als Heros – beides Fehleinschätzungen mit fatalen Folgen. Alternative Figuren-Attribute (wie dualistisch, widersprüchlich und aggregativ⁶⁷⁹) können dem hier zugänglich gemachten Eindruck von Handlungsprovokation, Tilgungsnotwendigkeit und inhärenter tragischer Potentialität nicht so passend einfangen wie die Charakterisierung der Siegfriedfigur als *dialektisch*.

Abschließend soll hier noch der Fokus auf die Inszenierung von Siegfrieds Tötung gelenkt

⁶⁷⁷ SEIDENSTICKER 2005, S. 300.

⁶⁷⁸ Ebd., S. 303.

⁶⁷⁹ MÜLLERS Begriff gibt der offene, fragmentarischen, widersprüchlichen und darin komplexen Anlage der Siegfriedfigur einen passenden Ausdruck. Der Begriff „aggregativ“ bleibt dabei deskriptiv und nimmt das Nebeneinander nicht-hierarchisierter Attribute in den Blick. Der Begriff „dialektisch“ fokussiert stattdessen den prozesshaften und inhärent dynamischen Zug der doppelten Figurenanlage für die Entwicklung der Narration und macht den erzählerischen Drang zur Integration, Überwindung – oder in Siegfrieds Fall Tilgung – dieser Figurenanlage begrifflich präsent. Wird der Begriff „dialektisch“ hier „aggregativ“ vorgezogen, dann um die eingeschriebene Handlungsdynamik und den daraus resultierenden tragischen Zug der Siegfriedfigur zu betonen.

werden. Wie Aristoteles an besonders tragischen Tragödien beobachtet, geht die Reaktion auf Siegfrieds Fehler über das adäquate Maß an Vergeltung hinaus. **Seine Tötung** – entwaffnet und knieend von hinten mit einem Speer durchbohrt – scheinen weder dem Helden noch der von ihm begangenen Tat angemessen:⁶⁸⁰

Dâ der herre Sîvrit ob dem brunnen tranc,
er schôz in durch daz kriuze, daz von der wunden spranc
daz bluot im von dem herzen vaste an Hagenen wât.
sô grôze missewende ein helt nimmer mêt begât.

Den gêr im gein dem herzen er dô stecken lie.
alsô grimmedlichen ze flühten Hagen nie
gelief noch in der werlde von deheinem man.
dô sich der herre Sîfrit der grôzen wunden versan,

Der herre tobelichen von dem brunnen spranc.
im ragete von dem herzen ein gêrstange lanc.
der fürste wânde vinden bogen oder swert,
sô müese wesen Hagene nâch sînem dienste gewert. (NL 981-983)

Als König Siegfried über die Quelle gebeugt trank, schoss Hagen durch das Kreuzchen hindurch, so dass aus der Wunde das Blut vom Herzen heftig auf Hagens Kleider schoss. Nie mehr begeht ein Held so eine schwere Untat. / Hagen ließ ihm den Speer im Herzen stecken. So unbändig wild war er nie und nirgends auf der Welt vor einem Mann geflohen. Als Herr Siegfried seine schwere Verwundung bemerkte, / sprang er in rasender Wut von der Quelle auf. Ihm ragte ein langer Schaft aus dem Herzen hervor. Der Fürst wollte Bogen oder Schwert ergreifen. Dann wäre Hagen für seinen verräterischen Dienst entsprechend entlohnt worden.

Siegfried wird ein Waffenkampf und damit „das legitime Mittel der Selbstbehauptung“⁶⁸¹ verweigert. Zudem handelt es sich um einen geplanten Tötungsakt; sehr klar formuliert bei Harms: „Es ist ein geplanter Mord, also Abschluss einer Intrigenhandlung.“⁶⁸² Siegfrieds Tötung wird im Text als *grôze missewende* (NL 978, 4: Makel, Schande, Untat, Unheil), *untriuwe* (NL 876, 2; NL 915, 4; NL 916,2: Treulosigkeit, Betrug) und *schande* (NL 964, 4: Laster, Schande) bezeichnet. So offene Verurteilungen finden sich in den Erzählerkommentaren im ‚Nibelungenlied‘ nur selten.⁶⁸³ Trotz eines deutlich identifizierbaren Fehlverhaltens kann

⁶⁸⁰ HAUG geht noch weiter und stellt die These auf, es gebe „keinen rational einsichtigen Grund und schon gar keine Notwendigkeit für diesen Mord“ (HAUG 2006, S. 153). Er begründet dies insbesondere damit, dass Gunther Hagen gegenüber explizit sagt, dass er keine Notwendigkeit sehe, die Demütigung Brünhilds und seiner selbst gewaltsam an Siegfried zu rächen, vgl. ebd.

⁶⁸¹ HARMS 1963, S. 33.

⁶⁸² Ebd., S. 34.

⁶⁸³ Vgl. SCHULZE 2013, S. 117f. und PRINZ 2016, S. 68. Trotz dieses Erzählerkommentars scheint es allerdings verfehlt, von einer grundsätzlichen Verurteilung der Hagenfigur auszugehen, vielmehr ist der Hagen des ‚Nibelungenliedes‘ eine der komplexesten Figuren des Epos, der unterschiedliche Facetten annimmt (als treuer

Siegfrieds Untergang somit nicht einfach als *gerechter Ausgang oder verdiente Strafe* akzeptiert werden: Dass ausgerechnet Siegfried nicht im Kampf, sondern unvorbereitet durch eine List stirbt und somit einem der größten Helden ein heroisches Ende („als Untergang eines Siegers stilisiert“⁶⁸⁴) verweigert wird, gibt seinem Tod einen tragischen Zug.

An dieser Stelle soll nicht verschwiegen werden, dass Haug Siegfrieds Tod im Gegensatz zu der hier vertretenen These ganz anders liest und sogar als ein Paradebeispiel für die Inszenierung eines heroischen Sterbens, in dem „Siegen und Sterben“⁶⁸⁵ zusammenfließen, anführt. Haug stellt Siegfried dabei in eine Reihe mit Beowulf, der beim Überwinden eines Drachen stirbt, Roland, der sterbend das Horn bläst, das Karl den Großen ruft und damit die Schlacht entscheidet, sowie Artus und Mordred, die sich im Kampf gegenseitig tödlich verwunden. Bezeichnenderweise unterstützt gerade diese von Haug selbstgewählte Reihung aber vielmehr den Eindruck, dass seine Bewertung von Siegfrieds Tod den problematischen, unheroischen (und potentiell tragischen) Zug seines Todes *ausklammert*. So passt Siegfrieds Tod doch gerade *nicht* in diese Reihung der kämpfend-sterbenden Helden, denn auch wenn Siegfried, wie im gesamten ‚Nibelungenlied‘, bis zu seinem Tod als überlegender Held erkennbar wird, ist Siegfrieds Tod (durch eine List und in einer scheinbar friedlichen Situation) unzweifelhaft markiert und eben gerade nicht als Untergang eines Siegers stilisiert. Hier scheint sich vielmehr die tragische Dynamik wiederzufinden, die Aristoteles als eine unangemessene Vergeltung für einen tragischen Irrtum/Fehler beschreibt und als ein Element der wirkungsvollsten Tragödien identifiziert. Sowohl die dialektische Figurenanlage als auch die Inszenierung des Todes der Siegfriedfigur zeigen damit ein tragisches Potential.

Mit Blick auf tragische Figurenkonzeptionen im ‚Nibelungenlied‘ muss neben Siegfried auch Rüdiger von Bechelaren⁶⁸⁶ und sein „klassisch“ tragischer Pflichten- bzw. Loyalitätskonflikt genannt werden. Anders als Siegfried, der bereits in seiner Figurenanlage (zwischen Heros und Ritter) als inhärent spannungsgeladen und als Grenzgänger gezeichnet wird, erscheint Rüdiger

Ritter, Freund und Diener ebenso wie als „[d]er *grimme* Hagen, der *wilde* Hagen, der *valant aller künege*“, BRINKER-VON DER HEYDE 1999, S. 124).

⁶⁸⁴ HAUG 2006, S. 149.

⁶⁸⁵ Ebd.

⁶⁸⁶ WAHL ARMSTRONG nennt Rüdiger die „am stärksten individualisierte Nebenperson“ (WAHL ARMSTRONG 1979, S. 90); zur Sagentradition der Rüdigerfigur, s. u. a. KNAPP 1990. Eine Auseinandersetzung mit der Frage, ob die Rüdigerfigur einer realhistorischen Figur nachempfunden ist, findet sich exemplarisch bei WELTIN 1990.

vordergründig als hervorragender Ritter, der in höfischen Manieren allen anderen Figuren überlegen ist. Er wird vor allem als *guot*⁶⁸⁷ (NL 1147, 3: tüchtig, brav, gut), *rîch* (NL 1150, 1: von hoher Abkunft, vornehm, edel), *edele* (NL 1164, 1: edel, herrlich), *biderbe* (NL 1193, 1: tüchtig, vortrefflich), und – hier liegt der Kern seiner Figur – als *vil getriuwe* (NL 2138, 1: sehr treu/getreu) und *milte* (NL 1692, 3: wohlwütig, freigiebig, freundlich, gütig) beschrieben.⁶⁸⁸

In seiner Rolle als Inbegriff von Treue und Pflichtbewusstsein ergibt sich für Rüdiger ein Gewissenskonflikt zwischen seiner Loyalität zu Kriemhild und Etzel und seiner Freundschaft und Wertschätzung für die Burgunden. Dieser Konflikt wird im zweiten Teil des ‚Nibelungenliedes‘ sukzessive aufgebaut: Rüdiger von Bechelaren wird als Brautwerber für Etzel eingeführt. Er ist es, der Kriemhild als potentielle neue Ehefrau für Etzel anpreist und zu den Burgunden aufbricht, um für diese Verbindung zu werben. Als Etzels Vasall wird Rüdiger in direkter (rechtlicher und moralischer) Verpflichtung und sozioökonomischer Abhängigkeit zu Etzel dargestellt,⁶⁸⁹ hierzu Heinze: „Rüdiger hat seine Macht und seinen Reichtum – alles, was er besitzt – von Etzels Gnaden.“⁶⁹⁰ Diese Diensttreue erstreckt sich auf Kriemhild, der Rüdiger seinen ungebrochenen Gehorsam und seinen bedingungslosen Dienst ausspricht, um Kriemhild zu überzeugen, mit ihm zu gehen und Etzel zu heiraten.

Niht half, daz si gebâten, unze Ruedegêr
si gesprach in heimliche, die küneginne hêr,
er wolde die ergetzen, swaz ir ie geschach.
ein teil begunde ir senften dô ir grôzer ungemach.

Er sprach zer küneginne: „lât iuwer weinen sîn!
ob ir zen Hiunen hêtet niemen danne mîn,
getriuwer mîner mâge und ouch der mîner man,
er mües es sêr engelten, unt hêt iu iemen iht getân.“

⁶⁸⁷ Vgl. hierzu HEINZLE 2021, S. 1294: „*guot* ist sein stehendes Beiwort.“

⁶⁸⁸ Wie JENTZSCH 1972, S. 174 in einer Epitheta-Analyse herausarbeitet, werden Rüdiger vor allem unkriegerische höfische Tugenden zugesprochen; „nur einmal wird er ‚küene‘ und ‚snel‘ genannt.“ JENTZSCH lenkt die Aufmerksamkeit darauf, dass insbesondere die Beiworte *guot*, *getriuwe* und *milte* markiert seien, nicht zuletzt da diese im ‚Nibelungenlied‘ nur selten zu finden sind; ebd., S. 177: „Interessant ist, daß (in B) nur Ruedeger ‚der getriuwe‘, ‚der milte‘ und (9x) ‚der guote‘ genannt wird.“

⁶⁸⁹ DOHSE 1972, S. 220 gibt die folgende kurze Beschreibung des mittelalterlichen Lehnseids: „Der Freie schließt einen Vertrag mit einem anderen, der ihm durch seine Stärke Schutz geben kann. Auch dieser hat bestimmte Pflichten. Er muß dem Vasallen raten und zu seinem Recht verhelfen, er muß dessen Eigentum und das Lehen schützen und ihm Unterhalt gewähren [...]. Es wird hier also ein Vertrag auf beiderseitigem Beistand geschlossen, der bis zum Tode eines Partners gilt und nicht von einer Seite willkürlich gelöst werden kann. Er kann nur aufgehoben werden in beiderseitigem Einverständnis, oder der Vasall kann seinem Herrn in ganz bestimmter Form ‚die Treue aufsagen‘.“

⁶⁹⁰ HEINZLE 2021, S. 1294.

Dâ von wart wol geringet dô der vrouwen muot.⁶⁹¹
si sprach: ‚sô swert mir eide, swaz mir iemen getuot,
daz ir sît der naehste, der bûeze mîniu leit!‘
dô sprach der marcgrâve: ‚vrouwe, des bin ich bereit.‘

Mit allen sînen mannen swuor ir dô Ruedegêr
mit triuwen immer dienen, unz daz die recken hêr
ir nimmer niht versageten ûz Etzelen lant,
des si êre haben solde. des sichert ir Ruedegêres hant. (NL 1255-1258) [...]

Alles, worum sie baten, hatte keinen Erfolg, bis Rüdiger die hohe Königin vertraulich (außerhalb des Protokolls) ansprach, und ihr versicherte, er wolle sie für alles entschädigen, was auch immer ihr geschah. Das linderte ein wenig ihren großen Kummer. / Er sagte zur Königin: ‚Hört auf zu weinen. Wenn Ihr bei den Hunnen niemanden hättet als mich, meine getreuen Verwandten und meine Vasallen, dann müsste jeder es schwer büßen, der euch etwas angetan hätte.‘ / Damit wurden die Gedanken der Herrin leichter. Sie sagte: ‚So schwört mir einen Eid, dass ihr der erste sein werdet, mein Leid zu rächen, was auch immer mir jemand antut!‘ Da sagte der Markgraf: ‚Herrin, dazu bin ich bereit.‘ / Da schwören Rüdiger und seine Männer, ihr immer treu zu dienen, und dass die hochgeborenen Helden aus Etzels Land ihr nie etwas versagen sollen, so dass ihr Ehre zukommen solle. Das sicherte Rüdigers Hand ihr zu.

Der Eid garantiert Kriemhild eine Sicherheit, die ihr am Burgundenhof nach Siegfrieds Tod fehlt, und versichert ihr eine einflussreiche Stellung unter den Hunnen. In der Forschung wurde sowohl dafür argumentiert, dass Kriemhild Rüdiger hier über ihre wahren Rache-Absichten getäuscht und ihn durch rhetorisches Geschick in eine Art Falle gelockt habe,⁶⁹² als auch die Lesart vertreten, dass Rüdiger Kriemhild mit der Verheißung von Rache manipuliert und gelockt habe.⁶⁹³ Auch Jan-Dirk Müller vertritt die These, dass **Rüdigers Eid** „Interpretationsspielraum“⁶⁹⁴ zulasse und argumentiert, dass der Eid hier in leicht unterschiedlichen Formulierungen und in verschiedenen Kontexten beschrieben bzw. geleistet wird: Zunächst wird der Eid durch die Erzählinstanz paraphrasiert (*er wolde die ergetzen, swaz ir ie geschach*, NL 1255, 3), wobei sich dieser Eid, zu vergelten, was auch immer Kriemhild geschehe – wie Müller betont – sowohl auf die Zukunft als auch auf die

⁶⁹¹ Weshalb hier explizit erwähnt wird, dass Kriemhild über Rüdigers Zusage erleichtert ist, wird nicht konkretisiert. Es wird HEINZLE 2021, S. 1309 zugestimmt, dass ihre Erleichterung kein Beweis dafür ist, dass sie bereits die Möglichkeit im Auge hat, Siegfried zu rächen. „Es genügt die Annahme, daß ihr ein Schutz vor Übergriffen in Aussicht gestellt wird, den sie am burgundischen Hof nicht hat.“

⁶⁹² So geht SPLETT davon aus, dass Rüdiger die „Zweideutigkeit ihrer Worte“ nicht erkenne und nicht begreife, dass Kriemhild hier konkrete Racheabsichten an den Burgunden im Blick habe, vgl. SPLETT 1968, S. 52. Da Rüdiger ihre wahren Absichten nicht kenne, könne Kriemhild ihn in eine Art Falle locken.

⁶⁹³ S. hierzu exemplarisch VIZKELETY 1990, S. 135, der dafür argumentiert, dass Rüdiger hier sehr bewusst vorgehe, wenn er um ein vertrauliches Gespräch mit Kriemhild bittet: „Er handelt zweifelsohne bewußt, absichtlich. Er weiß, daß er möglicherweise etwas Entscheidendes ausspricht, ohne sich über die genauen Folgen dieser Aussage bzw. seines darauffolgenden Eides im klaren sein zu können.“

⁶⁹⁴ J.-D. MÜLLER 1998, S. 365. MÜLLER geht davon aus, dass Eide grundsätzlich „mehrdeutig, ihre Geltung umstritten, ihr Inhalt manipulierbar“ seien (ebd., S. 364).

Vergangenheit bezieht. Ebenso schließe das Versprechen, das Rüdiger außerhalb des offiziellen Protokolls (im Vertrauen) gegenüber Kriemhild ausspricht, sowohl die Vergangenheit als auch die Zukunft ein (*er mües es sêr engelten, unt hêt iu iemen iht getân*, NL 1256,4). Dass der Eid, der schließlich in der Öffentlichkeit – vor den Burgunden – von Kriemhild eingefordert wird, wiederum einen Fokus auf Schutz vor und Vergeltung von *zukünftigem* Leid legt (si sprach: *„sô swert mir eide, swaz mir iemen getuot, daz ir sît der naehste, der bûeze mîniu leit!*‘ NL 1257, 2f.), erscheint Müller daher markiert:

Kurz, Rüedegers Eid ist ‚nicht in Ordnung‘. In seiner öffentlich beschworenen Form scheint er harmlos, in seiner heimlichen Form hat er zwei Versionen, da er zwischen Zusicherung in Bezug auf die Vergangenheit und Versprechen für die Zukunft oszilliert. Er öffnet einen Interpretationsspielraum, der die Burgunden die Hintergründe verkennen, Kriemhild hoffen und Rüedeger guten Glaubens handeln lässt.⁶⁹⁵

Joachim Heinzle lehnt diese Interpretationslinien wiederum entschieden ab: „Weder ist der Eid zweideutig noch betätigt sich Kriemhild als Fallenstellerin.“⁶⁹⁶ Er geht sogar so weit, dafür zu argumentieren, dass Rüdigers Eid gegenüber Kriemhild für sein späteres Verhalten schlussendlich „ohne Bedeutung“⁶⁹⁷ sei. Rüdigers Eingreifen in die Kämpfe am Etzelhof sei – so die These Heinzles – in letzter Konsequenz durch seinen Status als Etzels Vasall erzwungen und nicht durch seinen Eid gegenüber Kriemhild motiviert. Entscheidender als die Frage, ob Rüdigers Eid tatsächlich wasserdicht sei, sei daher die erzählerische Funktion seines Eids:

Erzählstrategisch ist die Konstruktion einer persönlichen Bindung Rüdigers an Kriemhild der Verinnerlichung dienlich, auf die die Rüdiger-Tragödie angelegt ist. Sie steigert den seelischen Konflikt, indem sie ein Gegengewicht zur persönlichen Bindung Rüdigers an die Burgunden schafft.⁶⁹⁸

Entscheidend ist, dass Rüdiger mit seinem Eid sein enges **Dienst- und Pflichtverhältnis** zu Etzel ebenso wie Kriemhild bestätigt – als Etzels Vasall und Kriemhilds geschworener Ritter. Zugleich, und hier entfaltet sich der Konflikt, wird Rüdiger als Vertrauter und Freund der Burgunden dargestellt. Der Text hebt die gegenseitige Wertschätzung und Freundschaft zwischen dem Markgrafen Rüdiger und den Burgundenkönigen hervor; so beschreibt Gunther Rüdiger als *mîn lieber vriunt* (NL 1640, 3). Die Freundschaft zwischen den Familien wird im Text besonders deutlich, als die Burgunden auf ihrem Weg ins Hunnenland in Bechelaren

⁶⁹⁵ Ebd., S. 365.

⁶⁹⁶ HEINZLE 2021, S. 1311.

⁶⁹⁷ Ebd.

⁶⁹⁸ Ebd.

einkehren und von Rüdiger und seiner Frau Gotelind mit großer Gastfreundschaft aufgenommen werden.⁶⁹⁹ Das enge Band zwischen den beiden Familien führt sogar zur Verlobung von Rüdigers Tochter und Kriemhilds Bruder Giselher (27. Aventure). Beim Abschied überreicht Rüdiger den Burgunden kostbare Geschenke. Giselher hat er bereits *sîne tohter schoene* gegeben (NL 1694, 4),⁷⁰⁰ Gunther gibt er eine Rüstung (NL 1695)⁷⁰¹ und Gernot schenkt er ein sehr gutes Schwert (NL 1696). Hagen bittet Gotelind um einen wertvollen, edlen Schild, der einst von ihrem Verwandten Nudung geführt wurde (NL 1698ff.). Schließlich sichert Rüdiger den Burgunden Geleit zu den Hunnen und seine Loyalität zu, womit er sein moralisches Dilemma besiegelt: Er ist nun rechtlich und moralisch beiden Seiten zur Treue verpflichtet und muss bestrebt sein, dieser Pflicht beiden Seiten gegenüber gerecht zu werden. Rüdigers immense Gastfreundschaft und seine großzügigen Gaben an die Burgunden werden unterschiedlich gelesen: Klassischerweise schließt sich die Forschung der Lesart an, die auch der Text selbst (sowohl in Erzähler- als auch in Figurenstimme) wiederholt bietet, dass Rüdiger aus dem höfischen Tugendideal *milte* (Freigiebigkeit) heraus handle.

Monika Schausten weicht von dieser eindimensionalen Lesart ab, in dem sie Rüdigers *milte* kritisch kontextualisiert und dafür argumentiert, dass Rüdigers Schenkungen von einer **gefährlichen Agonalität** geprägt seien, die schließlich seinen Untergang bedingen. Schausten baut in ihrer Interpretation der Gabenschenkungen auf der Grundlage auf, dass die Übergabe von Gaben und Geschenken immer auch eine symbolische Bedeutungsebene habe und einem öffentlichen Herrschaftshandeln gleichkomme:

⁶⁹⁹ In der älteren Nibelungenlied-Forschung wird diese Stelle als „Idyll von Bechelaren“ beschrieben.

⁷⁰⁰ Hier ist auf die Lesart von SCHAUSTEN hinzuweisen, die diese Heirat gerade nicht als *Gabe* Rüdigers, sondern als das *Nehmen einer Gabe* versteht: Tatsächlich sei es ein Geschenk / eine Gabe der Burgunden, Rüdigers Tochter mit Giselher zu verheiraten. Mit der Annahme dieses Geschenks habe Rüdiger sich in ein problematisches Abhängigkeitsverhältnis gebracht, da es für diese Gabe keine angemessene Gegengabe geben könne (SCHAUSTEN 2016, S. 105ff.). Aus dieser Perspektive möchte SCHAUSTEN auch die anderen Geschenke Rüdigers an die Burgunden verstehen: Rüdiger versuche, durch seine exzessiven Gaben und das Schenken seiner Loyalität und Treuezusicherung das Machtdefizit zwischen ihm und den Burgunden auszugleichen, welches noch durch die Heirat zwischen seiner Tochter und Giselher verstärkt worden sei.

⁷⁰¹ SCHAUSTEN lenkt die Aufmerksamkeit darauf, dass im Erzählerkommentar explizit darauf verwiesen wird, dass Gunther normalerweise keine Geschenke annehme. Vor dem Hintergrund der etablierten und dem mittelalterlichen Rezipienten bekannten „Praxis der Gabenökonomie“ (SCHAUSTEN 2016, S. 84) – dass Geschenke ebenso gemacht wie angenommen werden müssen, um Machtansprüche durch gegenseitige Gaben zu untermauern – lasse dieser Hinweis aufmerken. Denn ein solcher Verzicht Gunthers auf die Teilhabe an einem „durch Geben und Nehmen auf Reziprozität angelegten Herrschaftshandeln deutet auch auf die Gefahr potentieller Machteinbuße“ (ebd., S. 84) und „die Gefahr eines Souveränitätsverlusts“ (ebd., S. 85) hin. SCHAUSTEN räumt aber auch ein, dass der Erzählerkommentar nicht einer gewissen Ironie entbehre, schließlich habe Gunther die Geschenke Siegfrieds, insbesondere seine Treue und Hilfe in der Brautwerbung, ebenfalls angenommen und ihm diesen geschenkten Dienst mehr als schlecht vergolten.

Das Schenken wie das Annehmen des Geschenks sind als effektive Strategien kenntlich gemacht, die der gesellschaftlichen Stellung der am Tauschvorgang Beteiligten sichtbaren Ausdruck verleihen können.⁷⁰²

Als Schema ausgedrückt verlangt das Annehmen einer öffentlich dargebrachten Gabe nach einer freiwillig dargebrachten angemessenen Gegengabe. Ein gelungener Schenkungszyklus sei dabei *reziprok, geschlossen und sozial verpflichtend*.⁷⁰³ Die Gabenökonomie könne dabei sowohl eine „gemeinschaftsstabilisierende“ als auch eine potentiell „destabilisierende“ Funktion einnehmen.⁷⁰⁴ Schausten argumentiert dafür, dass sich die Rüdigerfigur durch übermäßiges Schenken immer mehr in einer „agonalen Praxis einer feudaladeligen Kunst des Schenkens“⁷⁰⁵ verstricke und damit seinen Niedergang herbeiführe. Sie lenkt dazu den Fokus darauf, dass Rüdiger im Verlauf der Erzählung konsequent als selbstständiger „Übermittler von Gaben“⁷⁰⁶ (als „exzessiv Gebender“⁷⁰⁷) auftritt – und das obwohl er eigentlich in einer inferioren Position ist, die ihm einen echten (reziproken) Schenkungszyklus verwehrt. Schausten stellt die These auf, dass Rüdiger mit diesem exzessiven Schenken seine eigentliche Rolle als Bote und Vasall sukzessive überschreite und sich selbst überschätze:⁷⁰⁸

Rüdiger ist Geber ohne eigenen Besitz, ist Exilierter ohne eigenen Herrschaftsbereich, der sich an der Herrschaftspolitik der höchsten dennoch beteiligt, er ist Bote ohne Botenlohn, er ist Etzels Gefolgsmann und doch mehr als das. Sein Entwurf changiert zwischen höfischer Idealfigur und zuweilen durchaus korruptem politischen Akteur. Rüdigers Scheitern indes begründet der Autor letztlich im Hinweis auf seinen unüberlegten und unreflektierten Umgang mit den Gaben.⁷⁰⁹

Rüdigers Schenken sei der Versuch, seinen inferioren Stand⁷¹⁰ durch exzessive Gaben auszugleichen. Dass Rüdiger in diesem politischen Spiel letztlich zu weit gehe, führe zu dem Konflikt, der seinen Untergang bedingt: „Seine Strategie, die eigene Loyalität immer da als Gabe zu bemühen, wo er ansonsten nichts mehr oder nicht angemessen geben kann, schlägt

⁷⁰² Ebd., S. 84.

⁷⁰³ Vgl. ebd., S. 87.

⁷⁰⁴ Ebd., S. 86.

⁷⁰⁵ Ebd., S. 87.

⁷⁰⁶ Ebd., S. 96.

⁷⁰⁷ Ebd.

⁷⁰⁸ Rüdigers zweifelhaftes Verhalten beginne bereits damit, dass er Kriemhild unangemessener Weise um ein privates Gespräch ersuche und ihr seine Dienste als ein „im Geheimen“ (ebd., S. 97) gegebenes Geschenk anbiete. SCHAUSTEN erkennt in diesem geheimen Akt eine Form der Bestechung, die seine Rolle als Brautwerber unterwandere, und macht das „geheime Schenken“ als ein *symptomatisches, problematisches* Verhalten der Rüdiger-Figur aus, vgl. hierzu ebd., S. 98: „Der sozial stabilisierenden Öffentlichkeit des Gebens entspricht [...] die gesellschaftlich prekäre Form geheimen Schenkens, der sich Rüdiger hier bedient. Er besticht Kriemhild, so ließe sich das Geschehen zugespitzt beschreiben, indem er Siegfrieds Witwe die Zusicherung seiner Loyalität und die seiner Männer als zentrales Mittel für die Umsetzung ihrer eigenen politischen Ziele anpreist“.

⁷⁰⁹ Ebd., S. 109.

⁷¹⁰ Vgl. ebd., S. 106.

schließlich gegen ihn selbst zurück [...] [und] richtet ihn schließlich selbst zugrunde.“⁷¹¹ Die von Schausten herausgearbeitete ursächliche Mitschuld Rüdigers an seinem eigenen Dilemma soll hier zentral gesetzt werden: Aus gabenökonomischer Perspektive geht Rüdiger mit seinem Treueid gegenüber beiden Seiten zu weit. Damit wird die vom Text mehrfach hervorgehobene *milte* Rüdigers (als in ihm beinahe überzeichnet angelegte Tugend) nicht abgesprochen: Es ist vielmehr die **Entgrenzung (das Absolut-Setzen) dieser Tugend**, die Rüdiger eingeschrieben ist und ihm zugleich doch nicht zusteht, die sein Scheitern erzähllogisch vorbereitet. Dass schlussendlich seine beiden herausragenden und (beide für sich genommen positiv besetzten) Eigenschaften der *milte* und *triuwe* einen selbstverschuldeten fatalen Konflikt kreieren, stellt Rüdigers Fehlverhalten erinnert an das Modell der aristotelischen Hamartia.

Auch wenn Rüdiger zunächst bestrebt ist, sich aus dem Konflikt herauszuhalten und ggf. eine friedliche Lösung zu finden (vgl. NL 2136ff.), wird schnell deutlich, dass es für Rüdiger keine Option gibt, dem moralischen Dilemma, in das er sich wie dargestellt selbst manövriert hat, zu entkommen. Als Kriemhild und Etzel Rüdiger um seine Hilfe anflehen, fasst Rüdiger in Worte, was ihre Bitte für ihn bedeutet: Wenn er für Kriemhild gegen die Burgunden in den Kampf zieht, muss er seinen Freunden gegenüber ehrlos handeln und seine Treue ihnen gegenüber brechen:

‚Daz ist âne lougen, ich swuor iu, edel wîp,
daz ich durch iuch wâgete êre unde ouch den lîp.
daz ich di sêle vliese, desen hân ich niht gesworn.
zuo dirre hôchgezîte *bat⁷¹² ich die vürsten wol geborn.‘ (NL 2150) [...]

‚Owê mir gotes armem, daz ich ditze gelebet hân!
aller mîner êren der muoz ich abe stân,
triuwen und zûhte, der got an mir gebôt.
owê, got von himele, daz mich es niht wendet der tôt!

Swelchez ich nû lâze und daz ander begân,
sô hân ich boeslîche unde vil übele getân.
lâze aber ich si beide, mich schiltet elliu diet.[...]‘ (NL 2153f.)

‚Das ist nicht zu leugnen, ich habe euch, Königin, geschworen, um euretwillen Ehre und Leben zu wagen. Aber das Heil der Seele hinzugeben, habe ich nicht geschworen. Ich habe die hochgeborenen Fürsten zu diesem Fest eingeladen.‘ [...] ‚Ach, ich Ärmster, dass ich dies erleben musste! Mein ganzes Ansehen muss ich verlieren, die Treue und das höfische Verhalten, die Gott

⁷¹¹ Vgl. ebd., S. 109.

⁷¹² HEINZLE sieht hier eine inhaltliche Unstimmigkeit („Daß Rüdiger die Burgunden zu dem Fest ‚gebeten‘, also wohl: eingeladen hat, wird nirgendwo gesagt.“, HEINZLE 1987, S. 1470, Stellenkommentar zu NL 2150,4) und ruft die Möglichkeit auf, dass hier ggf. ein Fehler für *brâht* vorliege, vgl. ebd.

mir hat zuteilwerden lassen. Ach, Gott im Himmel, dass der Tod mir diese Schande nicht erspart!
/ Egal, was ich jetzt unterlasse und das andere tu, ich handle falsch und äußerst schlecht. Lass
ich beides sein, würden mich alle beschimpfen.[...]

Rüdiger bringt sein dialektisch-tragisches Dilemma („die politisch-rechtlichen Aporien des *triuwe*-Konzepts“⁷¹³) hier selber auf den Punkt: Er steht in zwei Pflichtverhältnissen, die beide für sich absolute Gültigkeit beanspruchen und zudem beide unzweifelhaft gut sind (seine Treue als Freund und als Vasall) – die Entscheidung für eine dieser Pflichten bricht dabei automatisch die andere. Gar nicht zu handeln, ist ebenfalls keine Option: Egal was Rüdiger in dieser Situation tut, der Verlust seines Seelenheils, seiner moralischen Unbeflecktheit oder seiner Ehre ist unausweichlich.⁷¹⁴ Breuer konkretisiert Rüdigers Normenkonflikt als einen **deontischen Widerspruch** – also als eine Situation, in der zwei sich gegenseitig ausschließende Normensätze beide zugleich Gültigkeit beanspruchen:

Der deontische Widerspruch bezeichnet einen Normenkonflikt, eine Pflichtkollision. [...] Ähnlich liegt der Fall des Rüdiger von Bechlaren im Nibelungenlied. [...] Der Markgraf sieht sich nun in der Situation, abzuwägen zwischen dem alten Band der persönlichen Treuebindung gegenüber den Burgunden und der geschichtlich neueren Lehnspflicht gegenüber Kriemhild und Etzel. Wie immer er sich entscheidet, so oder so oder auch gar nicht, er muß Schuld auf sich laden, Treue brechen und seine moralische Existenz zerstören (vom physischen Untergang, den ihm das Eingreifen bringen wird, gar nicht zu reden).⁷¹⁵

Ursula Hennig beschreibt Rüdigers Konflikt als einen tragischen „Seelenkampf“,⁷¹⁶ der insofern „tragisch realisiert“⁷¹⁷ und „modern“ sei,⁷¹⁸ als er das zugrundeliegende Treue- und Pflichtverhältnis *an sich* problematisiere. Mit ihrem Kniefall (NL 2152,2: *dô buten si sich zu vüezen beide vür den man*)⁷¹⁹ setzen Kriemhild und Etzel Rüdiger auf sozialer Ebene so sehr

⁷¹³ HASEBRINK 2003, S. 20.

⁷¹⁴ WYSS widerspricht dieser Lesart und zweifelt an, dass Rüdiger tatsächlich keine andere Möglichkeit habe, als zu kämpfen („Gab es keine Alternative zum Gehorsam für einen Befehl, der ihn zum tödlichen Kampf gegen die Sippe seines Schwiegersohnes zwang?“, WYSS 1990, S. 178). WYSS geht stattdessen davon aus, dass es Rüdiger letztlich an der Befähigung und an der Courage fehle, um sich Etzel zu verweigern. Aufgrund dieser Inferiorität spricht WYSS Rüdiger auch den Status eines tragischen Helden ab, da es ihm an der benötigten Größe für einen tragischen Fall fehle, s. ebd.: „Zur Statur eines tragischen Helden reicht es auch ihm nicht ganz. Alle einfühlsamen Deutungen seines Konflikts tilgen nicht ganz die Schmach des Befehlsnotstands [...]. Auch Ruedeger kapituliert vor der Schwierigkeit, nein zu sagen.“

⁷¹⁵ BREUER 1988, S. 29f.

⁷¹⁶ HENNING 1990, S. 40.

⁷¹⁷ Ebd., S. 39.

⁷¹⁸ Ebd., S. 40.

⁷¹⁹ S. hierzu EHRISMANN: „Kriemhild *muss* in ihrer Lage, in der Rüdigers Neutralität eine Parteinahme für die Burgunden wäre und in der sie eine Schlichtung nicht mehr akzeptieren kann, auf den Eid zur Hilfeleistung drängen“ (O. EHRISMANN 2002, S. 129). Dass sich Etzel und Kriemhild vor ihrem Vasall hinknien, nehme Rüdiger letztlich „die Entscheidung durch einen symbolischen Kraftakt ab“ (ebd.). In dieser Form in die Ecke gedrängt, könne Rüdiger letztlich nicht anders, als seinen Vasallendienst zu erfüllen.

unter Druck, dass Rüdiger gar nicht anders kann als für die Hunnen zu kämpfen; er „unterwirft sich den unmittelbaren Ansprüchen, die von Etzel und Kriemhild an ihn herangetragen werden.“⁷²⁰ Wenn Rüdiger sich entscheidet, gegen die Burgunden in den Kampf zu reiten, ist ihm (ebenso wie dem Rezipienten) klar, dass er wahrscheinlich in diesem Kampf sterben wird:

Dô sprach der marcgrâve wider daz edel wîp:
 ,ez muoz hiute gelten der Ruedegêres lîp.
 swaz ir und ouch mîn herre mir liebes habt getân.
 dar umbe muoz ich ersterben. daz mac niht langer gestân.

Ich weiz wol, daz noch hiute mîne bürge und mîniu lant
 iu müezen ledec werden von ir etelîches hant.
 ich bevilch iu ûf genâde mîn wîp unde mîniu kint
 und ouch die vil ellenden, die dâ zu Bechelâren sint.‘(NL 2163f.)

[...]
 er sprach: ,ich muoz iu leisten, als ich gelobet hân. (NL 2166,3)

Da sagte der Markgraf zur Königin: ,Heute muss Rüdiger für das Gute bezahlen, dass ihr und mein Herr mir getan habt. Dafür muss ich sterben. Es gibt keinen Aufschub mehr. / Ich weiß: Noch heute fallen meine Burgen und meine Länder an euch zurück – einer von ihnen wird mich töten. Ich befehle eurer Gnade meine Frau und meine Kindern und die vielen Elenden in Bechelaren an.‘ / [...] Er sagte: ,Ich muss das halten, was ich euch geschworen habe.

Bis zu diesem Punkt entspricht Rüdigers Geschichte einem **klassischen tragischen Pflichtenkonflikt**, wie er im Deutschen Idealismus beschrieben wird und von Szondi als dialektisches Strukturelement zugänglich gemacht wird.⁷²¹ Doch beim Aufeinandertreffen zwischen Rüdiger und den Burgunden (als „der todgeweihte Freund nun gegen die todgeweihten Freunde zieht“⁷²²) geschieht etwas Interessantes, das den Zusammenhang zwischen tragischen und heroischen Erzählmustern zu beleuchten scheint. Nachdem Gunther, Hagen, Volker und Gernot akzeptiert haben, dass sie Rüdiger nicht davon überzeugen können, seinen Vasalleneid gegenüber Kriemhild und Etzel zu brechen, bittet Hagen Rüdiger öffentlich

⁷²⁰ GEPHART 2005, S. 172.

⁷²¹ Eine andere Lesart bietet TOEPFER, die Rüdiger zwar als eine tragische Figur ansieht, ihn aber einer spezifischen Form „höfischer Tragik“ zuordnen möchte, da sie nicht davon ausgeht, dass Rüdiger vor einem *echten* deontischen Widerspruch stehe: „Vor allem aber sind die Werte, zwischen denen Rüdiger wählen muss, zwar beide von hohem, nicht aber von gleichem Rang. [...] Das größere Gut unterscheidet Rüdigers tragischen Konflikt von Hegels Philosophie des Tragischen, der zufolge zwei gleichberechtigte sittliche Werte miteinander kollidieren. Rüdigers Tragik besteht darin, aufgrund einer vorhandenen Wertehierarchie sein Treueversprechen gegenüber den Freunden brechen zu müssen.“ (TOEPFER 2013, S. 241) Es soll hier gar nicht ihrem wichtigem Argument widersprochen werden, dass Rüdiger letztlich nicht anders kann, als für Etzel und Kriemhild zu kämpfen. Doch kann nicht geleugnet werden, dass Rüdiger *selber* in seiner Figurenrede durchaus ein Dilemma zwischen zwei für ihn gleichwertigen Werten kreiert. Seine Entscheidung mag sozial prädispositioniert sein – kommt aber nicht ohne signifikanten persönlichen, moralischen Verlust aus.

⁷²² WAPNEWSKI 1960, S. 154.

um dessen **Schild** als Ersatz für den Schild Nudungs, den Rüdigers Frau Gotelind ihm geschenkt hatte:

„Ich stên in grôzen sorgen‘. sprach aber Hagene.
„den schilt, den *mir⁷²³ gap vrou Gotelint ze tragene,
den habent mir die Hiunen zerhouwen vor der hant.
ich vuort in vriuntlîche in daz Etzelen lant.

Daz des got von himele geruochen wolde,
daz ich schilt sô guoten noch tragen solde,
sô den dû hâst vor hende, vil edel Ruedegêr!
sô bedorft ich in den stürmen deheiner halsberge mêr.’

„Vil gerne ich dir waere guot mit mînem schilde,
torste ich dir’n bieten vor Kriemhilde.
doch nim dû in hin, Hagene, und trag in an der hant!
hei, soldestû in vüeren heim in der Burgonden lant!’

Dô er im sô willeclîchen den schilt ze gebene bôt,
dô wart genuoger ougen von heizen trehen rôr.
ez was diu leste gâbe, die sît immer mêr
gebôt deheinem degene von Bechelâren Ruedegêr.

Swie grimme Hagen waere und swie herte genuot,
jâ erbarmte im diu gâbe, die der helt guot
bî sînen lesten zîten sô nâhen hêt getân.
vil manec ritter edele mit im trûren began. (NL 2194-2198)

„Ich bin in großer Gefahr‘, fuhr Hagen fort. „Den Schild, den Fürstin Gotelind mir gab, den haben mir die Hunnen vor der Hand zerhauen. Nicht um zu kämpfen, habe ich ihn in Etzels Land gebracht. / Wollte Gott im Himmel, dass ich so eine guten Schild noch tragen dürfte wie den, den du vor deiner Hand hast, hochgeborener Rüdiger! Dann bräuchte ich in diesen Kämpfen keinen Panzer mehr.‘ / „Gerne gäbe ich dir meinen Schild, wenn ich es vor Kriemhild wagte. Doch nimm ihn, Hagen, und trage ihn in der Hand! Brächtest du ihn doch nach Hause ins Burgundenland!‘ / Als er ihm so bereitwillig seinen Schild reichte, wurden viele Augen von heißen Tränen rot. Es war das letzte Geschenk, das Rüdiger von Bechelaren jemals einem Helden machte. / So hartgesotten Hagen war, das Geschenk erbarmte ihn, das der tapfere Held so kurz vor seinem Ende machte. Trauer ergriff ihn und viele hochgeborene Helden.

Mit dieser erneuten Gabenschenkung wird die Freundschaft zwischen Rüdiger und den Burgunden (auch nach seiner Entscheidung, Etzel die Treue zu halten) erneut bestätigt. In dieser Arbeit wird diese Schenkung als eine Art öffentliche Ehrerneuerung Rüdigers vor den Burgunden verstanden; diese Lesart steht bspw. in der Tradition von Wapnewski, der die Schildbitte als Gelegenheit, „im Feindeskampf die Freundestreue“⁷²⁴ zu wahren, kennzeichnet:

⁷²³ HEINZLE weist in seinem Stellenkommentar auf die syntaktische Auffälligkeit hin: „Fehlerhafte Wortumstellung für: *den mir vrou Gotelint gap ze tragene*“ (HEINZLE 1987, S. 1476, Stellenkommentar zu NL 2194,2)

⁷²⁴ Ebd., S. 159.

„Rüdigers *milte* wie Güte wird von keinem der Burgunden ernstlich bezweifelt – Hagens Verdienst ist es, daß er ihm Gelegenheit gibt, sie noch einmal zu beweisen.“⁷²⁵ Die Tragik der Rüdigerfigur scheint sich durch diese Schenkung teilweise in der heroischen Erzähllogik aufzulösen, denn es gelingt Rüdiger durch diesen letzten Schenkungsakt seine *triuwe* zu Etzel zu wahren und zugleich seine *êre* durch die öffentliche Freundschaftsversicherung aufrechtzuerhalten (oder zumindest nicht gänzlich zu verlieren). Dabei scheint nicht allein der Akt des Schenkens beachtlich, der für sich allein genommen als „Sinnbild der Rüdigerschen Selbstentäußerung“⁷²⁶ als eine Art selbstmörderische Opfergabe gelesen werden könnte, sondern insbesondere auch das öffentliche Annehmen der Gabe durch Hagen, der Rüdigers Ehre damit symbolisch zu erneuern scheint. Die Gabenschenkung bringt damit die Logik des deontischen Widerspruchs, in dem Rüdiger steht, und die tragische Wirkung seines Schicksals ins Wanken.

Als Rüdiger schließlich kämpft, wird er eindeutig **als Heros** erkennbar (*dem tet des tages Ruedegêr harte wol gelîch, daz er ein recke waere, vil küene und ouch vil lobelîch. NL 2213,3f.:* Rüdiger zeigte an diesem Tag deutlich, dass er ein Held war, kühn und rühmenswert.)⁷²⁷ Auch wenn Hagen und mit ihm Volker⁷²⁸ ebenso wie Giselher vermeiden, gegen Rüdiger zu kämpfen, ist eine Konfrontation zwischen Rüdiger und einem der Burgundenkönige nicht zu vermeiden. So treffen schließlich Gernot und Rüdiger im Kampf aufeinander und verwunden einander tödlich. Gernot tötet Rüdiger dabei mit eben dem Schwert, das dieser ihm in Freundschaft geschenkt hat:

dô sprungen zuo ein ander die êre gernde man.
ir ietwederer schermen vür starke wunden began.

⁷²⁵ Ebd., S. 158.

⁷²⁶ GEPHART 2005, S. 173.

⁷²⁷ Auch WAPNEWSKI weist darauf hin, dass Rüdiger in seinem Ende als *Heros* und nicht mehr als höfischer „christlicher Ritter“ (WAPNEWSKI 1960, S. 159) erkennbar wird. LIENERT erkennt ebenfalls diesen Bruch in der Figur und argumentiert für eine Parallele zwischen Rüdiger und Dietrich, die beide über weite Teile des Epos als diplomatisch-friedfertige „[a]lternative Modelle männlichen Verhaltens“ (LIENERT 2003, S. 105) beschrieben werden, bis sie „zuletzt auf die Ebene heroischen Kampf-*furors*“ (ebd.) zurückfielen und damit die Utopie eines friedfertigen Miteinanders ad absurdum führten. Zum Triumph des heroischen Zorns über alternativen Ordnungsstrukturen s. a. GEPHART 2005, S. 174: „Der allgemeine Mangel an Ordnungsstrukturen setzt schließlich erneut enorme kämpferische Vernichtungspotentiale frei, in der Helden wie Rüdiger, Hagen, Volker und die Könige alle Diskursivität hinter sich lassen und zu unerbittlichen Tötungsmaschinen werden.“

⁷²⁸ HEINZLE argumentiert dafür, dass Hagen hier rechtlich gesehen gegen seine Vasallenpflicht verstoße, da er eigentlich für die Burgunden kämpfen und sich nicht aus dem Kampf zurückhalten dürfte; HEINZLE 2021, S. 1476 resümiert allerdings: „Das wird aber nicht problematisiert und ist insofern ohne Bedeutung für das Verständnis der Szene.“

Ir swert sô scherfe wâren, ez enkunde niht gewegen.
dô sluoc Gêrnôten Ruedegêr, der degen,
durch helm vlinsherten, daz nider vlôz daz bluot.
daz vergalt im schiere der ritter küene und guot.

Die Ruedegêres gâbe an hende er hôhe wac.
swie wunt er zem tôde waere, er sluoc im einen slac
durch den schilt vil guoten unz ûf diu helmgespan.
dâ von sô muos ersterben der schoenen Gotelinde man.

Jâne wart nie wirs gelônet sô rîcher gâbe mêr.
dô vielen beide erslagene, Gêrnôt und Ruedegêr,
gelîche in dem sturme von ir beider hant.
allerêrst erzurnete Hagene, dô er den grôzen schaden vant. (NL 2218,3-2221)

Da stürzten die ruhmbegehrigen Männer aufeinander los. Jeder deckte sich gegen schwere Wunden. / Ihre Schwerter waren derart scharf, nichts konnte ihnen widerstehen. Da führte Rüdiger gegen Gernot einen Schlag durch den steinharten Helm, so dass das Blut herunterlief. Das zahlt ihm der kühne, tapfere Held auf der Stelle zurück. / Hoch schwang er Rüdigers Geschenk in seiner Hand. Trotz seiner tödlichen Verwundung versetzte er ihm einen Schlag durch den festen Schild bis auf die Helmgespänge. Davon starb der Mann der schönen Gotelind. / Übler wurde nie ein so prächtiges Geschenk vergolten. Zugleich stürzten beide nieder, Gernot und Rüdiger, jeder im Kampf erschlagen von der Hand des anderen.

Als sich Rüdiger und Gernot gegenseitig tödlich verwunden, wird ihr Tod als Heldentod inszeniert – und damit eher im heroischen als im tragischen Register lesbar. Im scharfen Kontrast zu Siegfrieds Tod stirbt Rüdiger kämpfend, durch die Schildgabe an Hagen im Vollbesitz seiner Ehre und dazu noch in einem ausgeglichenen Kampf. Rüdigers Tod wirkt weiterhin ergreifend – und die Tatsache, dass er mit seinem eigenen Schwert getötet wird, hält die tragische Dimension seiner Figur symbolisch präsent – aber die Inszenierung dieses finalen Kampfes mindert doch die tragische Wirkung, die von seinem Sterben ausgeht. Beide Tode, der Gernots ebenso wie der Rüdigers, werden von Hagen und Giselher gleichermaßen als *grôzen schaden* (NL 2222, 2) beweint⁷²⁹ und sie versichern den Umstehenden (und nicht zuletzt dem Rezipienten) die ungebrochene Freundschaft zwischen ihnen und Rüdiger:

Dô sprach der helt von Tronege: ,ez ist uns übel komen.
wir haben an in beiden sô grôzen schaden genomen,
den nimmer überwindent ir liute und ouch ir lant.
die Ruedegêres helde sint unser ellenden pfant.‘

,Owê mînes bruoder, der tôt ist hie gevrumt!
waz mir der leiden maere z’allen zîten kumt!

⁷²⁹ Zu den Klage-Darstellung innerhalb der Kampfhandlungen im ‚Nibelungenlied‘ s. KÜSTERS 1991. Insbesondere die Bilder der Klage auf der Etzelburg seien „ein musterhaftes Szenarium heroischer Klage“ (ebd., S. 17) und „ein Motivkomplex [...], der zum wichtigen poetischen Komplement der Kampfschilderung“ werde (ebd.).

ouch muoz mich immer riuwen der edel Ruedegêr.
der schade ist beidenthalben und diu vil groezlîchen sêr.' (NL 2222f.)

Da sagte der Held von Tronje: ‚Es ist für uns böse ausgegangen. Mit ihnen beiden haben wir einen so großen Verlust erlitten, dass es ihre Leute und auch ihre Länder niemals verschmerzen werden. Für uns Fremde sind die noch lebenden Gefolgsleute Rüdigers ein Pfand.‘ / ‚Wehe über meinen Bruder, der hier getötet wurde! Die ganze Zeit erreicht mich ein Unglück nach dem anderen! Auch der Tod des edlen Rüdiger wird mir immer tief zu Herzen gehen. Verlust und unermesslicher Schmerz treffen beide Seiten.‘

Die Tode der beiden tragischen Helden, Siegfried und Rüdiger, scheinen in der Gegenüberstellung den Grenzgang zwischen heroischen und tragischen Erzählmustern deutlich zu machen: Die Figur Siegfried gewinnt nicht zuletzt dadurch ein tragisches Potential, dass ihm ein heroisches Sterben versagt wird; Rüdigers pointierter tragischer Pflichtenkonflikt wiederum wird dadurch in seinem tragischen Potential gemindert, dass die Burgunden ihm einen ehrenhaften Heldentod ermöglichen.

5.1.3 Gewalt und ästhetischer Schrecken im ‚Nibelungenlied‘

Neben den bereits dargestellten kognitiven und emotionalen tragischen Reizen, die sich aus Erzählstruktur (→ Kapitel 5.1.1) und Figurenanlage im ‚Nibelungenlied‘ (→ Kapitel 5.1.2) ergeben, hat die Darstellungsebene des Textes ein ästhetisches Potential, das die tragische Wirkung des ‚Nibelungenliedes‘ noch verstärkt. Ausgehend von Bohrers Ausführungen zur Ästhetik des tragischen Schreckens soll hier ein Fokus auf die theatralische Inszenierung von Gewalt und Emotionen gelenkt werden. Bekannt sind die bildgewaltigen Darstellungen von Gewalt auf der Etzelburg, die erschrecken müssen: Es wird beschrieben, wie Dankwart nass vom Blut seiner Gegner (*mîn wât ist bluotes naz. von anderer manne wunden* NL 1956f.) die Halle betritt, um Hagen zu warnen (32. Aventure) und welches unfassbare Grauen darauf folgt: Wie Hagen den jungen Ortlieb enthauptet und der Kopf ihres Kindes in Kriemhilds Schoß fällt, wie die Burgunden sich solange in der Halle verschanzen, bis sie alle Hunnen, die mit ihnen eingesperrt wurden, getötet haben (33. Aventure), wie die Leichname der Toten und die Verwundeten aus der Burg geworfen werden, wie Kriemhild die Halle schließlich in Brand stecken lässt (36. Aventure) und wie die Burgunden sich mit dem Blut der Gefallenen den Durst löschen (36. Aventure)⁷³⁰.

⁷³⁰ S. GEPHART 2005, S. 169: Die Krieger werden zu „kreatürlichen Wesen [...], die sich an der Flüssigkeit eines toten Menschenkörpers laben.“

Das Bild der Burgunden, die sich mit dem Blut ihrer Feinde den Durst stillen (der „Zenit archaischer Blutästhetik“⁷³¹), ist bekannt und in der Vergangenheit für ideologische Ideen instrumentalisiert worden, das wohl meistzitierte Zeugnis dieses Kapitels der Rezeptionsgeschichte ist Görings Rede am 30. Januar 1943 zum 10. Jahrestag der „Machtergreifung“⁷³². Diesen Darstellungen kommt – in ihrer ästhetischen Überzeichnung von Gewalt und der Symbolik von Blut und Feuer – zweifelsohne eine theatralische Qualität zu, die mit Bohrer als ästhetischer Schrecken gelesen werden kann. Wie bei einer großangelegten Bühnenhandlung sieht man als Rezipient diese wirkmächtigen Bilder vor sich. Allerdings tritt die tragische Wirkung dieses Schreckens teilweise hinter der heroischen Überzeichnung („einer scheinbaren Unverwundbarkeit und Allmacht“⁷³³) der Nibelungen und einer fast schon das erzählte Geschehen transzendierende Bildsymbolik (einer „Feuer-, Blut- und Bewegungsästhetik“⁷³⁴) zurück.

Es lohnt sich daher für die Suche nach einem unmittelbaren tragischen Schrecken im ‚Nibelungenlied‘, den Fokus auf die eher **„intimeren“ Darstellungen von Gewalt und Emotionen** im ‚Nibelungenlied‘ zu lenken, was hier am Beispiel der Kriemhildfigur verdeutlicht werden soll. Sowohl die Darstellung von Kriemhilds Trauer nach der Ermordung Siegfrieds als auch die Beschreibungen ihres Hasses werden wirkmächtig inszeniert. Dabei handelt es sich weniger um einen emotionalen Reiz, der auf einem Moment der Ähnlichkeit oder Vertrautheit

⁷³¹ Ebd.

⁷³² VON SEE 1991, S. 92. Hermann Göring verglich die „im Kessel eingeschlossenen deutschen Soldaten mit den Nibelungen in der brennenden Halle des Hunnenkönigs“ (HEINZLE 2021, S. 1024), was als „Appell an die Bereitschaft jedes Deutschen zu vollem persönlichen Einsatz und zum Opfer“ (KRÜGER 2003, S. 377) konzipiert war. Eine Darstellung und Kommentierung der im Rahmen der deutschen Nationalismusentwicklung zunehmend politisch motivierten Rezeption des ‚Nibelungenliedes‘ bis 1945 findet sich u. a. bei BRACKERT 1971, O. EHRISMANN 1975, GENTRY 1983, SCHULZE 2013, S. 278-298, VON SEE 1991, WUNDERLICH 1977. Im Verlauf des 19. Jahrhundert entwickelte sich die Nibelungensage „zum deutschen Mythos der sich formierenden deutschen Nation, das *Nibelungenlied* zum deutschen Nationalepos“ (HEINZLE 2003, S. 22), der nicht zuletzt von Politikern und Publizisten aufgerufen wurde, um politisches Geschehen zu erklären oder zu rechtfertigen: „Wer die Nibelungen zu politischen Zwecken einsetzte, konnte darauf bauen, daß die Menschen von der nationalen Bedeutung des Stoffes überzeugt waren.“ (HEINZLE 2021, S. 1024) In der politischen Situation nach dem Ersten Weltkrieg wird insbesondere Hagen zur ideologischen Identifikationsfigur: „Bisher galt er meist nur als tückisch und verschlagen [...]. Jetzt aber entdeckte man Eigenschaften in ihm, wie sie die politische Situation zu fordern schien: die unbedingte Gefolgsmannstreue, den unbeirrten Willen, das Notwendige zu tun, die totale Hingabe an die Sache auch in der Bereitschaft, Schuld auf sich zu nehmen.“ (VON SEE 1991, S. 88). S. a. ebd., S. 92: Diese „Gefolgsmannstreue“ bildete ein zentrales Motiv in der Propaganda des Dritten Reichs, „die Verehrung Hagens [ging] sogar so weit, daß man Himmler als einen wiedergeborenen Hagen sah“.

⁷³³ GEPHART 2005, S. 174.

⁷³⁴ Hierzu ebd.: „Feuer-, Blut- und Bewegungsästhetik erfuhren dort ihren Höhepunkt und übertrumpften immer wieder die Häßlichkeiten der Schlacht. Der Tod der Massen wurde in eine Verheißung von Transzendenz hineingenommen, die vor allem mit dem Ausfluß und der Vermischung von Blut verbunden ist“.

basieren würde, sondern vielmehr um einen ästhetischen Reiz, der von der Darstellung dieser erzählerisch überzeichneten Emotionen ausgeht. Bemerkenswert ist, dass sich Kriemhilds Emotionen gewaltsam an ihrem Körper vollziehen. Als Siegfrieds toter Körper vor Kriemhild gelegt wird, bricht sie zusammen:

Dô si mit ir vrouwen zem munster wolde gân,
dô sprach der kameraere: ‚ir sult stille stân.
ez lît vor disem gademe ein ritter tôt erslagen.‘
dô begonde Kriemhilt vil harte unmæzliche klagen.

Ê daz si reht ervunde, daz iz waere ir man,
an die Hagene vrâge denken si began,
wie er in solde vristen. dô wart ir êrste leit.
von ir was allen vreuden von sînem tôde widerseit.

Dô seic si zuo der erden, daz sie niht ensprach.
di schoenen vreudelôsen ligen man dô sach.
Kriemhilde jâmer wart unmâzen grôz.
dô erschrê si nâch unkreftē, daz al diu kemenâte erdôz. (NL 1007-1009)

Als sie mit ihren Damen zum Münster gehen wollte, sagte der Kämmerer: ‚Wartet einen Augenblick! Vor dieser Kemenate liegt ein toter, erschlagener Ritter.‘ Da begann Kriemhild maßlos zu klagen. / Ehe sie noch richtig gesehen hatte, dass es ihr Mann war, begann sie an Hagens Frage zu denken, wie er Siegfried schützen sollte. Da überkam sie erst der tiefe Schmerz. Mit Siegfrieds Tod schwor sie allen Freuden ab. / Sie sank zur Erde nieder und sprach nicht mehr. Man sah die schöne unglückliche Frau am Boden liegen. Kriemhilds Klage wurde unermesslich. Da schrie sie nach ihrer Ohnmacht so laut auf, dass die ganze Kemenate davon widerhallte.

Dass Kriemhild, noch bevor sie Siegfrieds Körper sieht, an ihr Gespräch mit Hagen denkt, ist bezeichnend – es scheint nicht allein der Verlust, sondern vor allem die Erkenntnis ihrer eigenen Schuld zu sein, die Kriemhilds Zusammenbruch bedingt. Statt einer sprachlich geäußerten Erkenntnis im Sinne einer performativen Selbstanklage, wie sie Aristoteles in besonders guten Tragödien zu finden meint, wird Kriemhild sprachlos und bricht zusammen, es fehlt damit an einem – in Figurenrede geäußerten – sprachlich-rationalem Nachvollzug des Geschehens. Umso interessanter erscheint, dass der Text hier explizit in die Innensicht wechselt und Kriemhilds Gedankenfolge beschreibt, was in mittelalterlichen Heldenepen durchaus selten ist: Kriemhild ist sich ihres fatalen Fehlers bewusst, noch bevor sie ihren toten Mann vor sich sieht. Damit wird Kriemhilds Zusammenbruch hier für den Rezipienten als Resultat einer gegen sich selbstgewandten Anklage erkennbar, die an die aggressive Melancholie im Sinne Bohrers erinnert.

Kriemhilds Trauer wird als gewaltsamer Vollzug und als körperlich schmerzhaft beschrieben.

Kriemhilds *leit* (NL 1012, 2: Leiden, Betrübnis, Schmerz) und ihre *klagen* (NL 1004, 4: Klage, Weigeschrei, Totenklage) angesichts von Siegfrieds Tod sind *unmaezlîchen grôz* (NL 1066, 4: unmäßig groß/intensiv) und *jaemerlîche* (NL 1022, 1: jammervoll). Ihre Trauer sei so intensiv, dass sie sie beinahe das Leben koste:

Ez was ein michel wunder, daz sie ie genas.
mit klage ir helfende manic vrouwe was.
dô sprach diu küneginne: ‚ir Sîvrides man,
ir sult durch iuwer triuwe an mir genâde begân.

Lât mir nâch mînem leide daz kleine liep geschehen,
daz ich sîn schoene houbet noch eines müeze sehen!
dô bat si’s alsô lange mit jâmers sinnen starc,
daz man zebrechen muose dô den hêrlîchen sarc.

Dô brâhte man die vrouwen, dâ si in ligen vant.
si huop sîn schoene houbet mit ir vil wîzen hant.
dô kuste’s alsô tôten den edel ritter guot.
diu ir vil liechten ougen vor leide weineten bluot.

Ein jâmeregez scheiden wart dô dâ getân.
dô truoc man si von dannen. sine kunde niht gegân.
dô vant man sinnelôse daz hêrlîche wîp.
vor leide möht ersterben der ir vil wûnneclîcher lîp. (NL 1067-1070)

Es war ein großes Wunder, dass sie sich davon jemals erholte. Viele Damen standen ihr beim Klagen bei. Da sagte die Königin: ‚Ihr Männer Siegfried, erfüllt mir bei eurer Treue einen Wunsch. / Gönnt mir nach meinem Leid die kleine Freude, dass ich sein schönes Haupt noch ein letztes Mal sehen darf!‘ Da bat sie so lange und eindringlich in ihrem großen Kummer, dass man schließlich den herrlichen Sarg aufbrechen musste. / Da führte man die Fürstin dorthin, wo er lag. Sie hob sein schönes Haupt mit ihrer schneeweißen Hand. Da küsste sie den Toten, den guten und edlen Ritter. Ihre glänzenden Augen weinten vor Kummer Blut. / Einen jammervollen Abschied gab es da. Da trug man sie davon, denn sie konnte nicht gehen. Da sah man die wunderbare Frau bewusstlos. Vor Schmerz hätte die Schöne sterben können.

Diese Darstellung ist – nicht zuletzt durch die Symbolik des Zusammenfallens von Tränen und Blut⁷³⁵ – ästhetisch wirkmächtig. Sowohl die Intensität von Kriemhilds Trauer, die sich auch körperlich äußert, als auch die Dauer ihres Schmerzes werden betont. Es muss erwähnt werden, dass es sich dabei nicht allein um private Trauer und Schmerz handelt. Kriemhild

⁷³⁵ Zum Zusammenhang zwischen Kriemhilds Bluttränen und dem Minnethema, s. KÜSTERS 1991. KÜSTERS 1991, S. 62 argumentiert dafür, dass Kriemhilds Tränen sie in der Trauer an den sterbenden Siegfried angleichen: ‚Denn in Siegfrieds Sterbeszene werden genau das Motiv der Blutstropfen und die Symbolik der Farben angeführt. [...] Ihre Tränen und sein Blut, schon im Warnraum (921.3-4) aufeinander bezogen, haben sich in der Klage endgültig anverwandelt – eine Transsubstantiation aus der Kraft des Leides. Siegfrieds Sterben und Kriemhilds Klagen sind offenbar spiegelbildlich angelegt‘.

demonstriert ihre Trauer *öffentlich* und das macht ihr Leiden nicht zuletzt zu einem **performativen Akt mit einer symbolischen Funktion** innerhalb der Erzählung. Schließlich ist die öffentliche Darstellung von Emotionen in mittelalterlichen Texten immer auch auf eine mögliche machtpolitische Komponente zu befragen.⁷³⁶ Es soll hier auch gar nicht geleugnet werden, dass Kriemhild durchaus politisch vorgeht und die öffentliche Meinung durch dieses Auftreten zu ihren Gunsten beeinflusst. Eine Erklärung für dieses mittelalterliche Erzählprinzip bietet der Historiker Gerd Althoff, der davon ausgeht, „dass Macht im Mittelalter zur Anschauung gebracht werden musste“⁷³⁷. Diese Veranschaulichung von Hierarchie und Herrschaftsanspruch gelinge nicht zuletzt über symbolische und ritualisierte Kommunikation „nach festen Spielregeln“⁷³⁸. Ein entscheidender Punkt in Althoffs Argumentation besteht darin, dass die Rituale und Symbole, die geeignet sind, um machtpolitische Botschaften zu kommunizieren, *öffentlich darzubieten* sind.⁷³⁹ Nur dadurch, dass „auf Wirkung angelegte“⁷⁴⁰ Rituale tatsächlich gesehen und wahrgenommen werden, könne die zugrundeliegende zeichenhafte Kommunikation zugunsten einer Botschaft ausgedeutet werden. Kathryn Starkey baut in ihrer Lektüre der Emotions-Darstellungen im ‚Nibelungenlied‘ auf Althoffs Erkenntnissen über öffentlich dargebotene, symbolische Kommunikation auf. Sie vertritt die These, dass die öffentliche Performanz von Emotionen im ‚Nibelungenlied‘ dazu diene, Machtverhältnisse offenzulegen und unterschwellige Botschaften zu kommunizieren, ohne sie explizit verbalisieren zu müssen.⁷⁴¹ Wie mächtig und potentiell subversiv dabei nicht zuletzt Tränen und die öffentliche Darstellung von Trauer im ‚Nibelungenlied‘ sein können, macht Starkey an zwei konkreten Beispiele zugänglich – zum einen an Brünhilds Tränen auf der Kirchentreppe und zum anderen an Kriemhilds heimlichen Tränen, wenn sie beschließt, für Siegfried Rache zu nehmen.⁷⁴² Folgt man dieser Lesart der symbolischen

⁷³⁶ Zur Beziehung zwischen performativen Emotionen und politischer Agenda im ‚Nibelungenlied‘, s. STARKEY 2007; STARKEY diskutiert diesen Zusammenhang am Beispiel des Lachens weiblicher Figuren im ‚Nibelungenlied‘.

⁷³⁷ ALTHOFF 2003, S. 11; vgl. hierzu auch ALTHOFF 1994, ALTHOFF 1999 und ALTHOFF 2007.

⁷³⁸ ALTHOFF 2007, S. 86.

⁷³⁹ Hierzu ALTHOFF 1994, S. 461: „Die Betonung liegt auf ‚zeigen‘; die Öffentlichkeit konnte alles an den einzelnen Ritualakten ablesen, ohne daß viel erklärt werden mußte. Und es stand ein ganzes Spektrum an solchen Akten zur Verfügung.“

⁷⁴⁰ Ebd.

⁷⁴¹ Vgl. STARKEY 2007, S. 256: „Indeed many of the pivotal political moments in the *Nibelungenlied* in which power is negotiated and asserted are marked by emotional gestures that are often not explained, but stand on their own as visual indicators of the prevailing social dynamics.“

⁷⁴² Vgl. ebd., S. 267: “Crying, for example, is also a performative gesture that signifies beyond a somatic emotive response. [...] Brunhild’s public crying on the church steps is a dramatic display that sets into motion a series

Kommunikationsebene, rückt der performative Charakter von Kriemhilds öffentlicher Trauer in den Fokus. Denn Kriemhilds Tränen müssen von ihren Beobachtern als Anklage gegen Hagen, Kritik an ihren Brüdern und selbst als Androhung von Vergeltung verstanden werden – insbesondere, solange Siegfrieds Gefolgsleute in Worms anwesend sind und Kriemhild noch Herrin über den Nibelungenschatz ist. Wird die finanziell – und politisch – einflussreiche Position Kriemhilds forciert, muss der performative Zug ihrer öffentlichen Trauer potentiell aufrührerisch und bedrohlich wirken.

Allerdings wäre der Darstellungsebene der im Text gebotenen Beschreibung ihrer Trauer mit dem alleinigen Fokus auf die *Funktion* innerhalb der Handlungsentwicklung nicht Genüge getan – denn neben der machtpolitischen Botschaft hinter ihren Tränen wirkt das Bild der überwältigenden, sich körperlich an Kriemhild vollziehenden Trauer auch *an sich*.

Ähnliches lässt sich auch für das finale Aufeinandertreffen zwischen Kriemhild und Hagen beobachten, dass im ersten Unterkapitel bereits auf seine strukturelle Funktion hin befragt wurde. Kriemhilds Wut und ihr Hass auf Hagen haben nicht nur eine handlungstreibende Dynamik für den Verlauf des Textes, sondern sind auch ästhetisch ergreifend und erschreckend. Was beschrieben wird, ist eine allumfassende und alles konsumierende Emotion, die wenig mit ‚realistischer‘ Darstellung von Emotionen zu tun hat, sondern als **künstlerisch überhöhte Idee von Wut und Rache** bezeichnet werden kann. Kriemhilds Rachelust löst schlussendlich die Identität der tragischen Protagonistin nahezu vollständig auf, bis sie nur noch die äußere Form einer zur Idee stilisierten Vergeltung bildet. Ihre „Charakterzüge“ – das, was ihre Figur außerhalb dieser Passagen der Trauer und Wut auszeichnet – treten hinter die Idee eines Zorns, einer „gnadenlose[n] Gewaltbereitschaft“,⁷⁴³ die sich ästhetisch überzeichnet an ihr vollzieht, zurück.⁷⁴⁴ Hierzu Bernreuther:

events culminating in the downfall of the Burgundians. Whether inadvertent or not, this emotional display becomes a performative act that demands retaliation and has serious, indeed fatal, repercussions. The performative quality of tears and their significance in the Burgundian culture are underlined when Kriemhild speaks to the messenger who will be sent to invite her brothers to Etzel's court. Kriemhild warns him not to tell the Burgundians that she has been heard crying. [...] Kriemhild is concerned that it will be interpreted as more than an affective gesture of mourning.”

⁷⁴³ HEINZLE 2021, S. 1015.

⁷⁴⁴ S. ebd. HEINZLE erklärt diesen frappierenden Bruch in Kriemhilds Figur über die verschiedenen Sagentraditionen, die im ‚Nibelungenlied‘ zusammenfließen und dem Anspruch des Nibelungenlied-Dichters, den Heldenepos in das literarische Umfeld der höfischen Literatur seiner Zeit zu stellen: „Die Marginalisierung von Siegfrieds Jugendabenteuern verschiebt den Schwerpunkt der Geschichte zugunsten der Gestalt Kriemhilds, die

Sie [hier: die Minnebeziehung zwischen Kriemhild und Siegfried] mündet aber im Verlauf des Geschehens mit einer Kette unabwendbarer Ereignisse schließlich in eine Katastrophe, an deren Ende zwei gänzlich unfassbare Unrechtstaten stehen: Hagen, der tapferste aller Helden wird von einer Frau ermordet, und Kriemhild, die edelste aller Königinnen, wird von Hildebrand enthauptet!⁷⁴⁵

In der finalen Konfrontation mit Hagen wird der Hass, mit dem Kriemhild ihm begegnet hervorgehoben. Dietrich von Bern führt Gunther und Hagen gefesselt vor die Königin und bittet sie darum, das Leben der beiden zu verschonen:

Dô sprach der helt von Berne: , vil edeles küneges wîp.
ezen wart gîsel mêre sô guoter ritter lîp,
als ich, vrouwe hêre, iu an in gegeben hân.
nû sult ir die ellenden mîn vil wol geniezen lân.‘

Si jach, si taet ez gerne. dô gie her Dieterîch
mit einenden ougen von den helden lobelîch.
sît rach sich grimmeclîchen daz Etzelen wîp.
den ûz erwelten degenen nam si beiden den lîp.

Si lie si ligen besunder durch ir ungemach,
daz ir sît dewedere den andern nie gesach,
unz si ir bruoder houbet hin vür Hagenen truoc.
der Kriemhilde räche wart an in beiden genuoc. (NL 2364-2366)

Da sagte der Held von Bern: ‚Hochgeborene Königin, so tapfere Ritter wurden nie zu Geiseln wie diese, hohe Fürstin, die ich Euch gegeben habe. Mir zuliebe schont die landfremden Männer!‘ / Das täte sie mir Freuden, sagte sie. Da ging König Dietrich von den rühmenswürdigen Helden. Dann rächte Etzels Frau sich fürchterlich. Den großen Helden nahm sie beiden das Leben. / Sie trennte sie, um sie zu quälen, so dass keiner von beiden den anderen jemals wiedersah, bis sie den Kopf des Bruders hin zu Hagen trug. Kriemhilds Rache erging furchtbar über beide.

Zu diesem Zeitpunkt haben Kriemhild Rache und ihre Wut bereits ihren Brüdern, ihrem Sohn und mehreren hunderten Gefolgsleuten auf beiden Seiten das Leben gekostet. Angesichts all des Leids, das ihre Rache schon gefordert hat, muss irritieren, dass sie Hagen nun, nachdem er endlich in ihrer Gewalt ist, nach dem Versteck des Nibelungenschatzes fragt – als könnte die Übergabe des Schatzes sie versöhnen: ‚*welt ir mir geben widere, daz ir mir habt genomen, sô muget ir wol lebende heim zen Burgonden komen.*‘ (NL 2367, 3f.: ‚Wenn ihr mit das

im Lauf der Erzählung mehr und mehr zur Heldin des Epos wird. Das schafft Probleme bei der Integration der Geschichte vom Burgundenuntergang. Die Verknüpfung von Siegfried- und Burgundensage hatte Kriemhild in die alte Rolle des Hunnenkönigs gebracht, der die Burgunden in verräterischer Weise einlädt und ihren Untergang herbeiführt. Die gnadenlose Gewaltbereitschaft, die ihr damit zugewachsen ist, hat der Dichter im Sinne seiner Konzeption als Konsequenz ihrer unbedingten Liebe dargestellt.“

⁷⁴⁵ BERNREUTHER 1994, S. 111. Mit HEINZLE wird hier davon ausgegangen, dass mit *ze stücken* hauen hier nicht die Enthauptung Kriemhilds, sondern die Zertrennung ihres Körpers auf Hüfthöhe gemeint ist, vgl. HEINZLE 2021, S. 1511f.

zurückgeben wollt, was Ihr mir genommen habt, dann könnt ihr noch lebend heim ins Burgundenland kommen.‘) Ihr augenscheinliches Verhandlungsangebot muss herausstechen, wenn man bedenkt, zu welch immensen Opfern sie davor bereit war, nur um endlich an eben diesem einen Mann Rache üben zu können, und bleibt letztlich auch ohne echte Konsequenz.⁷⁴⁶ Hagen schlägt ihr Angebot aus und beteuert, er werde das Geheimnis, wo der Nibelungenschatz versteckt sei, nicht preisgeben, solange einer seiner Herren noch am Leben sei. Als Konsequenz lässt Kriemhild den letzten Burgundenkönig, ihren Bruder Gunther enthaupten und zeigt Hagen („wie eine alttestamentarische Judith“⁷⁴⁷) dessen abgeschlagenes Haupt, der daraufhin andeutet, sie erneut manipuliert zu haben:⁷⁴⁸

Dô sprach der grimme Hagene: ‚diu rede ist gar verlorn,
vil edliu küneginne. jâ hân ich des geschworn,
daz ich den hort iht zeige, die wîle daz si leben,
deheiner mîner herren, sô sol in niemene geben.‘

‚Ich bringe ez an ein ende‘, sô sprach daz edel wîp.
dô hiez si ir bruoder nemen sînen lîp.
man sluoc im ab daz houbet. bî dem hâre si es truoc
wûr den helt von Tronege. dô wart im leide genuoc.

Alsô der ungemuote sînes herren houbet sach,
wieder Kriemhilde dô der recke sprach:
‚dû hâst ez nâch dînem willen vil gar z’ einem ende brâht,

⁷⁴⁶ WACHINGER arbeitet heraus, dass traditionell drei Lesarten dieser Szene dominieren: 1.) Entmenschlichung Kriemhilds: Kriemhild „sei schon so entmenschlich, daß sie am Ende kaum mehr wisse, worum es eigentlich gehe“ (WACHINGER 1960, S. 132), 2.) Reparation durch den Hort: „Die Herausgabe des Hortes würde für Kriemhild ein Zeichen ihres Sieges sein, würde für sie Wiedergewinnung von êre bedeuten oder sie wieder in Recht einsetzen“ (ebd.) oder 3.) Demütigungsabsicht: „Das Angebot könnte gar nicht ernstgemeint sein, sondern sei nur der Versuch, Hagen vor seinem Tode noch zu demütigen.“ (ebd.) WACHINGER selbst bietet eine alternative Lesart an und argumentiert dafür, dass Kriemhilds Hort-Angebot vor dem Hintergrund von Dietrichs Bitte an Kriemhild gelesen werden müsse – 4.) Verpflichtung gegenüber Dietrich: Da Dietrich Hagen und Gunther aus freien Stücken vor Kriemhild führt, sei Kriemhild Dietrich zu Dank verpflichtet. Dass sie Dietrichs Bitte, Hagen zu verschonen, scheinbar nachkommt, indem sie ihrem Feind eine konkrete Möglichkeit zur Vergeltung anbietet (auch wenn dieses Angebot für Hagen „natürlich unannehmbar“ sei, ebd., S. 137), sei daher in erster Linie ein Resultat aus dieser sozialen Verpflichtung. 5.) Ausdruck von Verlust/Schmerz: Eine andere Lesart ihres Angebots bietet GEPHART, der Kriemhilds Forderung der Wiedergabe dessen, was ihr genommen wurde, als (absurde) wortwörtliche Forderung nach dem totem Siegfried und dem versenkten Hort versteht; s. GEPHART 2005, S. 184: „Aber Kriemhild beharrt auf der symbolischen Wiederherstellung eines unbeschadeten Zustands bevor ihr Leid angetan wurde.“ 6.) Erzähltechnischer Defekt: HEINZLE hält Sinnstiftungsversuche hier für verfehlt und spricht mit Blick auf diese Szene von einem „erzähltechnischen Defekt“ (HEINZLE 1987, S. 267), der zwar „Auslegungsspielraum“ (ebd., S. 266) provoziere, aber textimmanent schlichtweg nicht stimmig zu beseitigen sei.⁷⁴⁷ GEPHART 2005, S. 185.

⁷⁴⁸ Dass das Verhalten Hagens hier ebenso uneinsichtig erscheint wie Kriemhilds Motivation, macht HEINZLE deutlich: Es muss herausstechen, dass ausgerechnet der treue Hagen, wissentlich und willentlich den Tod seiner letzten verbliebenen Königs in Kauf nimmt und damit „als treue[r] Vasall[] auf der einen und als [...] Anstifter zur Ermordung seines Herrn auf der anderen Seite“ (HEINZLE 1987, S. 266) erscheint.

und ist ouch *iu⁷⁴⁹ ergangen, als ich mir hête gedâht:

Nû ist von Burgonden der edel kûnec tôt,
Gîselhêr, der junge, unde ouch her Gêrnôt.
den schatz den weiz nû niemen wan got âne mîn.
der sol dich, vâlendinne, immer verborgen sîn. (NL 2368-2371)

Da sagte der schreckliche Hagen: ‚Diese Worte sind vergeblich, edle Königin. Ich habe geschworen, dass ich den Hort nicht zeige – solange einer meiner Herren lebt, solange werde ich ihn niemandem geben.‘ / ‚Ich bringe es zu Ende‘, sagte die Königin. Da ließ sie ihren Bruder töten. Man schlug ihm den Kopf ab. An den Haaren trug sie ihn vor den Helden von Tronje. Das war ihm ein tiefer Schmerz. / Als der Zornerfüllte den Kopf seines Herrn sah, sagte der Held zu Kriemhild: ‚Du hast es nach deinem Willen zu einem Ende gebracht, und es ist euch genau so ergangen, wie ich es mir dachte. / Jetzt sind von Burgund der hochgeborene König, der junge Giselher und auch Herr Gernot tot. Wo der Schatz liegt, weiß jetzt niemand außer Gott und mir. Der wird dir, Teufelin, für immer verborgen sein.‘

Als Kriemhild schließlich Siegfrieds Schwert ergreift und Hagen mit ihren eigenen Händen tötet, hat die Rachelogik den letzten Rest des *vil edel magedîn* (NL 2, 1: ausgesprochen edle Jungfrau) erzählerisch zurückgedrängt.⁷⁵⁰ Kriemhild ist an diesem Punkt *mehr Idee als Figur*.

Si zôch iz von der scheiden, daz kund er niht erwern.
dô dâht si den recken des lîbes wol behern.
si huob im ûf daz houbet, mit dem swerte siz abluoc.
daz sach der kûnec Etzel. dô was im leide genuoc. (NL 2373)

Sie zog das Schwert aus der Scheide, das konnte er nicht verhindern. Da wollte sie den Helden töten. Sie zog seinen Kopf hoch, mit dem Schwert schlug sie ihn ab. Das sah der König Etzel. Es schmerzte ihn sehr.

Interessant ist, dass sich die Enthauptung Hagens in einem **theatralischen Modus** vollzieht, also mehr *gezeigt als erzählt oder gar eingeordnet* wird. Als Rezipient sehen wir die Enthauptung Hagens ebenso vor uns wie Etzel – sie vollzieht sich vor unserem inneren Auge,

⁷⁴⁹ HEINZLE geht davon aus, dass es sich bei diesem Wechsel der Anredeform um einen Fehler handelt, s. HEINZLE 1987, S. 1509, Stellenkommentar zu NL 2370: „Warum sollte Hagen, der die Königin hier und in der folgenden Strophe provokativ duzt, um seine Verachtung auszudrücken [...], vorübergehend zum Ihrzen übergehen? Das spricht dafür, daß es sich bei der Lesung iu um einen alten Fehler handelt.“ HEINZLE führt die Vermutung an, dass der Fehler durch Vorlesung von ursprünglich in („ihnen“, hier den drei Königen, bezogen auf die folgende Strophe) entstanden sein könnte (vgl. ebd.).

⁷⁵⁰ Dieser Bruch in Kriemhilds „Natur“ irritiert, denn er widerspricht der Vorstellung eines gerundeten Charakters mit endlichen und in sich stimmigen Charakterzügen und Eigenschaften, die sich nicht plötzlich und ohne psychologische Motivation verändern; ähnliche Dynamiken lassen sich auch für andere Figuren im ‚Nibelungenlied‘ herausarbeiten, für die Brünhild-Figur s. beispielsweise GUBATZ 2002. Auch in den literaturwissenschaftlichen Annäherungen an die Kriemhild-Figur hat die Widersprüchlichkeit immer wieder Lektüren provoziert, die bemüht sind, eine „stimmige, runde Charakteranalyse“ der Figur zu liefern. ANDERSON 1985, S. 7 bescheinigt der Kriemhildfigur beispielsweise eine durchgängig selbsterstörerische Tendenz, beginnend mit ihrem Schwur in der ersten Aventure, niemals heiraten zu wollen: „She is doomed, of course, by the very system she is trying to escape. She cannot continue to be so attractive without attracting love. She has already sown the seeds to her own self-destruction in her paradoxical approach to court life.“

da Kriemhilds Bewegungsabläufe (wenn auch kurz, so doch eindrücklich) beschrieben werden: Wie sie Hagens Kopf hochzieht, das Schwert zieht und ihm schließlich den Kopf abschlägt, was eine immense (männlich konnotierte) Stärke erfordert.

Diese Darstellungsweise erzeugt ein mentales Bild – und dieses Bild ist wirkmächtig. Die Edelfrau, die mit dem Schwert eines der größten Helden dessen Mörder enthauptet, muss wirken und muss erschrecken. Dabei erschrickt nicht die Tatsache, dass Kriemhild für Hagens Tod sorgt, dies ist vielmehr in der Logik des bisher Erzählten folgerichtig, denn schließlich bemüht Kriemhild sich mehrfach (durch Überredung, Bestechung und das Einfordern von Pflicht und Treue) Hagens Tod herbeizuführen. Dass sie ihn aber schließlich mit ihren *eigenen Händen* tötet, dass sie ihn enthauptet,⁷⁵¹ bleibt darstellerisch markiert: „Das männliche Privileg permanenter Gewaltbereitschaft wird in der Projektion auf die Frau zum Schreckbild.“⁷⁵² Der Modus der Tötung Hagens – ebenso wie die Größe der Opfer, die auf dem Weg dorthin nötig waren – entzieht sich letztlich einem rational-kognitiven Nachvollzug und wirkt damit auch als **Schrecken an sich**.

Ulrich Wyss betont, dass sich die Unbegreifbarkeit von „Mordlust und Gier nach Rache“⁷⁵³ an den Figuren im ‚Nibelungenlied‘ vollzieht: „Hagen und Gunther und Kriemhild verstehen es nicht, aber sie müssen es erfahren“⁷⁵⁴. Gespiegelt findet sich dies in Etzels Worten, der in diesem Moment als Beobachter des Geschehens zu einem *intratextuellen Rezipienten* wird. Auch wenn Etzel Hagen ebenso wie Kriemhild hasst, empfindet er bei diesem Anblick dennoch Schmerzen (*es ist mir leide genuoc*, NL 2374, 4). Es ist bemerkenswert, dass Hagens Tod – anders als bspw. die Darstellung von Siegfrieds Tod – *nicht* von einem Erzählerkommentar begleitet oder eingeordnet, sondern allein durch Figurenrede kommentiert und verurteilt wird. Dies unterstreicht den Eindruck der fehlenden narrativen Distanz und einer

⁷⁵¹ Zur Verbindung Kriemhilds mit dem Motiv der Enthauptung s. JING 2017, S. 65: Kriemhild wird „wiederholt mit dem Motiv des abgeschlagenen Kopfs assoziiert. Zum ersten Mal geschieht dies, als der Kopf ihres von Hagen erschlagenen Kindes Ortlieb in ihren Schoß fällt. Erneut wird sie mit dem abgeschlagenen Kopf ins Bild gesetzt, wenn sie Gunthers Haupt an den Haaren hochhaltend Hagen zeigt. Wenn sie schließlich Hagen eigenhändig enthauptet, so vollendet sich damit ein düsteres Triptychon, in dem der abgeschlagene Kopf als Insignie ihres Rachefeldzugs offenkundig wird.“

⁷⁵² LIENERT 2003, S. 107. Auch GEPHART fokussiert die Aufladung dieser Szene mit geschlechterspezifischen Zuschreibungen und spricht hier von der „Bestätigung einer patriarchalen Urangst“ (GEPHART 2005, S. 187).

⁷⁵³ WYSS 1990, S. 178.

⁷⁵⁴ Ebd.

theatralischen Qualität des Geschehens, die mit Bohrer als Teil des **ästhetischen Schreckens** im ‚Nibelungenlied‘ zugänglich gemacht werden kann.⁷⁵⁵

Bei Kriemhilds eigenem Sterben stechen zwei Aspekte hervor – dass sie schreit und dass sie in Stücke zerhauen wird. Beides hebt ihren Tod aus der Darstellung der unzähligen anderen Tode im ‚Nibelungenlied‘ heraus und macht ihr Sterben unleugbar schrecklich und ästhetisch wirkmächtig:

Hildebrant mit zorne zuo Kriemhilde spranc.
er sluoc der küneginne einen swaeren swertswanc.
jâ tet ir diu sorge von Hildebrande wê.
waz mohte si gehelfen, daz si groezlîchen schrê?

Dô was gelegen aller dâ der veigen lîp.
ze stücken was gehouwen dô daz edele wîp.
Dietrîch und Etzel weinen dô began.
si klagten inneclîche beide mâge und man. (NL 2376f.)

Zornentbrannt stürzte sich Hildebrand auf Kriemhild. Mit schwerem Schwung traf er die Königin mit seinem Schwert. Ja, ihr tat die Angst vor Hildebrand weh. Was konnte es ihr helfen, dass sie so schrecklich schrie? / Da waren alle zum Tode Bestimmten gefallen. In Stücke war die Königin zerhauen. Dietrich und Etzel brachen in Tränen aus. Von Herzen beklagten sie Verwandte und Gefolgsleute.

Ehrismann weist daraufhin, dass Kriemhilds Hinrichtung an eine Hexentötung erinnere: „Der Schrei und die Exekution als Zerstückelung, die Hildebrand vollzieht, sind typisch für das Gericht über eine Hexe und ihren Tod.“⁷⁵⁶ Jan-Dirk Müller macht das Zerstückeln als „Strafe für den Verräter, der Ordnung schlechthin zerstört“⁷⁵⁷ zugänglich. Mit Blick auf die Beschreibung ihres Sterbens fällt auf, dass die auditive Komponente ihres Schreis die Brutalität von Hildebrands Tat hervorhebt. Auch wenn die Mittelbarkeit der Erzählerstimme (*waz mohte si gehelfen, daz si groezlîchen schrê?*) den unmittelbaren, plötzlichen tonalen Eindruck eines Schreis nicht imitieren kann, wäre es sogar denkbar, dass ihr Schreien in der ursprünglichen mittelalterlichen Performanz des Textes auch umgesetzt werden konnte. Diese ungefilterte

⁷⁵⁵ Anders als Hagens Tod wird Kriemhilds eigenes Sterben nicht mit dem gleichen Fokus auf die visuell-performative Ebene beschrieben. Zwar wird Kriemhilds Schreien betont, was den Eindruck von einer (auch auditiv wirkenden) Bühnenhandlung unterstützt, doch wirkt ihr Tod durch die Beschreibung ihrer Angst grausamer und mittelbarer. Dass im Moment ihres Sterbens Kriemhilds Innenperspektive und ihre Angst geschildert wirkt, verschiebt die erzählerische Perspektive von einer rein beobachtbaren Perspektive punktuell zu einer stärkeren Einbindung des Rezipienten in das Geschehen und schafft die Basis für eine stärkere Identifikation der Rezipienten mit der Kriemhildfigur, was mit Aristoteles als Basis für ein tragisches Mitleiden gelesen werden kann.

⁷⁵⁶ O. EHRISMANN 2005, S. 78f.

⁷⁵⁷ J.-D. MÜLLER 1998, S. 168.

Konfrontation mit dem horrendum wäre weit weg von dem Dekor der höfischen Literatur und würde den Schrecken ihres Todes auch performativ unterstreichen. In jedem Fall lenkt diese Darstellung ihres Todes unter Schmerzensschreien den Fokus auf die Brutalität des Gewaltakts und Kriemhilds Angst und begünstigt damit eine Nähe zwischen Kriemhild und dem Rezipienten. Der Schrecken den Kriemhild empfindet, scheint damit den Wirkungsgrad des Textes zu übersteigen und – als ästhetischer Schrecken – auf den Rezipienten einzuwirken.

5.2 Dialektische Verdichtung des Tragischen im ‚Hildebrandslied‘

Das althochdeutsche ‚Hildebrandslied‘ ist „eines der ältesten Zeugnisse mittelalterlicher heroischer Dichtung in der Volkssprache“⁷⁵⁸ und erzählt in den 68 enthaltenen Versen vom Kampf zwischen Vater und Sohn, zwischen Hildebrand und Hadubrand. Der Text ist nur fragmentarisch erhalten, die Handlung endet wohl mit dem Tod des Sohns.⁷⁵⁹ Wenn Vater und Sohn im Kampf um Leben und Tod aufeinandertreffen, dann ist das Attribut „tragisch“ nicht weit entfernt. So besteht in der mediävistischen Forschung Einigkeit, dass es sich hierbei um einen tragischen Text handle; hierzu Regina Toepfer: „Nur in einer Hinsicht stimmen die kontroversen Interpretationen überein: Das *Hildebrandslied* wird als tragisch klassifiziert.“⁷⁶⁰ Tatsächlich scheint sich in diesem kurzen Textfragment die Essenz struktureller Tragik zuzuspitzen: Innerhalb weniger Verse wird eine Verdichtungsbewegung des Tragischen erkennbar, die der Erzählung einen schicksalshaften Zug gibt und auf engstem Raum ein intensives tragisches Potential entfaltet.⁷⁶¹

Das ‚Hildebrandslied‘ bildet eine Kombination aus den Sagenkreisen um Ermanarich (lat. Ermanaricus, mhd. Ermenrîch) und Dietrich von Bern.⁷⁶² Theoderich (Dietrich von Bern) hat den Herulerkönig Odoaker im Jahr 493 in Italien getötet und sich zum König über Italien, Gallien und die Ostschweiz ernannt. Im ‚Hildebrandslied‘ wird Odoaker als Tyrann

⁷⁵⁸ MILLET 2008, S. 24. Wie MILLET herausarbeitet, wurde der Text ohne besonderes Interesse an Vollständigkeit auf leere Blätter und Seitenränder geschrieben. Für die erhaltenen deutschsprachigen Schriftstücke des 8. und 10. Jahrhunderts sei dies nicht untypisch, da ihnen im theologischen und lateinischen Schriftkontext weniger Wert beigemessen wurde, vgl. ebd., S. 25.

⁷⁵⁹ S. hierzu ebd., S. 38: „[H]eute zweifelt kaum jemand daran, dass der Heimkehrer seinen jungen Gegner am Ende des ‚Hildebrandsliedes‘ tötete.“

⁷⁶⁰ TOEPFER 2016, S. 31.

⁷⁶¹ Als Gegenposition kann exemplarisch GEBERT angeführt werden, der davon ausgeht, dass das ‚Hildebrandslied‘ gerade nicht als tragisch inszeniert sei, da die Anlage des Dialogs zu viele Handlungsoptionen offenhalte, um eine zugstarke tragische Dynamik zu entfalten, vgl. GEBERT 2017, S. 33.

⁷⁶² S. hierzu MILLET 2008, S. 30ff.

beschrieben, vor dem Dietrich fliehen muss. Hildebrand, ein enger Vertrauter Dietrichs, schließt sich der Flucht an und lässt seine Braut und sein Kind, den jungen Hadubrand, zurück. Dreißig Jahre später kehrt Hildebrand an der Spitze von Dietrichs Heer in seine Heimat zurück und stößt auf Odoakers Heer. In einem Zweikampf trifft Hildebrand dabei auf seinen Sohn, der für das verfeindete Heer kämpft. Im Zentrum des ‚Hildebrandslieds‘ steht ein Dialog zwischen den beiden, der ihr tragisches Schicksal besiegelt. Für Hildebrand und seinen Sohn konnte kein historisches Vorbild identifiziert werden, der Vater-Sohn-Kampf ist aber ein oft bezeugtes Motiv in älteren Erzählwelten.⁷⁶³

Das ‚Hildebrandslied‘ ist ein sehr frühes Zeugnis einer mündlichen Tradition von Heldenliedern in einem deutschen Idiom.⁷⁶⁴ Wohl im 8. Jahrhundert in Oberitalien (wo die Szene spielt) entstanden, wurde die Erzählung später in einer seltsam anmutenden Sprachmischung („in Karolingischer Minuskel, gleichsam auf hochdeutschem Sprachgrund mit niederdeutschen Durchschlägen“⁷⁶⁵) aufgeschrieben. Das ‚Hildebrandslied‘ steht in einer Fuldaer Handschrift, die auf 810 datiert wird.⁷⁶⁶ Der Text ist somit deutlich älter als die anderen mittelalterlichen Erzählungen, die in dieser Arbeit betrachtet werden. Sowohl der Themenkomplex (Familie und Krieg) als auch die erkennbaren Erzähllogiken und Erzählschemata zeigen aber deutliche Überschneidungen zu den anderen hier betrachteten Textbeispielen (insb. zum ‚Nibelungenlied‘), was das Herausarbeiten von Parallelen ermöglicht.

Im Folgenden wird anhand eines Close Readings am Text veranschaulicht, wie das Aufeinandertreffen zwischen Vater und Sohn seine charakteristische tragische Dynamik entwickelt (Kapitel 5.2.1). Ein besonderer Fokus liegt dabei auf der Beziehung zwischen Heroik und Tragik im ‚Hildebrandslied‘ (Kapitel 5.2.2).

⁷⁶³ HARMS geht davon aus, dass sich hier ein indogermanischer Mythos vom Vater-Sohn-Konflikt wiederfinde, wobei die Bearbeitung im althochdeutschen Text eigene Akzente setze, vgl. HARMS 1963, S. 20; s. hierzu auch DINKELACKER 2006, S. 60: „Die handelnden Figuren haben einen sagengeschichtlich/literarischen Hintergrund: Es sind Figuren der Heldensage/Heldendichtung aus der Erzähltradition des Dietrichkreises.“ Zur literarischen Tradition des ‚Hildebrandslieds‘ s. a. S. MÜLLER 2007, S. 286 und CLASSEN 1995, S. 6.

⁷⁶⁴ Vgl. S. MÜLLER 2007, S. 285.

⁷⁶⁵ MILLET 2008, S. 89. Zur Sprache des Textes hält MILLET fest, dass hier eine „eigenartige Mischung von phonologischen Elementen des Hochdeutschen, konkret des Bairischen, mit dem Niederdeutschen oder Altsächsischen“ (ebd., S. 26) vorliege. MILLET versteht diese Sprachmischung als Hinweis dafür, dass das ‚Hildebrandslied‘ ursprünglich in bairischer Sprachvariante geschrieben und dann von jemandem ins Altsächsische übertragen wurde, der die Sprache nicht beherrschte (ebd.) SÜßMANN 1988, S. 48 spricht von einem „Sprachmischmasch“.

⁷⁶⁶ Zur Datierung des ‚Hildebrandslieds‘ s. S. MÜLLER 2007; KILIAN 2005, S. 89f. und MILLET 2008, S. 24.

5.2.1 Die Tragik des gescheiterten Dialogs (V. 1-54)

Beim ‚Hildebrandslied‘ handelt sich um „ein Zwei-Personen-Stück“⁷⁶⁷, neben Hadubrand und Hildebrand greifen keine weiteren Personen in das Geschehen ein. Der Text beginnt mit einer Einleitung, die die Situation umreißt (Vers 1-6): Vater und Sohn, die auf verfeindeten Seiten kämpfen, treffen im Schlachtfeld aufeinander. Es wird beschrieben, wie sich beide mit den gleichen Abläufen, fast schon rituell, zum Kampf rüsten:

Ik gihorta ðat seggen,⁷⁶⁸
ðat sih urhettun ænon muotin,
Hiltibrant enti Hađubrant untar heriun tuem.
sunufatarungo iro saro rihtun.
garutun se iro gudhamun, gurtun sih iro suert ana,
helidos, ubar hringa, so sie to dero hiltiu ritun,[...] (HL 1-6)⁷⁶⁹

Ich hörte das sagen, dass sich Herausforderer einzeln gegenübergetreten seien, Hildebrand und Hadubrand, zwischen zwei Heeren. Sohn und Vater, sie richteten ihre Rüstungen. Sie bereiteten ihre Kampfgewänder, gürteten sich ihre Schwerter um, die Männer, über die Panzer. Dann ritten sie zu dem Kampf.

Wolfgang Dinkelacker stellt die These auf, dass „alle wesentlichen Informationen für das Hörer-Verständnis“⁷⁷⁰ bereits in den ersten Zeilen enthalten seien:

1. ganze Zeile: *urhettun*, also ‚Herausforderer‘, das heißt: Es kommt zum Kampf; *ænon*, also ‚allein, einzeln‘, das heißt: Es wird ein Zweikampf sein.
2. Zeile: Die Namen der Kontrahenten Hildebrand und Hadubrant alliterieren; das verweist auf Verwandtschaft.
3. Zeile: *sunufatarungo*, also ‚Sohn und Vater‘, das heißt: Die Vermutung wird zur Gewissheit; der Kampf darf nicht stattfinden, wird nicht stattfinden, wenn sich beide erkennen.⁷⁷¹

Es sei darauf hingewiesen, dass Dinkelacker hier von der starken Voraussetzung ausgeht, dass Familienbindung eine stärkere Gültigkeit beanspruche als Kriegerehre, was sich im ‚Hildebrandslied‘ gerade nicht bestätigt. Nichtsdestotrotz identifiziert Dinkelacker an dieser Stelle ein entscheidendes Phänomen, dass nämlich Sprecherinstanz und Rezipient von Beginn des Textsegments an wissen, dass in der Begegnung eine **Vater-Sohn-Verbindung** zur Debatte

⁷⁶⁷ DINKELACKER 2006, S. 60.

⁷⁶⁸ Wie auch TOEPFER 2016, S. 38 herausarbeitet, beginnt der Text mit einem homodiegetisch-extradiegetischen Erzähler, der sich auf eine mündliche Überlieferung beruft und anschließend „ganz hinter seiner Erzählung zurück[tritt], ohne noch einmal in der 1. Person von sich zu sprechen oder Wertungen vorzunehmen.“

⁷⁶⁹ Text und Übersetzung des ‚Hildebrandslied‘ folgt vollständig der Ausgabe in: Althochdeutsche Literatur. Eine kommentierte Anthologie, Althochdeutsch/Neuhochdeutsch, Altniederdeutsch/Neuhochdeutsch mit Übersetzung und Kommentar von Stephan Müller.

⁷⁷⁰ DINKELACKER 2006, S. 59.

⁷⁷¹ Ebd.

steht, „während diese auf Figurenebene gerade nicht zu geteiltem Wissen wird“⁷⁷². Bereits mit der Anlage dieser Grundkonstellation sind die Möglichkeiten für eine Konflikt-Lösung begrenzt, hierzu Dinkelacker: „Es gibt nur die Einigung oder die Tat, den Kampf. Eine andere Lösung, etwa durch Flucht, Ergebung, Weltverzicht etc. wird nicht angeboten.“⁷⁷³ Welche der beiden Handlungsoptionen sich entfaltet, hängt davon ab, wie das Wiedersehen zwischen Vater und Sohn verläuft. Dinkelacker geht davon aus, dass die Sagenthematik durchaus den „Gestaltungsspielraum“⁷⁷⁴ zulasse, den Konflikt zu umgehen.

Interessant ist, dass beide Heroen von Beginn an sowohl im Kontrast als auch als Parallele zueinander angelegt sind: Sie treten einander als direkte Kontrahenten gegenüber und sind zugleich engste Verwandte. Verstärkt wird die Nähe zwischen den beiden Helden noch dadurch, dass die gleichen Schritte geschildert werden, die beide unternehmen, um sich für den Kampf zu rüsten. Bereits dieses Aufeinandertreffen an und für sich zeigt eine pointierte dialektische Grundstruktur: Vater und Sohn (sich gegenseitig ebenso ähnlich wie fremd) treten sich als Todfeinde gegenüber – bereits diese Ausgangskonstellation ist tragisch.

Im Zentrum des kurzen Textfragments steht ein Dialog (ein „rituelle[s] Kampfgespräch der Heerführer“⁷⁷⁵) zwischen Hildebrand und Hadubrand. Dass der Text durch den Fokus auf die direkte Figurenrede größtenteils in einem **dramatischen Modus** präsentiert wird, gibt dem Erzählten den Charakter einer Aufführung, die der Rezipient als Beobachter wahrnimmt:

Its [the Hildebrandslied's] events happen right before our eyes; there are no other characters in view, only father and son; all others have faded into the background, so that attention is fully on the words exchanged between the old and the young man.⁷⁷⁶

Wie in heldenepischen Erzählkontexten üblich, fehlt eine Ebene der erzählerischen Einordnung, Erklärung oder Kommentierung des Wortwechsels. Diese **szenische Narration** erlaubt eine Unmittelbarkeit des Geschehens, die mit Bohrer als für das Tragische besonders prädestiniert beschrieben werden kann.

⁷⁷² GEBERT 2017, S. 25.

⁷⁷³ DINKELACKER 2006, S. 60.

⁷⁷⁴ Ebd., S. 63. DINKELACKER führt dazu die ‚Thidreksaga‘ (Mitte des 13. Jh.; hier Thidreks und Hildibrands Empfang in Bern) und das ‚Jüngere Hildebrandslied‘ (15. Jh.) an: „Beide kennen den Vater-Sohn-Konflikt, aber mit einem versöhnlichen Ausgang.“ (ebd.) Auch diese Texte erzählen von einem Kampf zwischen den Protagonisten, bei dem Hildebrand ebenfalls überlegen ist, er seinen Gegner aber nicht verwundet, sondern zu einer friedlichen Versöhnung drängt, vgl. MILLET 2008, S. 39.

⁷⁷⁵ KILIAN 2005, S. 12.

⁷⁷⁶ CLASSEN 1995, S. 6.

Hildebrand beginnt die Kommunikation mit seinem Sohn, indem er ihn nach dessen familiärer Herkunft fragt. Beide halten sich dabei an „heldenepischen Kommet: Der Ältere fragt nach Namen und Herkunft, der Jüngere gibt Auskunft.“⁷⁷⁷ Dass Hadubrand sich damit als erster zu erkennen geben muss, legt den Grundstein für das gescheiterte Erkennen:⁷⁷⁸

Hiltibrant gimahalta [Heribrantes sunu]: her uuas heroro man,
ferahes frotoro; her fragen gistuont
fohem uuortum, hwer sin fater wari
fireo in folche, [...]
[...] ,eddo hwelihhes cnuosles du sis.
ibu du mi enan sages, ik mi de odre uuuet,
chind, in chunincriche: chud ist mir al irmindeot.' (HL 7-13)

Hildebrand sprach, [Heribrands Sohn], – er war der Ältere, im Leben erfahrener – er begann zu fragen, mit wenigen Worten, wer sein Vater sei im Menschenvolk [...], [...] ,oder aus welcher Sippe du sein magst. Wenn du mir einen nennst, kenne ich die anderen, junger Mann, im Königreich: Bekannt ist mir die ganze Heldenschar.'

Dass Hildebrand sich so sicher ist, die Krieger des verfeindeten Heeres zu kennen, lässt sich mit Stephan Müller über die spezifische Situation der Völkerwanderungszeit kontextualisieren, in der sich Goten gegen Goten auf dem Schlachtfeld gegenüberstanden.⁷⁷⁹ Die Art und Weise, mit der Hildebrand sich nach Hadubrand erkundigt, ist allerdings auffällig und beschäftigt insbesondere die historische Dialogforschung, hierzu Jörg Killian:

Hildebrand fragt nicht nach dem Namen seines Gegenübers, sondern nach dem Namen des Vaters und damit nach seiner Herkunft; den eigenen Namen nennt Hildebrand überdies im ganzen Lied nicht ein einziges Mal. Schon dies lässt darauf schließen, dass Hildebrand weiß, wer ihm gegenübersteht, und dass er unterstellt, dass dieser weiß, wer er, Hildebrand, ist.⁷⁸⁰

Werner Schröder weist darauf hin, dass Hildebrand sich hier von Anfang an als „Landeskenner und damit unausgesprochen als Heimkehrer“⁷⁸¹ ausweise. Schröder sieht darin einen der „Verdachtsmomente“⁷⁸², die „den Jüngeren bedenklich hätte stimmen müssen“⁷⁸³. Dass Hildebrand explizit nach Hadubrands Vater („das heißt nach der Generation fragt, der er angehört“⁷⁸⁴) und nicht nach ihm selbst, fällt dem modernen Rezipienten auf, scheint aber in

⁷⁷⁷ GEBERT 2017, S. 22.

⁷⁷⁸ Wie DINKELACKER 2006, S. 59 betont, wird mit diesen Zeilen die tragische Handlungsentwicklung bereits festgeschrieben: „[E]igentlich legt schon der Anfang das Ende fest. Hildebrand als der Ältere und daher Vornehmere fragt sein Gegenüber nach der Herkunft und Hadubrand, der Jüngere, nennt höflich seinen Namen.“

⁷⁷⁹ Vgl. S. MÜLLER 2007, S. 286.

⁷⁸⁰ KILIAN 2005, S. 96.

⁷⁸¹ W. SCHRÖDER 1963, S. 37.

⁷⁸² Ebd.

⁷⁸³ Ebd.

⁷⁸⁴ MEINEKE 1987, S. 32.

der Erzähllogik, in der der Text steht, nicht ungewöhnlich. So wird Hildebrand selber im gesamten Textfragment wiederholt als Heribrants Sohn bezeichnet – die Abstammung des Kriegers und seine personale Identität fallen zusammen. Hadubrands Antwort macht deutlich, dass er nur das über sich und seine Abstammung weiß, was ihm andere geschildert haben:

Hadubrant gimahalta, Hiltibrantes sunu:
,dat sagetun mi usere liuti,
alte anti frote, dea erhina warun,
dat Hiltibrant hætti min fater: ih heittu Hadubrant. (HL 14-17)

Hadubrand sprach, Hildebrands Sohn: ‚Das bezeugen mir unsere Stammesgenossen, alte und weise, die schon früher lebten, dass mein Vater Hildebrand geheißen habe: ich heiße Hadubrand.

Auch wenn Hadubrand aus Erzählungen um den Namen und die Identität seines Vaters weiß, zeigt sich keine Form des Erkennens. Woran dies liegen mag, wird deutlich, als Hadubrand weiterspricht und beschreibt, dass er ohne seinen Vater aufgewachsen sei:

forn her ostar giweit, floh her Otachres nid,
hina miti Theotrihhe enti sinero degano filu.
her furlæt in lante luttilla sitten
prut in bure, barn unwahsan,
arbo laosa: her raet ostar hina.
des sid Detrihhe darba gistuontun
fateres mines [...] (HL 18-24)

[,]Einst brach er nach Osten auf – er floh vor Odoakers Hass – mit Dietrich und vielen seiner Gefolgsleute. Er ließ im Lande das Kleine sitzen, die Braut im kleinen Haus, das junge Kind⁷⁸⁵, seines Erbes beraubt. Er ritt nach Osten hinweg. Ihn benötigte seitdem Dietrich dringend meinen Vater[‘]

Der Grund für die Entfremdung zwischen Vater und Sohn ist der Konflikt, der die Goten in zwei Lager aufgeteilt hat. Hildebrand, der Dietrich gegenüber treu war, war gezwungen, zu fliehen, und hat seine Frau und seinen Sohn allein und mittellos zurückgelassen. Es ist daher nicht überraschend, dass Hadubrand nichts über den *Menschen* Hildebrand zu wissen scheint. Alle Eigenschaften seines Vaters, von denen Hadubrand weiß, beziehen sich auf dessen Identität als *Krieger*:

[...] dat uuas friuntlaos man.
her was Otachre ummet tirri,
degano dechisto miti Deotrichhe [].

⁷⁸⁵ *unwahsan* meint nhd. „unerwachsen, noch nicht erwachsen“. Die restliche neuhochdeutsche Übersetzung des HL folgt Stephan Müller; Müllers Übersetzung „barn unwahsan“ mit „ungeborenem Kind“ wird sich hier nicht angeschlossen.

her was eo folches at ente: imo was eo fehta ti leop:
chud was her chonnem mannum.
ni waniu ih iu lib habbe.' (HL 24-29)

[,][...] Das war ein Mann so völlig ohne Freunde. Er war Odoaker unmäßig feind, der liebste Kämpfer mit Dietrich. Er war stets an der Spitze der Herrschar, ihm war stets der Kampf sehr lieb: Bekannt war er kühnen Männern. Er ist, glaube ich, nicht mehr am Leben.'

Regina Toepfer hebt hervor, dass Hildebrand durch diese Beschreibung in den Augen „seines Sohnes und anderer Krieger als heroisches Ideal“⁷⁸⁶ erkennbar werde. Bemerkenswert ist, dass in dieser Schilderung der Konflikt zwischen Hildebrands Rolle als Vater und seiner Rolle als Krieger, der im ‚Hildebrandslied‘ zum Gegenstand gemacht wird, bereits angelegt und im Grunde bereits entschieden ist: Denn für die Kriegerehre hat der Vater bereits vor vielen Jahren seine Familientreue geopfert und den Sohn zurückgelassen.⁷⁸⁷

Der scheiternde Versuch, mit seinem Sohn auf dem Schlachtfeld in der Personalunion von Vater und Kämpfer Kontakt auszunehmen, bestätigt, dass es für Hildebrand scheinbar *keine* dritte Position, *keine* Vereinigung zwischen den beiden Positionen, geben kann. Hadubrand beendet die Ausführungen zu seinem Vater mit dem Hinweis, dass er nicht damit rechne, dass sein Vater noch am Leben sei.⁷⁸⁸ Diese Überzeugung ist für den weiteren Handlungsverlauf entscheidend. Hadubrand muss das Auftauchen seines Vaters für unmöglich halten:⁷⁸⁹ *ni waniu ich iu lib habbe*. (HL 29: Er ist, glaube ich, nicht mehr am Leben.) Jan-Dirk Müller beschreibt die Unfähigkeit des Sohns seinen Vater (anzu-)erkennen als „Hadubrands tragische Verblendung“⁷⁹⁰. Die Nähe zum Konzept des tragischen Fehlers aus Unwissenheit (Hamartia) bei Aristoteles drängt sich auf – im Folgenden wird allerdings mit der Mehrheit der Forschung dafür argumentiert, dass Hildebrand und nicht Hadubrand der tragische Held der Handlung ist.

⁷⁸⁶ TOEPFER 2016, S. 40. TOEPFER macht diese Beschreibung als Instrument der Sympathie lenkung zugunsten Hildebrands stark.

⁷⁸⁷ S. auch TOEPFER 2016, S. 40: „Hildebrands frühe Preisgabe familiärer Bindungen, seine Kampfeslust und seine Gefolgschaftstreue legen nahe, dass ihn das Wissen um seine Vaterschaft nicht von einem Kampf abhalten wird.“

⁷⁸⁸ GEBERT 2017, S. 24 betont, dass Hadubrand keine konkreten, belastbaren Beweise für diese Annahme hat: „Autoptische Überzeugung oder Evidenz durch verlässliche Zeugenketten aber bleiben dem Sohn, unter allen Schichten von Heldenberichten, verborgen.“

⁷⁸⁹ CLASSEN stellt die These auf, dass sich hier eine ganz konkrete Überlebenstatik von Hadubrand abzeichnen könnte, der durch den abwesenden Vater Gefahren ausgesetzt war („Growing up without a father represented a grave threat to one’s well-being, social recognition, and political role within one’s tribe. Hadubrand depends upon this projection of a heroic father who must have died long ago; otherwise his inexplicable absence would have cast shame on the abandoned family[.]“, CLASSEN 1995, S. 12).

⁷⁹⁰ J.-D. MÜLLER 2017, S. 212.

Nach Hadubrands Antwort weiß Hildebrand (ebenso wie der Rezipient) sicher, wen er vor sich hat und welche katastrophale Situation sich hier entwickelt.⁷⁹¹ Wolfgang Harms spricht hier von einer „gemeinsame[n] Situation aus der Sicht der Wissenden“.⁷⁹² Jan-Dirk Müller spezifiziert in seiner Analyse, wie Wissen und Wahrheit im Text erzählerisch präsentiert werden:

Die Erzählerrede stimmt mit der der einen Figur überein. Der Wortwechsel ist so inszeniert, dass man weiß, wer recht hat. Es gibt nur eine Sicht der Dinge, die richtig ist. Deshalb erkennt der Hörer von vorneherein die Katastrophe, auf die der Wortwechsel zusteuert. [...] Erzählerstimme und Stimme der Figuren sind ununterscheidbar.⁷⁹³

Sobald Hildebrand um die Identität seines Gegenübers weiß, liegt für den Rezipienten der Fokus des Textes auf der Frage, ob es gelingt, dieses Wissensgefälle zwischen Vater und Sohn im weiteren Dialog erfolgreich zu schließen. In seiner Antwort will sich Hildebrand scheinbar zu erkennen geben, indem er die enge Verwandtschaft zwischen ihnen beiden beteuert und Hadubrand ein sehr wertvolles Geschenk, einen goldenen Ring oder Armreif, machen möchte (HL 33-35). Es muss dabei irritieren, dass Hildebrand diese eher vage-bleibende Möglichkeit wählt, um sich zu identifizieren, und in dem gesamten Dialog darauf verzichtet, seinen eigenen Namen zu nennen, um sich seinem Sohn gegenüber zweifelsfrei und möglichst eindeutig zu erkennen zu geben. Eine Erklärung für dieses Verhalten bleibt der Text schuldig. Wolfgang Dinkelacker weist einordnend darauf hin, dass sich Hildebrand in einer ausgesprochen schwierigen Situation befinde, da „Hildebrand, auf dem Heimweg aus dem hunnischen Exil, ohne jeden Zeugen oder Eidhelfer“⁷⁹⁴ keine Chance habe, sich zweifelsfrei und glaubhaft zu erkennen zu geben. Anstatt sich möglichst eindeutig vorzustellen, beschwört Hildebrand Gott und möchte seinen Sohn mit einer Gabe von ihrer engen Familienbindung überzeugen:

‚wettu irmingot‘, quad Hiltibrant, ‚obana ab heuane,
dat du neo dana halt mit sus sippan man
dinc nie gileitos.‘
want her do ar arme wuntane bauga,

⁷⁹¹ S. hierzu KUHN, der darauf hinweist, dass sich in diesem Moment des Erkennens der Charakter des Textes ändere. KUHN 1969, S. 115 beschreibt diese Verschiebung als Verlagerung des Dramas in den Bereich des Persönlichen und Subjektiven: „Nicht mehr subjektiv schuldig, unwissend, tötet der Vater den Sohn, sondern bewußt: Aus dem Schicksalsdrama wird ein ‚Seelendrama‘. Ein neuer, subjektiv bewußter Zwang zu dieser Tat wird damit nötig: er wird im persönlichen Konflikt der Kriegerehre mit der Vaterschaft gefunden.“

⁷⁹² HARMS 1963, S. 22.

⁷⁹³ J.-D. MÜLLER 2017, S. 212. Im Text werde diese fehlende Identität noch dadurch verstärkt, dass oftmals nicht durch visuelle Marker zwischen der Erzähler- und der Figurenrede unterschieden wird, was es erschwere, die Redebeiträge klar voneinander und von der Erzählerstimme abzutrennen.

⁷⁹⁴ DINKELACKER 2006, S. 59.

cheisuringu gitan, so imo se der chuning gap,
Huneo truhtin: ‚dat ich dir it nu bi huldi gibu.‘ (HL 30-35)

‚Ich mache Gott‘, sagte Hildebrand, ‚oben im Himmel zum Zeugen, dass du noch nie mit einem so [nah] verwandten Mann einen Kampf geführt hast.‘ Er wand da vom Arm einen gewundenen Spiralring aus einem Kaisermedaillon verfertigt, den ihm der König gegeben hatte, der Hunnen Herrscher: ‚Das gebe ich dir jetzt aus Freundschaft.‘

Bent Gebert arbeitet heraus, dass eine Gabe aus *huldi* (HL 35) („aus Freundschaft“ oder „aus Huld“) die Möglichkeit eröffne, den drohenden Kampf abzuwenden; Gebert sieht dazu zwei Optionen: Zum einen könnte die Annahme der Gabe „den Kampf versöhnlich abwenden“⁷⁹⁵ oder zum anderen „die Unterordnung des Jüngeren erzwingen“⁷⁹⁶. Ob Hildebrands Friedensangebot tatsächlich ernst gemeint ist oder als Prüfung von Hadubrands Kriegerethos verstanden werden sollte, dazu gibt es in der Forschung verschiedene Einschätzungen:⁷⁹⁷ In der neueren Forschung dominiert die Einschätzung, dass Hildebrand mit dem Geschenk des hunnischen Königs eine mindestens ambivalente Gabe ausgewählt⁷⁹⁸ und Hadubrand durch die öffentliche Geste in eine problematische Situation gebracht habe.⁷⁹⁹ Der These, dass das Geschenk nicht optimal gewählt ist, ist plausibel – allerdings liegt darauf im Folgenden der Arbeit nicht der Fokus. Vielmehr soll hier ein Augenmerk darauf gerichtet werden, welche **Funktion Hildebrands Angebot** strukturell für den weiteren Handlungsverlauf einnimmt: In diesem Moment scheint ein *anderer* Ausgang der Erzählung denkbar zu sein, ein Handlungsverlauf, in dem Hadubrand seinen Vater erkennt und beide nicht gegeneinander

⁷⁹⁵ GEBERT 2017, S. 22.

⁷⁹⁶ Ebd.

⁷⁹⁷ Vgl. hierzu exemplarisch den Kontrast zwischen W. SCHRÖDER 1963, S. 31, der die Ringe „als Beweis väterlicher Zuneigung“ versteht, die Hadubrand aus tragischer Blindheit heraus falsch deutet, und im Vergleich dazu MEIER 1990, S. 134, der von einer Prüfung des Kriegerethos‘ des Jüngeren ausgeht, die dieser allerdings mit Bravour meistert: „Man bedenke ferner, daß Goldgier nicht verpönt, ein solches Angebot daher nicht anrühlig, dessen Annahme jedoch, was Hildebrand genau weiß, für Hadubrand ehrenrühlig ist. [...] [Er] stellt damit zugleich das Kriegerethos seines Sohnes auf die Probe. Dieser durchschaut und besteht die Probe sofort.“

⁷⁹⁸ S. hierzu insbesondere TOEPFER 2016, S. 41, die argumentiert, dass es sich bei der angebotenen Gabe symbolisch um das schlechtmöglichste Friedensangebot handle: „Die Reifen [sic!] sind aus byzantinischem Gold gewunden und wurden Hildebrand vom hunnischen König geschenkt. Indem die Gabe metonymisch auf den Herrscher der Hunnen verweist, markiert sie die feindliche Distanz. Die Reifen [sic!] symbolisieren den Bruch zwischen Vater und Sohn und eignen sich keinesfalls, um eine neue Verbindung zu schließen.“

⁷⁹⁹ MILLET geht davon aus, dass das scheinbare Friedensangebot einzig als offene Provokation zu verstehen sei, s. hierzu insbesondere MILLET 2008, S. 40: „Das Freundschaftsangebot ist in diesem Moment eine unmissverständliche Einladung, zu desertieren und zum Feind überzutreten. Wenn Hadubrand den Armreif auch nur anrührt, wird er sofort in den Verdacht des Verrats geraten. Was immer danach geschehen sollte, die Leute im eigenen Heer würden sagen, er habe das Freundschaftsangebot des Verbannten angenommen. Hildebrands Gabe ist also höchst provozierend.“

kämpfen müssen. Doch tragischerweise schlägt Hildebrands Intention in sein Gegenteil um, weil Hadubrand vermutet, dass es sich hierbei um eine List handle:

Hadubrant gimahalta, Hiltibrantes sunu:
„mit geru scal man geba infahan,
ort widar orte.
du bist dir alter Hun, ummet spaher,
spenis mih mit dinem wortun, wili mih dinu speru werpan
pist also gialtet man, so du ewin inwit fortos.
dat sagetun mi seolidante
westar urbar wentilseso, dat inan wic furnam:
tot ist Hiltibrant, Heribrantes suno.“(HL 36-44)

Hadubrand sprach, Hildebrands Sohn: „Mit dem Speer soll man eine Gabe empfangen. Spitze gegen Spitze. Du bist, alter Hunne, unmäßig schlau, verlockst mich mit deinen Worten, willst nach mir deinen Speer werfen. Du bist ein so alter Mann und immer noch vollführst du Listen. Das sagten mir die Seefahrer, [die] westlich über das Wendelmeer [kamen], dass ihn der Kampf dahinraffte: Tot ist Hildebrand, Heribrands Sohn.“

Nicht nur, dass Hadubrand den Worten von Hildebrand nicht traut – er fühlt sich durch sein Friedensangebot auch offensichtlich herausgefordert. Auch der aus der Transzendenz herab „beschworene Zeuge[]“⁸⁰⁰ kann Hadubrand nicht aus der Reserve locken. Statt Vertrauen zu generieren, hat Hildebrand mit seinem Angebot genau das Gegenteil bewirkt und jedes Vertrauen verspielt, da Hadubrand davon ausgeht, dass das Gabenangebot Teil eines hinterlistigen Plans sei.

Mit Aristoteles lässt sich dieser dialektische Umschwung von der Intention in ihr Gegenteil als **Peripetie** beschreiben. Ab diesem Moment scheint die tragische Handlungsentwicklung nicht länger aufzuhalten:⁸⁰¹ „Das Lied gestaltet eine ausweglose Entscheidungssituation, bei der jede Alternative Schuld und Unheil bringt, eine ausweglose Situation, die eine einvernehmliche Lösung ausschließt.“⁸⁰² Mit Hadubrands entschiedener Aussage *tot ist Hiltibrant, Heribrantes suno* (V. 44) bekräftigt der Sohne erneut seine Überzeugung, dass der

⁸⁰⁰ GEBERT 2017, S. 26. BENT GEBERT macht an diesem Punkt zwei unterschiedliche Prinzipien in Hildebrands und Hadubrands Dialogführung fest: „Während Hadubrand komplexe Differenz zur Latenz herunterrechnet, rechnet sie Hildebrand gewissermaßen zu Transzendenzen hoch.“ (ebd., S. 27) Dass Vater und Sohn gegenläufige Argumentationsmuster zugrunde legen, lasse ihre Kommunikation schließlich scheitern.

⁸⁰¹ Als Gegenstimme zur hier zugrunde gelegten Lesart sei auf GEBERT 2017, S. 30, verwiesen, der dafür argumentiert, dass Hildebrand und Hadubrand durchaus in der Lage seien, die Identität des jeweils anderen verlässlich zu erfahren: „Misst man die Aporie des *Hildebrandsliedes* an anderen Fehde- und Kampfnarrativen des Mittelalters, liegen alternative Lösungen durchaus nahe. Hildebrand und Hadubrand hätten einfach kurz bei ihren Heeren nachfragen können, wie etwa Chroniken von fränkischen Bruderkriegen zu berichten wissen; nicht selten sind es gerade Gefolgsleute, die auf diese Weise Kämpfe entscheiden oder verhindern.“

⁸⁰² DINKELACKER 2006, S. 60.

Vater nicht zurückkehren könne und macht zudem (beinahe „lapidar“⁸⁰³ und in dieser Kürze zugleich sehr nachdrücklich) deutlich, dass er nicht bereit ist, anderes zu akzeptieren. Das Erkennen des Familienmitglieds (mit Aristoteles **Anagnorisis**) ist gescheitert.⁸⁰⁴

Hadubrand, der durch das Angebot, welches er nur als Affront verstehen kann, provoziert wurde, antwortet im Gegenzug mit einer Provokation, auf die Hildebrand nur mit Aggression reagieren kann: Er spricht Hildebrand als alten Mann an und wirft ihm vor, unehrenhaft zu handeln und einem echten Kampf mit einer List aus dem Weg gehen zu wollen. Dass er ihn zudem an den Grundsatz heroischer Gabenlogik erinnert (dass wertvolle Dinge im Kampf errungen werden sollten), muss Hildebrand als Reizrede und als einen Angriff auf seinen Stolz und seine Kriegerehre verstehen. Von diesem Punkt an ist der vorliegende Dialog, der zuvor Züge eines *Informationsgesprächs* getragen hat, eindeutig ein *Streitgespräch*.⁸⁰⁵

Hiltibrant gimahalta, Heribrantes suno:
,wela gisihu ih in dinem hrustim,
dat du habes heme herron goten,
dat du noh bi desemo riche reccheo ni wurti.'
,welaga nu, waltant got', quad Hiltibrant, ,wewurt skihit.
ich wallota sumaro enti wintro sehstic ur lante,
dar man mih eo scerita in folc sceotantero:
so man mir at burc enigeru banum ni gifasta,
nu scal mih suasat chind suerto hauwan,
breton mit sinu billiu, eddo ih imo ti banin werdän. (HL 45-54)

Hildebrand sprach, Heribrands Sohn: ‚Deutlich erkenne ich an deiner Rüstung, dass du daheim einen guten Herrn hast, dass du in dessen Reich noch kein Verbannter geworden bist.‘ ‚Weh nun, waltender Gott‘, sagte Hildebrand, ‚Unheil geschieht! Ich zog sechzig Sommer und Winter außerhalb des Heimatlands umher, wo man mich stets zu der Schar der Schützen stellte, ohne dass man mir bei irgendeiner Stadt den Tod zufügte. Nun soll mich mein eigener Sohn mit dem Schwert erschlagen, niedergeschlagen mit seinem Schwert, oder ich ihm zum Mörder werden.[‘]

In Hildebrands Antwort wird deutlich, dass der Heros weiß, dass die katastrophale Handlungsentwicklung nicht mehr aufzuhalten ist („obwohl der letzte, den Kampf

⁸⁰³ HARMS 1963, S. 21.

⁸⁰⁴ Anders die Interpretation von MILLET 2008, S. 40f., der davon ausgeht, dass Hadubrand seinen Vater durchaus erkannt habe, der Sohn sich aber aktiv aus taktischen Gründen dafür entscheide, diese Realität nicht anzunehmen: „Doch die Anagnorisis hat sich bereits eingestellt: Jeder kennt seinen Gegner. Man fragt sich allenfalls, warum Hadubrand sein Gegenüber nicht um einen Beweis dafür bittet, dass er der ist, der er zu sein behauptet. [...] Die Aufgabe der vorigen Unsicherheit signalisiert eindeutig, für ihn gehe es gar nicht mehr um die Frage der Identität seines Gegners: Es gibt für ihn ganz einfach keinen Vater mehr, weil er in seiner Position als engster Vertrauter Otakers keinen Vater gebrauchen kann, der ein Verbannter ist und im feindlichen Heer steht. Trotz allerengster Verwandtschaft gibt Hadubrand also seiner politischen Stellung an der Spitze von Otakers Heer den Vorrang.“

⁸⁰⁵ Zu einer detaillierteren Auseinandersetzung mit den Dialogstrukturen im ‚Hildebrandslied‘ s. KILIAN 2005.

erzwingende Anlaß, die Verletzung der Ehre, noch nicht vorliegt⁸⁰⁶). Ein zweites Mal ruft Hildebrand dabei Gott an (V. 49), „aber jetzt schon ohne Hoffnung auf ein Erbarmen.“⁸⁰⁷ Dieser Ausruf und die Klage Hildebrands – ‚welaga nu, waltant got‘, quad Hiltibrant, ‚wewurt skihit.[‘] (HL 49: „Weh nun, waltender Gott‘, sagte Hildebrand, ‚Unheil geschieht!/Das Schicksal nimmt seinen Lauf“) – stechen im Text hervor: Nicht nur, dass die *exclamatio* der einzige in der sprachlichen Ausgestaltung fassbare Moment des Schmerzes und der emotionalen Ergriffenheit im gesamten ‚Hildebrandslied‘ ist, Hildebrand macht hier auch deutlich, keine Kontrolle über das weitere Geschehen mehr zu haben – die Eigendynamik des Unheils / das Schicksal hat die weitere Handlungsentwicklung übernommen.⁸⁰⁸ Das Anrufen Gottes kann dabei allerdings nur emphatisch gemeint sein, denn wie Dinkelacker betont: „Nicht vorgesehen ist [...] das Eingreifen höherer Mächte“.⁸⁰⁹

Dinkelacker beschreibt die Erzählsituation als „arrangierte Ausweglosigkeit“⁸¹⁰. Hildebrand scheint klar zu sein, dass er und sein Sohn das Kampffeld nicht beide lebend verlassen werden, weil ihre Kriegerehre dies nicht zulassen wird. Da das Erkennen von Vater und Sohn fehlgeschlagen ist, haben Hildebrand und Hadubrand nun keine andere Wahl, keinen alternativen Raum des Möglichen mehr. Im Kern sind beide Figuren Krieger – es ist daher nur folgerichtig, dass sie als Krieger handeln. Die Struktur der Handlung hat sich zu einem unlösbaren dialektischen Knoten verdichtet, sodass jeder mögliche Ausgang Unheil bedeutet:⁸¹¹ „Die Tragik liegt in der Identität von Recht und Schuld bei einer Handlung, vor der es kein Ausweichen gab.“⁸¹² So fasst Gebert zusammen: „Wird das Geschehen erst einmal als gefügte Wendung (*wewurt*) betrachtet, so hat der Streitdialog nichts mehr zu verhandeln, sondern bloß zu vollziehen“.⁸¹³ Indem Hildebrand nun die Rüstung und Ausstattung seines

⁸⁰⁶ HARMS 1963, S. 21. HARMS geht davon aus, dass sich hier in erster Linie Hildebrands Weitsicht und seine fundierte und scharfsinnige Analyse der Situation abzeichne, der Kampf aber zu diesem Zeitpunkt noch keine logische Notwendigkeit darstelle. Erst mit der öffentlichen Provokation Hildebrands durch Hadubrand sei der folgende Kampf handlungslogisch tatsächlich unausweichlich.

⁸⁰⁷ Ebd.

⁸⁰⁸ S. hierzu auch R. SCHRÖDER 2012, S. 33, der davon ausgeht, dass das Wort *wewurt* (V. 49) „der tragischen Ausweglosigkeit Ausdruck“ verleihe.

⁸⁰⁹ DINKELACKER 2006, S. 60.

⁸¹⁰ Ebd., S. 63.

⁸¹¹ Vgl. hierzu R. SCHRÖDER 2012, S. 33.

⁸¹² SCHÜTZEICHEL 1969, S. 91.

⁸¹³ GEBERT 2017, S. 27.

Gegenübers beschreibt, erkennt er dessen heroische Identität und seine herausragende Position an⁸¹⁴ und fokussiert die kommende Kampfsituation.

Die Frage, *was hätte passieren können*, wenn das Erkennen zwischen Vater und Sohn gelungen wäre – wenn Hadubrand seinen Vater anerkannt hätte – bleibt unausgesprochen und ist in diesem kurzen Textfragment doch allgegenwärtig. Wolfgang Dinkelacker argumentiert dafür, dass das misslungene Erkennen zwischen Vater und Sohn bereits dadurch determiniert sei, dass sich Hadubrand als erster vorgestellt hat. Was auch immer Hildebrand danach gesagt hätte, hätte von Hadubrand als eine Kriegslist verstanden werden müssen:

Was er auch sagt, der Sohn hält es für eine Kriegslist des Fremden. Es kommt nicht zum Erkennen, der Kampf ist unausweichlich und endet wohl mit dem Tod Hadubrands. Hätte Hildebrand seinen Namen als erster genannt, hätte sein Sohn keinen Grund gehabt zu zweifeln: Der Kampf hätte nicht stattfinden müssen.⁸¹⁵

Ähnlich wie dies bereits für das ‚Nibelungenlied‘ beobachtet werden konnte, scheint es auch hier gerade die fehlende psychologische Einordnung oder Kommentierung der Gedankenwelt von Hildebrand und Hadubrand zu sein, die die Frage nach dem *Warum* noch verstärkt und die Tragik des gescheiterten Dialogs intensiviert.

5.2.2 Die Selbstnegation des Kriegers (V. 55-68)

Nachdem das tragische Schicksal handlungslogisch bereits besiegelt ist, geht der Dialog zwischen Hadubrand und Hildebrand noch für einige Verse weiter, auf die im Folgenden ein besonderes Augenmerk gelegt werden soll, weil sich hier eine interessante Spannung zwischen dem Tragischen und der Erzähllogik des Heroischen erkennen lässt:

doh maht du nu aodlihho, ibu dir din ellen taoc,
in sus heremo man hrusti giwinnan,
rauba birahanen, ibu du dar enic reht habes.
,der si doh nu argosto', quad Hiltibrant, ,ostarliuto,
der dir nu wiges warne, nu dih es so wel lustit,

⁸¹⁴ MILLET 2008, S. 41 geht so weit zu sagen, dass mit Hildebrands Realisierung, dass sein Sohn eine wichtige Position im gegnerischen Heer bekleidet, eine eindeutige Verurteilung seinerseits einhergehe, „für Hildebrand ist er damit ein Verräter und Kollaborateur. [...] [L]etztlich ist auch ihm die Vergeltung wichtiger als das Leben des Sohnes. Damit bleibt nur noch der Kampf.“ In dieser Arbeit wird TOEPFER zugestimmt, die dafür argumentiert, dass eine solche harsche Lesart „aus der Textstelle nicht eindeutig hervor[geht]“ (TOEPFER 2016, S. 42). Für das Verständnis der Textsequenz scheint die Annahme einer solchen Abwertung des Sohns durch den Vater zudem keinen Gewinn darzustellen, sondern einzig die Komplexität des Aufeinandertreffens zugunsten einer stärkeren Schwarz-Weiß-Zeichnung zu mildern.

⁸¹⁵ DINKELACKER 2006, S. 59.

gudea gimeinun: niuse de motti,
hwerdar sih hiutu dero hregilo rumen muotti,
erdo desero brunnono bedero uualtan.' (HL 55-62)

[,]Doch kannst du nun leicht, wenn dir dein Mut ausreicht, bei einem so alten Mann die Rüstung erlangen, die Beute rauben, wenn du darauf irgendein Recht hast.' ‚Der müsste doch nun der Feigste‘, sagte Hildebrand, ‚unter den Ostleuten sein, der dir jetzt den Kampf verweigerte, wenn dich danach so gelüstet, nach dem gemeinsamen Kampf: Versuche, der es kann, ob er sich heute der Brustpanzer rühmen kann und über diese beiden Brünen Herr sein.‘

Zu diesem Zeitpunkt ist bereits klar, dass Hildebrand keinen anderen Ausweg mehr sieht, als mit seinem Sohn zu kämpfen. In der Antwort an Hadubrand ist daher auch keine Zurückhaltung, kein deeskalierendes Potential mehr zu erkennen. Vielmehr greift Hildebrand die Provokation seines Sohns direkt auf und spiegelt diese an sein Gegenüber zurück („Kommunikation weicht der Reizrede, Rede den Waffen“⁸¹⁶), hierzu Regina Toepfer:

Den Vorwurf der Feigheit, den Hadubrand ihm gemacht hat, lässt Hildebrand nicht auf sich sitzen. [...] Die Kampfeslust, die bislang nur für Hadubrand charakteristisch war, eint nun Vater und Sohn. Ausdrücklich fordert der Ältere den Jüngeren auf, sich mit ihm im Streit zu messen. Als Siegespreis werden die beiden Rüstungen ausgelobt, die die Lebensgeschichten der Helden repräsentieren.⁸¹⁷

Mit seiner Antwort bestätigt Hildebrand nicht zuletzt eine Bedingung der heroischen Dinglogik – wer den Kampf gewinnt, dem werden Rüstung, Waffen und Ross des anderen gehören. Signifikant erscheint, dass Hildebrand in seiner Antwort an Hadubrand ihr gemeinsames Verwandtschaftsverhältnis, ihre Identität als Vater und Sohn, nun vollständig ausklammert. Vielmehr legt er den Fokus *explizit* auf ihre Rolle als Krieger, indem er die Regeln des folgenden Kampfes beschwört. Die einfachste Erklärung für dieses Verhalten wäre, dass Hildebrand sich ab diesem Moment nicht länger unter Kontrolle hat und stattdessen seiner Kriegerwut freien Lauf lässt, mit Schröders Worten: „Der Vater in Hildebrand scheint gestorben zu sein, er steht nun auch als Feind dem Feinde gegenüber.“⁸¹⁸ Die Funktion seines finalen Redebeitrags scheint aber mehr einzuschließen als einen simplen Zornesausbruch: Mit seiner kämpferischen Aufforderung beschwört Hildebrand die Logik eines heroischen Aufeinandertreffens. Hildebrand versichert dadurch den Anwesenden – aber vor allem seinem Sohn und sich selbst –, was im folgenden Kampf ihre Rollen sein werden: Angesichts des unvereinbaren Widerspruchs zwischen Vater und Krieger wählt Hildebrand hier endgültig die

⁸¹⁶ GEBERT 2017, S. 27.

⁸¹⁷ TOEPFER 2016, S. 43.

⁸¹⁸ W. SCHRÖDER 1963, S. 36.

Rolle des Kriegers und forciert das Regelsystem, in dem er als Heros und Krieger erkennbar ist, in dem „heroische Werte wie Tapferkeit, Streitlust und Stärke“⁸¹⁹ dominieren.

Mit dieser Fokussierung auf die Erzähllogik des Heroischen gelingt dreierlei: Erstens wird das katastrophale Ende, in dem Hadubrand und Hildebrand versuchen werden, einander zu töten, mit diesem Wortbeitrag besiegelt. Denn die Handlungsdynamik bekommt mit dieser offenen Provokation ihren letzten finalen Anstoß und ist nun unter keinen Umständen mehr aufzuhalten. Zweitens bedeutet die Einleitung der kriegerischen Auseinandersetzung, dass Hadubrand kämpfen (und sterben) wird, ohne zu wissen, wen er als Gegner vor sich hat. Es bleibt also beim einseitigen Erkennen. Drittens (und darauf soll hier besonders hingewiesen werden) wird die nun folgende Kampfeshandlung aus dem Raum des Tragischen hinaus – und in die Erzähllogik des Heroischen hineingetragen: Hildebrand und Hadubrand treten sich nach Hildebrands letztem Redebeitrag primär als Krieger und Heroen und nur sekundär als Vater und Sohn, gegenüber.

Der überlieferte Teil des ‚Hildebrandslieds‘ endet mit dem Anfang der Kampfbeschreibungen:

do lęttun se ærist asckim scritan,
scarpē scurim: dat in dem sciltim stont.
do stoptun to samane staimbort chlodun,
heuwun harmlicco huitte scilti,
unti im iro lintun lutilo wurtun,
giwigan miti wabnum [...]. (HL 63-68)

Da ließen sie zuerst die Speere schreiten, die scharfen Waffen, so dass sie in den Schilden steckten. Dann ließen sie sie zusammenprallen, spalteten die Kampfschilde, hieben erbittert auf die glänzenden Schilde, bis ihnen ihre Schilde aus Lindenholz klein wurden, zerhauen mit den Schwertern [...].

Es wird zweifelsfrei deutlich, dass dies ein Kampf um Leben und Tod sein wird: Beide Kämpfer scheinen einander ebenbürtig, beide halten ihre Kräfte nicht zurück. Die Bilder, die benutzt werden, um das Aufeinandertreffen zwischen Hildebrand und Hadubrand zu beschreiben, sind dabei vertraute Motive aus heldenepischen Kontexten (gespaltene Schilde, zerschlagene Schwerter) – der Text ist im heroischen Erzählen angelangt. Es scheint, als hätte Hildebrands finale Entgegnung eine Registerverschiebung der Erzähllogik – vom Tragischen ins Heroische – bewirkt. Dadurch kann sich der kriegerische Konflikt zwischen den beiden Kontrahenten im Text scheinbar losgelöst von den tragischen Umständen ihrer Verwandtschaft vollziehen: Der

⁸¹⁹ TOEPFER 2016, S. 43.

Krieger Hildebrand kämpft gegen den Krieger Hadubrand und als Kampf zwischen Heroen (die sich zudem beide bewaffnet, beritten und unverwundet gegenüber treten) ist dieser Kampf nach der Logik heldenepischen Erzählen *nicht* inhärent tragisch – ebenso wenig wie ein heldenhafter Tod durch die Hand eines anderen Kriegers an und für sich tragisch wäre.

Diese finale Kennzeichnung des Kampfes als das Aufeinandertreffen zweier Heroen kann die tragische Wirkung des Konflikts auf den Rezipienten nicht signifikant mindern – denn diesem ist schließlich seit dem ersten Vers klar, dass hier Vater und Sohn aufeinandertreffen, eine tragische Realität, die nicht nachträglich aufzulösen ist. Die ganze Bedeutungsschwere dieses Aufeinandertreffens fasst Victor Millet zusammen:

Indem er seinen Sohn tötet, vernichtet Hildebrand seine eigene Sippe, bricht seine dynastische Erbfolge ab und stellt den Sinn des Sieges in Frage. [...] Was diese beiden Sagen [hier: die Hildebrand- und Dietrichsage] eint, ist also, dass sie mit der Problematik des Kampfes auch den hohen Preis des Sieges behandeln.⁸²⁰

Aber es scheint keinesfalls willkürlich, dass Hildebrand sich entschließt, den Dialog mit seinem Sohn auf diese Art enden zu lassen. Durch die Anerkennung seines Gegenübers als Heros und der Kennzeichnung des Aufeinandertreffens als Kampf zwischen ebenbürtigen Kriegern, ermöglichen Hildebrands letzte Worte seinem Sohn einen Kampf (und möglichen Tod) als Held – mutig, stolz und ohne Zweifel an der Rechtmäßigkeit dessen, was geschieht. Mit anderen Worten: Durch das Ablegen seiner Identität als Vater hat Hildebrand Hadubrand die Tragik erspart, (wissentlich) als Sohn kämpfen und sterben zu müssen.

Dieses Moment der **Selbstnegation des Vaters zugunsten des Heros** entlässt die Figuren – in der Logik der Erzählung, in der sie stehen – aus einer eindeutig tragischen Kodierung. Die tragische Wirkung des (für Hadubrands Augen verborgenen, für den Rezipienten aber offenliegenden) Vater-Sohn-Konflikts wird durch dieses Moment der Selbstverneinung aber nur noch intensiver. Indem Hildebrand die tragische Rolle seines Sohns in den Hintergrund treten lässt und ihm stattdessen einen untragischen Heroenkampf ermöglicht,⁸²¹ kennzeichnet er sich selbst als den tragischen Helden der Erzählung.⁸²² Egal ob Hildebrand oder Hadubrand

⁸²⁰ MILLET 2008, S. 39.

⁸²¹ Es soll hier nicht verschwiegen werden, dass es auch gänzliche andere Lesarten der Figurenmotivation gibt. MILLET geht beispielsweise davon aus, dass sich hier zu keiner Zeit ein Moment der Selbstnegation oder Selbstentäußerung manifestiere, sondern der Text vielmehr belege, dass Vater und Sohn sich schließlich rein machtpolitisch für sozialen Einfluss, Rang und Position entschieden, vgl. ebd., S. 41.

⁸²² Die Forschung ist sich nicht einig, ob Hildebrand oder Hadubrand das Prädikat des tragischen Helden

schließlich den Tod finden werden, hat Hildebrand einen Teil seines Selbst, um hier die Worte Hölderlins zu bemühen, bereits „als unbedeutend = 0 gesetzt“.⁸²³ Als Figur der Vereinigung absoluter Widersprüche und in seinem Akt der Selbstnegation findet sich in Hildebrand – im Sinne Szondis – eine dialektische Heldenstruktur *par excellence*.

Mit Blick auf die Beziehung zwischen Heroik und Tragik in mittelalterlichen Erzähllogiken kann hier eine ganz ähnliche Dynamik ausgemacht werden: Mit dem Bekenntnis zur Logik des heroischen und der Abkehr vom tragischen Raum, hat Hildebrand das heroische System selbst – für die Augen des Rezipienten – verneint und „einen Einblick in abgründige Schattenseiten des Kriegeradels“⁸²⁴ gegeben. Denn wenn sich das Heroische nur behaupten kann, wenn die Tragik des Menschlichen negiert wird, macht dies die Brüchigkeit beider Erzählsysteme deutlich: Ebenso wie das Heroische tragische Wirkungen mindern kann, läuft das Heroische Gefahr, durch die Offenlegung tragischer Elemente seine Gültigkeit zu verlieren.

5.3 Wolframs ‚Willehalm‘ und das Problem mit dem Christentum

Anders als beim ‚Nibelungenlied‘ und ‚Hildebrandslied‘, deren tragisches Potential in der Forschungstradition weitgehend anerkannt ist, ist die tragische Natur des ‚Willehalm‘

zugesprochen werden sollte; exemplarisch seien hier die Position von TOEPFER und SCHRÖDER gegenübergestellt: TOEPFER argumentiert dafür, dass es sich bei Hildebrand um den eigentlichen tragischen Helden des ‚Hildebrandslied‘ handle. Sie macht ihre Argumentation daran fest, dass Hildebrand als Sympathieträger des Textes inszeniert wird, dem Mitleid und Mitgefühl zuteilwerden solle. Sie baut ihre Argumentation darauf auf, dass die Betonung von Hildebrands Mühen und seinem Leid der letzten dreißig Jahre im scharfen Kontrast zur Situation seines Sohnes stehe („Hildebrand erinnert an die Mühen der vergangenen dreißig Jahre, in denen er Sommer wie Winter kämpfend in der Fremde umherzog. [...]. Hildebrands Exilantenschicksal steht in klarem Kontrast zu der Lebenssituation des Sohnes, dessen gute Ausstattung durch seine Rüstung repräsentiert wird. Durch die Betonung von Hildebrands zurückliegender Not und von seinem gegenwärtigen Leid wird das Mitleid des Rezipienten mit dem unglücklichen Helden geweckt.“, TOEPFER 2016, S. 42) und hebt hervor, dass der erzählerische Fokus der Handlung eindeutig auf Hildebrand liege („Alle Aufmerksamkeit richtet sich demnach auf den Vater, der im Verlauf des Dialogs immer größere Gesprächsanteile gewinnt und am Ende deutlich dominiert. Selbst Hadubrand beschäftigt sich in seiner Rede weit mehr mit der Situation und dem Charakter des Vaters als mit der eigenen Lage.“, ebd., S. 44). Anders beispielsweise WERNER SCHRÖDER, der davon ausgeht, dass der Text auch Hadubrand als potentiellen tragischen Helden offenbare, der sein volles tragisches Potential dann entfaltet hätte, wenn er seinen Vater tatsächlich (unwissentlich und aufgrund einer Fehlhandlung – und somit im aristotelischen Sinne *tragisch*) getötet hätte. Ohne Hadubrand eine moralische Schuld zuzusprechen, macht SCHRÖDER dazu die frappierende Blindheit Hadubrands, mit der dieser „sich innerlich abkapselt“ (W. SCHRÖDER 1963, S. 37), als tragischen Fehler, Hamartia lesbar („Nicht bloß Hildebrand, der wissend seinen einzigen Sohn tötet, weil es die Ehre gebietet, auch der zwar nicht-wissende, jedoch auf keine noch so vernehmliche Warnung hören wollende Hadubrand wäre als Mörder seines Vaters eine tragische Gestalt“, ebd., S. 38 f.).

⁸²³ Zu Hölderlins Tragikverständnis s. in dieser Arbeit → Kapitel 2.1.1; das entsprechende Fragment findet sich in Hölderlins *Verschiedenartige Bemerkungen*, S. 648f; vgl. auch SZONDI 1964, S. 16f.

⁸²⁴ MILLET 2008, S. 41.

umstritten. Die Zweifel gründen dabei vor allem darin, dass in Wolframs ‚Willehalm‘ ein Glaubenskrieg im Zentrum steht, und weniger darin, dass dieser Versroman⁸²⁵ keinen tragischen Zug erkennen lassen würde. Der ‚Willehalm‘ von Wolfram von Eschenbach zählt zu den bedeutendsten mittelhochdeutschen epischen Werken und wird meist auf die Jahre 1210-1220 datiert.⁸²⁶ Wolframs ‚Willehalm‘ ist fragmentarisch geblieben – ein Umstand, der oftmals direkt auf den frühzeitigen Tod seines Auftraggebers zurückgeführt wird. Wolframs Text bearbeitet den altfranzösischen Sagenstoff um den Grafen von Toulouse, Guillaume d’Orange, der in der mittelhochdeutschen Adaption Wolframs den Namen Willehalm trägt. Guillaume kämpfte unter Karl dem Großen in französischen Territorialkämpfen gegen Basken und Sarazenen, zog sich später ins Kloster zurück und wurde nach seinem Tod heiliggesprochen. Als direkte Vorlage für Wolframs ‚Willehalm‘ gilt insbesondere das altfranzösische Heldenepos ‚Chanson d’Aliscans‘ (1185), das von einer Schlacht zwischen Christen und Muslimen in der Provence erzählt. Wolfram übernimmt wesentliche Orte, Geschehnisse sowie Figuren aus der französischen Vorlage, es handelt sich aber um eine produktive Aneignung des *chanson-de-geste*-Stoffs: Während die spezifischen regionalen Details der französischen Nationalsage in den Hintergrund treten, rückt bei Wolfram der Religionskonflikt in den Fokus: Im Zentrum des beschriebenen Konflikts steht Willehalms Ehefrau Gyburg, eine heidnische Königin, die für Willehalm zum christlichen Glauben konvertiert ist und ihre Familie verlassen hat. Um die verlorene Tochter wiederzugewinnen und den Sittenverrat zu rächen, kämpft das sarazenische Heer gegen die französischen Truppen. Bei dieser Materie müsste das Vorurteil des ‚untragischen christlichen Mittelalters‘, das sich seit Jahren hartnäckig hält, eigentlich besonders deutlich zum Tragen kommen. Doch lässt man die Setzung, dass Christentum und Tragik sich angeblich nicht verbinden lassen, außen vor und liest Wolframs ‚Willehalm‘ unvoreingenommen, dann lässt sich der tragische Zug des Textes nur schwer leugnen. Möglich wird dies nicht zuletzt, da Wolframs ‚Willehalm‘

⁸²⁵ Die Frage nach der Gattungszugehörigkeit des Textes wird in der Forschung diskutiert; GEROK-REITER spricht angelehnt an WACHINGER von einer eigentümlichen „Schichtung der Gattungen“ (vgl. GEROK-REITER 2000, S. 171f.). Zur überzeugenden Argumentation, dass es sich bei Wolframs ‚Willehalm‘ weder um ein Epos (im eng gefassten Sinne eines Heldenepos) noch um eine Legende mit hagiographischer Zielsetzung, sondern um einen *Versroman mit tragischem Zug* handle, s. W. SCHRÖDER 1979.

⁸²⁶ Vgl. zur Datierung BUMKE 2004, S. 21: „Für den ‚Willehalm‘ erlaubt die Anspielung auf die Kaiserkrönung Ottos IV. eine Datierung nach 1209. Im 8. Buch wird geschildert, mit welcher Pracht König Marlanz und sein Heer in die Stadt zogen. [...] Otto IV. ist im Oktober 1209 in Rom zum Kaiser gekrönt worden. [...] Wenn es zutrifft, daß die letzte Erwähnung des Landgrafen im 9. Buch des ‚Willehalm‘ (417,22ff.) seinen Tod voraussetzt [...], fällt der Abbruch der Dichtung in die Zeit nach 1217. Wie lange bleibt offen. Meistens wird der ‚Willehalm‘ auf die Jahre 1210-1220 datiert. Die Arbeit an dem Werk könnte sich auch bis in die zwanziger Jahre hingezogen haben.“

nicht die klare ‚Schwarz-Weiß-Dichotomie‘ eröffnet, die man von der Thematik erwarten würde.⁸²⁷ Vielmehr finden sich im Text erstaunlich komplexe Figuren, die sich einer simplen moralischen Bewertung oder einer eindeutigen Rollenzuschreibung entziehen. Dies gelingt durch eine komplex aufgebaute Erzählinstanz, die Tode auf beiden Seiten des Konflikts bedauert, die Sinn- und Werthaftigkeit von Krieg und Sterben in Frage stellt und sich in besonders markierten Passagen auffallend zurückhält. Dadurch spielt der Text in bemerkenswerter Weise mit verschiedenen moralischen Zuschreibungen und eröffnet – mit Wachingers Worten – unterschiedliche „**Schichten der Ethik**“⁸²⁸. So wird Wolframs ‚Willehalm‘ zu einem mehrdimensionalen Text, der ontologische Gradlinigkeit verweigert und in einem als untragisch deklarierten Milieu Raum für tragische Potentiale eröffnet.

In diesem Kapitel steht zunächst eine kritische Auseinandersetzung mit dem Vorurteil des untragischen Christentums; daran anschließend soll der Fokus auf die ‚Tragik des Erzählers‘ in Wolframs ‚Willehalm‘ gelenkt werden (→ Kapitel 5.3.1). Das Augenmerk liegt abschließend auf dem plötzlichen Abbruch der Erzählung und dem Verschwinden der Rennewart-Figur (→ Kapitel 5.3.2).⁸²⁹

Die Vorbehalte gegenüber Tragik im Christentum gründen im Besonderen auf dem **Unbedingtheitsanspruch des christlichen Erlösungsglaubens** und der Vorstellung, dass sich Tragik vor der Gewissheit göttlicher Gnade auflösen müsse; hierzu exemplarisch etwa Diedrichsen:

Unter dem christlichen Himmel des Mittelalters war kein Platz für die Tragödie, weil das irdische Leid zwar keineswegs aufgehoben, aber durch das Heilsmysterium zur bloßen Vorstufe des eigentlichen Seins relativiert ist, der erbsündige Mensch der Erlösung durch die Gnade Gottes gewiß sein darf.⁸³⁰

⁸²⁷ So grenzt beispielsweise KIELPINSKI die Bewertung der Heiden im ‚Willehalm‘ vom ‚Rolandslied‘ ab, welches den Krieg zwischen Heiden und Christen „als Kreuzzug im Sinne der Kreuzzugsideologie des 12. Jahrhunderts“ (KIELPINSKI 1990, S. 38f.) und damit eindeutig als „als gottgewollter Missionskrieg“ (ebd., S. 43) gestaltet. Der ‚Willehalm‘ weiche deutlich von diesem Gattungsideal ab.

⁸²⁸ Hierbei handelt es sich um den Titel des Aufsatzes WACHINGER 1996., Hervorhebung D.S.

⁸²⁹ Nicht im Fokus dieser Arbeit steht die bereits viel diskutierte Gyburgfigur und die Frage, ob sie sich in einem tragischen Dilemma befinde; s. zu dieser Debatte vor allem SCHRÖDER, der dafür argumentiert, dass sich Gyburg durch die Verschränkung zwischen ihren alten und neuen Familienbanden („schuldlos-schuldig aus Liebe zu Willehalm und zum Christengott“) in einem tragischen Dilemma befinde, vgl. W. SCHRÖDER 1979, S. 16.

⁸³⁰ DIEDRICHSEN 1974, S. 483 r; s. auch den Hinweis von MANFRED KERN: „Gegen ein emphatisches tragisches Weltverständnis scheinen sich christliche Welt-Skepsis und transzendente Heilsgewissheit immer schon zu

Dabei ist es keinesfalls so, dass der Verbindung zwischen Religiosität und Tragik grundsätzlich mit Skepsis und Vorbehalten begegnet würde. Vielmehr erfreut sich die These, dass Religion (und zwar insbesondere die Götterverehrung im alten Griechenland) einen inhärenten tragischen Zug zeige, traditionell großer Beliebtheit. Der Fokus dieser Thesen liegt zumeist auf dem tragisch anmutenden Kampf zwischen der göttlichen Anspruchshaltung und der menschlichen Unzulänglichkeit, die es verhindere, diesem Anspruch gerecht zu werden.⁸³¹ Der christliche Glaube biete – so die traditionelle Argumentation – einen Ausweg aus diesem tragischen Dilemma an; s. hierzu beispielsweise die Argumentation von Karl Jaspers:

Der [christliche] Mensch will erlöst werden und wird erlöst. Er wird es nicht durch sich selbst allein. Die Last der unerfüllbaren Aufgabe ist von ihm genommen. Der Opfertod Christi [...] reich[t] ihm nicht nur die Hand, sondern tu[t] für ihn, woran er nur teilzunehmen hat, um befreit zu werden.⁸³²

Dieser Argumentation liegt die Prämisse zugrunde, dass die tragische Natur der Religion aus der Unsicherheit (und faktischen Unerfüllbarkeit) des Sehns nach Erlösung resultiere. Dieses tragische Potential werde durch die christliche Heilsgewissheit aufgelöst, da der christliche Glaube die Vereinigung mit der göttlichen Harmonie nicht länger als unerreichbar, sondern als zugesichertes Geschenk an die Menschheit interpretiere:

Es ist keine Tragik mehr, sondern in aller Furchtbarkeit strahlt der Glanz hindurchdringender Seligkeit der Gnade. Von hier gesehen, setzt sich christliche Erlösung gegen das tragische Wissen. Die eigene Erlösungsmöglichkeit vernichtet die tragische Ausweglosigkeit.⁸³³

Es gibt verschiedene Möglichkeiten, dieser Sicht auf ein scheinbar untragisches Christentum entgegenzutreten: Es gibt Stimmen, die die inhaltliche Argumentationskette anzweifeln und

sperrern, und diese grundlegenden Denkformen sind es auch, die für die vermeintliche Erledigung oder gar für ein kategoriales Unverständnis, mit dem das christliche Mittelalter Tragödie und Tragik gegenüberstehe, immer wieder reklamiert wurden.“ (M. KERN 2015, S. 78)

⁸³¹ Exemplarisch können die beiden älteren, aber einflussreichen Thesen von JASPERS und GRENZMANN angeführt werden: JASPERS argumentiert am Beispiel der attischen Tragödien für die Omnipräsenz attischer Göttergestalten, die in einem ständigen Machtkampf mit dem tragischen Protagonisten und – gewichtiger noch – miteinander stünden. Er hebt dabei die unerfüllbare Aufgabe hervor, mit der sich der Mensch in seinem Götterdienst konfrontiert sehe, da es nicht möglich sei, allen Göttern gleichermaßen zu dienen, wenn der Dienst an dem einen Gott den Dienst an anderen verletzen könne (vgl. JASPERS 1947, S. 8). Der Mensch scheitere daher unaufhaltsam an seinem Streben nach harmonischer Vollendung, da die Objekte seiner Huldigung selber in einem unauflöselichen Konflikt zueinanderständen, und bleibe somit zwangsläufig unvollendet und unvollkommen. JASPERS sieht in eben dieser Paradoxie der griechischen Göttervieltätigkeit und in der notwendigen Unvollkommenheit des Menschen das inhärent tragische Potential polytheistischer Weltreligionen. Analog dazu geht auch GRENZMANN von einem inhärent tragischen Zug von Religiosität aus und argumentiert dafür, dass Tragik in der Literatur immer mit einer religiösen Komponente verknüpft sei, vgl. GRENZMANN 1954/55, S. 168.

⁸³² JASPERS 1947, S. 11.

⁸³³ Ebd., S. 12.

hier ein unterkomplexes Verständnis des christlichen Erlösungsglaubens vermuten. So argumentiert beispielsweise Ernst Gerhard Rüsç dafür, dass der Schrecken der menschlichen Ohnmacht vor Gott angesichts des christlichen Erlösungsversprechens zwar abgemildert, nicht aber aufgelöst werde. Auch wenn Rüsç zugesteht, dass ein „gewaltige[r] Unterschied zur griechischen Tragik“ darin bestehe, „daß dieser [christliche] Gott sich als der liebende Vater erweist und nicht als das unzuverlässige Schicksal oder als blinder Zufall“,⁸³⁴ gibt er zu bedenken, dass die Erlösung und Begnadigung des Menschen auch im Christentum keinesfalls eine Garantie darstelle. Schließlich enthalte das Erlösungsversprechen keinen Freispruch von der menschlichen Verantwortung; so halte auch die Bibel immer und überall an der persönlichen Schuld des Menschen fest und verurteile schlechte Taten. Der (oftmals verzweifelte) Kampf darum, zu genügen und der in Aussicht gestellten Versöhnung würdig zu sein, würde im Christentum damit keinesfalls verschwinden, sondern bleibe durchaus präsent. Darüber hinaus weist Rüsç darauf hin, dass sich auch der christliche Gott der menschlichen Verstandesfähigkeit entziehe und keinesfalls ein bedingungsloses Gefühl der Sicherheit evoziere. Die „Furcht“⁸³⁵ vor der Zukunft, dem Leben, dem Scheitern im Diesseits und final der versagten Erlösung im Jenseits, die bereits das antike Weltbild geprägt habe, bleibe somit auch in einem christlichen Weltbild bestehen. Der tragische Zug antiker Religiosität lasse sich also auch im Christentum durchaus noch im „Ausgeliefertsein an Gott“⁸³⁶ wiederfinden. Rüsç gibt zwar zu bedenken, dass die tragische Erfahrung nicht den ganzen Inhalt des christlichen Glaubens ausschöpfe, betont aber, dass es schlichtweg unglaubwürdig sei, zu behaupten, das Tragische und das Christliche hätten nichts miteinander zu tun.

Diese Arbeit geht davon aus, dass es für die Analyse mittelalterlicher Texte angezeigt ist, zwischen der kulturellen bzw. historischen Prägung der Texte und der Unbedingtheit der ästhetischen Erfahrung, die diese Texte auslösen können, zu unterscheiden. So muss ein untragisches Entstehungsumfeld keinesfalls zwingend bedeuten, dass das künstlerische bzw. literarische Produkt selbst keine tragischen Impulse evozieren kann. Wie in dieser Arbeit an Boethius ‚Tröst der Philosophie‘ herausgearbeitet wurde (→ Kapitel 2.3.2), erscheint es dazu sinnvoll, die unmittelbare Wirkung von Kunst von einer nachgelagerten intellektuell-philosophischen Verarbeitung des Erfahrenen zu unterscheiden: Denn auch wenn das

⁸³⁴ RÜSCH 1954, S. 126.

⁸³⁵ Ebd., S. 127.

⁸³⁶ Ebd., S.126.

Bewusstsein der göttlichen Güte und Erlösung im Jenseits das tragische Potential abmindern mag, ist dieser Prozess, als ein rationaler Akt der intellektuellen Vergegenwärtigung, zwangsläufig zeitlich nachgelagert. Das initiale unmittelbare Ergriffensein, der Schrecken angesichts eines tragischen Untergangs im Diesseits steht somit nicht im Widerspruch zu einer (zeitlich verzögerten) kognitiven Entlastung dieser Empfindung. Dass eine Erzählung vor einem christlichen Hintergrund entsteht und religiöse Themen und Motive verarbeitet, muss damit noch nicht bedeuten, dass der Text an sich keine tragischen Potentiale entfaltet kann. Dies wird im Folgenden an Wolframs ‚Willehalm‘ gezeigt.

5.3.1 Die Tragik des Erzählers im ‚Willehalm‘

Burghart Wachinger spricht mit Blick auf die mehrdimensionale und moralisch uneindeutige Darstellung in Wolframs ‚Willehalm‘ von „Schichten der Ethik“:⁸³⁷

Es gibt verschiedene Wertorientierungen in diesem Roman, und erst durch ihr Zusammenwirken und durch die ungelösten Konflikte zwischen ihnen entsteht Raum für Neues, Raum einerseits für eine ungewöhnliche Individualität einiger Hauptfiguren und andererseits für ein Nachdenken, das die in der Zeit dominanten ideologischen Grenzen überschreitet.⁸³⁸

Tragisch wird diese Darstellungsweise dadurch, dass sich die verschiedenen moralischen Schichten des Textes teilweise gegenseitig ausschließen, aber zugleich mit gleichem Recht Gültigkeit beanspruchen. Die Basis für diese mehrdimensionale Anlage bilden erkennbare unantastbare Grundsätze im Text, die in ihrem jeweiligen ethischen System gültig sind. Es geht dabei explizit um solche Rahmenbedingungen, die *innerhalb* des Textes erzeugt werden, nicht um historisch bezeugte Wahrheiten.

Die Erzählung vom Glaubenskrieg baut auf der Anlage zweier verfeindeter Lager auf: einerseits die Gruppe derer, mit der sich der Rezipient identifizieren soll, und andererseits die Gruppe

⁸³⁷ WACHINGER grenzt sich damit auch von den Stimmen ab, die Wolframs ‚Willehalm‘ als ‚großes Dokument der Menschlichkeit‘ lesen und im Text moderne Ideologiekritik und ein Menschlichkeitsideal ausmachen wollen. Stattdessen – so die These WACHINGERS – seien die moralisch-ethischen Dimensionen im Text komplexer und weniger eindeutig, da auch „die Grauen der Krieger [im ‚Willehalm‘] nicht ohne Heroisierung geschildert werden“ (WACHINGER 1996, S. 49). FISCHER möchte die verschiedenen (Wertungs- und Bedeutungs-)ebenen im Text später als Differenz zwischen *sensus literalis* und *sensus moralis* zugänglich machen, vgl. FISCHER 2001, S. 36: „Es gibt die Wahrheit der epischen Handlung, die Sinn und Berechtigung in sich selber trägt; und es gibt die aller epischen Handlung vorausliegenden, nicht an Ort und Zeit gebundene moralische Wahrheit, die die Wahrheit der epischen Handlung weder einholen noch überwinden kann.“ WACHINGER und FISCHER stimmen darin überein, dass sich der ‚Willehalm‘ eben gerade durch das *Nebeneinander* verschiedener, sich überlagernder Wahrheiten im Text auszeichne.

⁸³⁸ WACHINGER 1996, S. 51.

der Gegner, von denen sich der Rezipient distanzieren soll. Diese binäre Anlage – die „Schicht der Ethik“, die am ehesten dem Gattungsideal entspricht – wird im Text über verschiedene pointierte Prämissen explizit gemacht: Die erste, vorgelagerte Prämisse ist die Unfehlbarkeit des christlichen Gottes sowie des christlichen Glaubens und das damit verbundene textimmanent gültige moralische Monopol auf der Seite der Christen. Wie um die Unantastbarkeit dieser Überzeugung hervorzuheben, beginnt der ‚Willehalm‘ im Prolog⁸³⁹ mit einem Glaubensbekenntnis des Erzählers⁸⁴⁰:

Âne valsch du reiner
dû drî unt doch einer,
schepfære über alle geschaft,
âne urhap dîn stætiu kraft
ân ende ouch belîbe. (Wh 1, 1-5)

Ohne Falschheit du vollkommener, dreieiniger Gott, Schöpfer vor aller Schöpfung, deine Kraft wirkt stetig ohne Anfang, ohne Ende.

Der Erzähler wendet sich direkt an Gott (als „einem Du, das über die Wesensmerkmale *âne valsch* und *rein* konkretisiert wird“⁸⁴¹) und versieht ihn mit den Zuschreibungen „Reinheit, Lauterkeit und Unvermischtheit“⁸⁴². Auffällig ist, dass dieses Bekenntnis zur göttlichen Dreifaltigkeit nicht mit einem positiven Ausdruck beginnt, sondern mit einer Negation: Die christliche Gottheit sei *âne valsch* (wörtlich: „ohne Falschheit/Schlechtigkeit“). Hier wird – schon sprachlich – in dem Bekenntnis zum eigenen Glauben die *Abgrenzung* von dem Fremden als essentiell sinnstiftend offenbar: Der christliche Glaube steht allem diametral gegenüber, was innerhalb des Wertesystems als *valsch* und somit als verwerflich angesehen werden müsste. Durch die Betonung der Unfehlbarkeit des christlichen Glaubens direkt zu Beginn des

⁸³⁹ Hierzu KIENING 1991, S. 43 zum Willehalm-Prolog: „Wolfram greift, wie es scheint, in dieser Situation, die gerade in den Prologen Möglichkeiten immanent-literarischer Sinnkonstitution auslotet, auf ältere Traditionen und Modelle zurück: auf Schöpferpreis und Gebet, auf das völlige Hingewandtsein des Sprechers zu Gott; er bleibt weitgehend im Rahmen geläufigen christlichen Gedankengutes.“ Zu den verschiedenen religiösen Einflüssen, die in das Gebet an den Heiligen Geist im Eingang des ‚Willehalm‘ eingeflossen sind, s. u. a. OHLY 1961/62; OHLY 1961/62, S. 36 legt die Struktur des Gebets dar: „Das Gebet ist klar gegliedert in drei Teile. Der erste ist gewandt zum Schöpfer-Vater (1,1-22), der zweite an die Weisheit-Christus (1,23-2,15), der dritte an den Geist, die Güte (2,16-3,3 oder 7)“.

⁸⁴⁰ Der Erzähler tritt in Wolframs ‚Willehalm‘ als poetisches Ich und explizit mit dem Namen „Wolfram“, den der Rezipient als Erzähler des ‚Parzivals‘ bereits kennt, in Erscheinung; hierzu KIENING: „[I]ch Wolfram von Eschenbach bedeutet in diesem Sinne die Integration der Selbstbestimmungen eines christlichen Subjekts in eine mittlerweile bekannte Personalität, die sich nicht mehr vorstellen, die eigenen Fähigkeiten nicht mehr ausdrücklich betonen muß.“ (KIENING 1991, S. 54)

⁸⁴¹ Ebd., S. 44.

⁸⁴² Ebd. KIENING geht hier von einer „Verbindung zwischen Reinheit und Mangellosigkeit Gottes“ aus, vgl. KIENING 1991, Anm. 74, S. 45.

Werks wird der Wirkweise des christlichen Gottes die absolute moralische Hoheit zugesprochen und jeder Beurteilung der handlungsinternen Entwicklung vorausgestellt.

Im Kontext dieser Glaubensprämisse steht auch die Überzeugung von der größtmöglichen Teilhabe an der Existenz Gottes über das **Sakrament der Taufe**. Das Wissen um die Unfehlbarkeit des christlichen Gottes – symbolisiert durch die Annahme des Taufsakraments – wird im Text als Möglichkeit präsentiert, Angst und Zweifel abzulegen: *sô gît der touf mir einen trôst / der mich zwîvels hat erlöst* (Wh 1, 23f.: „So schenkt die Taufe mir die Zuversicht, die mich vom Unglauben erlöst hat“). Sich im Taufversprechen Gott zu nähern, kann als Versicherung der größtmöglichen Nähe zur moralischen Unantastbarkeit Gottes verstanden werden. Zugleich ist die Taufe sowohl das messbare Unterscheidungskriterium, das Differenzmoment zwischen Christen und Sarazenen als auch das Mittel zur Grenzüberschreitung zwischen den beiden verfeindeten Seiten.

Darauf aufbauend kann als dritte Prämisse die **Identitätsbildung der christlichen Identität** in Abgrenzung zur nicht-christlichen Gesellschaft angeführt werden. Hier wird ein dichotomes System deutlich: Jeder Protagonist lässt sich entweder der christlichen oder der nicht-christlichen Gemeinschaft zuordnen. Besonders deutlich wird diese klare Grenzziehung am Beispiel der Figur Gyburg, Willehalms Ehefrau, die mit ihrer Konvertierung zum Christentum einen neuen Namen und somit eine neue Identität annimmt: *diu minne im leiste und ê gehiez, Gyburc sî sich toufen liez* (Wh 7, 29f.: „Die ihm Liebe gewährte und die Ehe versprochen hatte, ließ sich auf den Namen Gyburg taufen“). Durch den Wechsel ihres Namens wird der Übertritt zur neuen Glaubensgemeinschaft auf radikale Art deutlich: Gyburg erhält eine gänzlich neue Identität – einen neuen Glauben, einen neuen Ehemann, ein neues Lehnsgebiet – symbolisiert durch einen neuen Namen. Der Moment der Taufe wird zur deutlichen Markierung innerhalb dieses Übertritts.

Entscheidend ist die absolute Gültigkeit dieser Transformation, die sich nicht zuletzt in der radikalen und unversöhnlichen Sicht von Gyburgs Verwandten zu spiegeln scheint: *ê sî zuo Jesuse kêre, / ich sols ûf einer hürde ê sehen / verbrennen gar: daz müeze geschehen* (Wh 44, 28ff.: „Ehe sie sich Jesus zuwendet, werde ich sie eher auf einem Scheiterhaufen verbrennen sehen; möge es so geschehen.“).⁸⁴³ Es handelt sich offenbar um eine radikal dichotome

⁸⁴³ Gyburg mag zwar verwandtschaftliche Verbindungen innerhalb der nicht-christlichen Gemeinschaft haben. In

Struktur: Ein Individuum kann entweder der christlichen Gemeinschaft angehören oder gilt als ungläubig. Eine Abstufung zwischen diesen beiden Stufen scheint nicht möglich zu sein. Diese Dichotomie wird noch dadurch verstärkt, dass die heidnischen Krieger als ungläubig (*gelouben âne*; Wh 162, 29) und somit nicht über einen anderen Glauben, sondern über die Negation des (nach dieser Logik einzig wahren) Glaubens beschrieben werden.

Diese Prämissen setzen handlungslogische Rahmenbedingungen für die Geschichte: Erstens betont die Erzählfigur, dass alles, was im Namen des christlichen Gottes getan wird, fehlerlos (*âne valsch*) sei. Zweitens wird betont, dass die Taufe von jedem Zweifel (*zwîvel*) an dieser Wahrheit befreie. Drittens wird die Grundlage dafür gelegt, alle Figuren der Geschichte in zwei unversöhnliche Lager einzuteilen, als Gläubige oder als Ungläubige (*gelouben âne*). Diese erste/oberflächliche „Schicht der Ethik“ ist eine ebensolche Schwarz-Weiß-Dichotomie, die man von einem Kreuzzugsepos erwarten würde: Wahrheit und Falschheit, Freund und Feind sind deutlich getrennt. Innerhalb dieser Rahmenbedingungen wird in der Erzähllogik der Geschichte auch die **Legitimation** für den Glaubenskrieg erzeugt. So wird betont, dass den christlichen Kriegern, die für Willehalm kämpfen und fallen, die Erlösung im Jenseits gewiss sei: *ir sælekeit si wenic trouc, / die durh Willelm nu striten / und die mit manlichen siten / komen.* (Wh 14, 12-15: „Sie fanden die ewige Seligkeit, die für Willehalm gekämpft hatten und tapfer herkamen.“).⁸⁴⁴ Die Ontologie des Krieges richtet sich auf die ewige Erlösung und somit auf eine Belohnung, die außerhalb des Irdischen liegen muss aus: *nach dem ewelichen prise / die getouften strebten [...]* (Wh 19, 28-29: „Die Getauften strebten nach dem Geschenk der Ewigkeit.“). Die Erzählerfigur sieht in dieser Gewissheit einen gewissen Trost, auch angesichts der ungeheuren Opferzahl des Krieges: *des maneger sêle wol gelanc, / dô die getouften sturben, / die mit hohem prise erwurben / den solt des êwigen lebens.* (Wh 37, 18-25: „Dadurch gelangten viele Seelen zum Heil, als die Getauften starben, die mit großem Ruhm sich den Lohn des ewigen Lebens verdienten.“) Hier äußert sich die christliche Überzeugung von der Erlösung im Jenseits und die im Rahmen der Kreuzzugsideologie erwartbare Überzeugung, dass Leiden und Schmerz des Diesseits durch die Gewissheit der Erlösung im Jenseits aufgelöst werden. Dazu trägt noch bei, dass der Angriff der Heiden im Text nicht nur als weltlicher

der Brutalität ihrer Verwandten wird aber offensichtlich, dass Gyburgs neue Identität keinen Platz mehr in ihrer alten Gemeinschaft haben kann, mehr noch, dass ihr Tod die einzig mögliche Vergeltung für ihren Verrat darstellt.
⁸⁴⁴ KNAPP betont zu Recht, dass die Heilsgewissheit in Wolframs ‚Willehalm‘ zu keiner Zeit ernsthaft in Frage gestellt wird, vgl. KNAPP 1983, S. 593.

Angriff auf ein verfeindetes Reich gewertet, sondern als ein Krieg zwischen zwei dichotom getrennten Weltanschauungen gekennzeichnet wird. Insbesondere in Willehalms pathosgeladenen Ansprachen vor seinen Rittern wird deutlich, dass es sich bei dem beschriebenen Kampf, in der Logik des Textes, um einen Kampf um Identität handelt: *helde, ir sult gedenken / und lât uns niht verkrenken / die heiden unsern gelouben, / die uns des toufes rouben / wolden, ob sie möhten* (Wh 17, 3-7: „Helden, denkt daran und lasst nicht zu, dass die Heiden unsern Glauben schwächen, die uns das Christentum nähmen, wenn sie nur könnten.“).⁸⁴⁵

Dieses moralische Gerüst bedingt sich aus der erzählten Materie – in diesem Fall ebenso aus der Gattungslogik wie auch im Besonderen aus der altfranzösischen Textvorlage, der ‚Aliscans‘.⁸⁴⁶ Bumke fasst die Rahmenbedingung, die die Erzähllogik von Krieg, Gewalt und Fremdheit in dieser Texttradition bedingen, folgendermaßen zusammen:

Der Gegensatz zwischen Christen und Heiden ist von Anfang an durch die Deutungen des Erzählers bestimmt. Nach seiner Interpretation haben die Christen Gott auf ihrer Seite, der für sie Wunder wirkt und ihnen seine Engel auf das Schlachtfeld schickt; die Heiden dagegen haben nur Abgötter, die nichts vermögen [...]. Die Christen kommen in den Himmel; die Heiden fahren in die Hölle. Dieses Deutungsmuster bleibt bis zum Schluß gültig[.]⁸⁴⁷

Signifikant ist nun aber, dass Wolframs Text **mehrdimensional** und die Gestaltung moralischer Ebenen im Text komplexer ist, als diese Prämissen an der Textoberfläche suggerieren. Denn keine dieser scheinbaren Sicherheiten (weder die moralische Hoheit der Christen noch die Befreiung von Zweifeln durch die Taufe noch die klare Trennlinie zwischen „guten Christen“ und „bösen Heiden“) werden in der Erzählung konsequent bestätigt, vielmehr eröffnet die Art, wie das Geschehen erzählt wird, Zweifel an dieser auf der Oberfläche gezeichneten binären Anlage.⁸⁴⁸ Im Folgenden werden hier exemplarisch Stellen herausgearbeitet, in denen die

⁸⁴⁵ An dieser Prämisse wird deutlich, dass die werkiternen Voraussetzungen nicht zwangsläufig mit der zeitgeschichtlichen Realität übereinstimmen müssen. Natürlich ist die Verteidigung des Glaubens und die Rehabilitierung christlichen Ehrgefühls längst nicht die einzige Triebkraft hinter den realen Glaubenskriegen. Hier spielen wirtschaftliche und ökonomische Aspekte ebenfalls eine Rolle. Die Stilisierung auf der emotional aufgeladenen, ideologischen Basis des Krieges spitzt den Konflikt im ‚Willehalm‘ auf einen Konflikt der Glaubensausrichtungen und Lebensentwürfe zu.

⁸⁴⁶ S. die Einschätzung von KNAPP, dass „in ‚Aliscans‘ [...] alles ganz simpel und geradlinig“ (KNAPP 1970, S. 103) sei.

⁸⁴⁷ BUMKE 2004, S. 336.

⁸⁴⁸ LIEBERTZ-GRÜN unterscheidet in Wolframs ‚Willehalm‘ zwei verschiedene Blickrichtungen, die beide in der Erzählerstimme präsent seien: Die erste Blickrichtung zeichne sich dadurch aus, dass der Erzähler „aus seiner irdischen Gegenwart [...] empor in ihre himmlische Gegenwart“ (LIEBERTZ-GRÜN 1996, S. 384) blicke. Als zweite Blickrichtung beschreibt LIEBERTZ-GRÜN einen anderen moralischen Fokus, der ebenfalls im Text erkennbar

Divergenz zwischen der erwarteten Darstellung und der tatsächlichen Schilderung im Text besonders signifikant hervortreten.

Die Forschung lenkt ein besonderes Augenmerk auf die **Tötung Arofels durch Willehalm**. Arofel ist einer der stärksten Krieger in Terramers Heer, mit denen sich Willehalm konfrontiert sieht, und wird als hervorragender und geschätzter Ritter beschrieben:

ich het iu vil ze sagen
von sîner hôhen werdekeit,
und wie er den ruoft erstreit
under al den Sarrazinen,
daz er sich kunde pînen
von hôher kost in wîbe gebot
und ouch durh sîner vriunde nôt,
berlich im selben ouch ze wer.
under al dem Terramers her
was ninder bezzer rîter da
denne Arofel von Persia.
Gyburge milte was geslaht
von im: er hetez dâr zuo braht,
daz ninder dehein so miltiu hant
bî sînen zîten was bekannt. (Wh 78, 8-22)

Viel könnte ich euch erzählen von seinem hohen Ansehen, wie er den Ruf bei allen Sarazenen erwarb, dass er jede Gefahr auf sich nahm, um den Frauen zu dienen oder um seinen Freunden in Gefahr zu helfen und freilich auch um sich selbst zu verteidigen. Im ganzen Heer Terramers gab es keinen besseren Ritter als Arofel von Persien. Gyburg hatte ihre Freigebigkeit von ihm geerbt; er hatte es erreicht, dass nirgends eine ähnlich freigebige Hand zu seiner Zeit bekannt war.

Arofel wird hier nicht nur als ebenbürtiger Kämpfer gekennzeichnet, sondern auch als hervorragender Ritter nach höfischem Idealtyp beschrieben (freigiebig, treu, mit hohem Ansehen und als Diener der Minne⁸⁴⁹). Diese Schilderung von Willehalms Gegner lässt wenig von einer dichotomen Abgrenzung zwischen dem christlichen und dem sarazenischen Heer erkennen. Vielmehr stehen sich beim Aufeinandertreffen zwischen Arofel und Willehalm zwei gleichwertige Männer gegenüber. Tatsächlich gelingt es dem hervorragenden Kämpfer Willehalm nur durch Glück, Arofel im Kampf zu verletzen:

werde. Sie kennzeichnet diese Ebene als eine anthropologisch-moralische Perspektive auf das Kriegsgeschehen, das eine gewisse Distanz zur Heilsgewissheit andeutet; s. hierzu ebd., S. 391: „Er betrachtet den Krieg und die Kriegergesellschaft aus einer Perspektive, von der aus das Heldentum der Helden als Menschenschlächtereie und als Sünde erscheint.“

⁸⁴⁹ Vgl. hierzu GALL 2018, S. 75: „Wie ein vorbildlicher christlicher Herrscher verfügt der Heidenkönig über die Herrschertugend *milte* (Wh, 78,19-22) und besitzt *werdekeit* (Wh, 78,9). Arofel ist *kûen*, *genendeclich* und *rich*“.

Arofel der rîche
 streit genendecliche:
 er bejagt ê werdekeit genuoc.
 daz ors mit hurte in naher truoc,
 daz die riemen vor einem knie
 brasten dort und hie.
 âme lendenier si entstricket wart
 von der hurteclichen vart,
 Diu îserhose sanc ûf den sporn:
 des wart sîn blankez bein verlorn.
 halseberges gêr und kursit
 und der schilt an der selben zît
 waren drab gerucket, deiz bein stuont blôz.
 den blanken diechschenkel grôz
 der marcrave hin ab im swanc,
 des küneges wer wart do kranc. (Wh 78, 23 – 79, 8)

Der mächtige Arofel kämpfte tapfer; schon vorher hatte er viel Ruhm erworben. Im Sturm trug ihn sein Pferd heran; die Lederriemen an einem Knie brachen dabei. Vom Lendengürtel losgerissen rutschte bei dem scharfen Galopp die Eisenschiene bis zu den Sporen herab. Deswegen verlor er schließlich sein entblößtes Bein. Denn der untere Teil des Brustpanzers, der Mantel und der Schild waren in dem Augenblick auch verrutscht, sodass sein Bein ungeschützt war. Seinen nackten starken Oberschenkel hieb der Markgraf durch. Da konnte der König nicht mehr kämpfen.

Der so besiegte und wohl tödlich verwundete Arofel bittet Willehalm am Boden liegend um Erbarmen und bietet ihm eine Belohnung an, sollte er ihn am Leben lassen. Auffallend ist, dass die Erzählinstanz explizit hervorhebt, dass dieses Angebot keinesfalls ohne Ehre (*âne schande*) sei.⁸⁵⁰

Arofel âne schande
 bot drîzec helfande
 ze Alexandrie in der habe,
 und daz man goldes næme drabe
 swâz sî mit arbeite
 trüegen, und guot geleite
 al dem horde unz in Paris.
 ‚helt, dune hast deheinen prîs,
 ob du mir nimmst mîn halbez leben:
 du hast mir vreuden tôt gegeben.‘ (Wh 79, 15-24)

Arofel bot ehrenvoll dreißig Elefanten, die noch im Hafen von Alexandria waren, und so viel Gold, wie sie gerade noch tragen könnten, dazu sicheres Geleit für den ganzen Schatz bis nach Paris.

⁸⁵⁰ Eine Gegenposition findet sich bei NIESER 2018, der die These aufstellt, dass das Angebot, das Arofel gegenüber Willehalm ausspricht, keinesfalls großzügig und ehrenvoll sei, sondern vielmehr eine Provokation darstelle. Willehalms Reaktion sei daher eine nach mittelalterlichen Erzähllogiken nachvollziehbare Reaktion auf ein unehrenhaftes Angebot.

„Tapferer Held, du erwirbst dir keinen Ruhm, wenn du mich halbtoten Mann erschlägst; mein Glück hast du ja schon erschlagen.“

Doch zu Willehalm dringt Arofels Angebot nicht durch. Stattdessen erinnert dieser sich an den Tod seines jungen Neffen Vivianz, den er kurz vor der Auseinandersetzung betrauert hat, und tötet den verwundeten Arofel, wohl nicht aus Notwendigkeit (oder gar aus einer höheren Berufung heraus) sondern vielmehr aus persönlich motivierter Rache⁸⁵¹(*er dahte an Vivianzes tot*; Wh 79, 28: Er dahte an den Tod von Vivianz). Während der Wortwechsel zwischen Willehalm und Arofel sehr detailliert wiedergegeben wird, muss umso mehr auffallen, wie kurz und auffallend kommentarlos die Darstellung der eigentlichen Tötung ausfällt: *war umbe sold ichz lange sagen? / Arofel wart aldâ erslagen*. (Wh 81, 11f.: Was soll ich viele Worte machen? Arofel wurde erschlagen.) Es ist kein Lob für die Tötung oder gar ‚gerechte Freude‘ über Arofels Tod erkennbar. Stattdessen findet sich nur ein auffallend kurzer – und in seiner Distanz sprachlich markierter – Kommentar. Gall spricht von einer „motivationale[n] Leerstelle bei der Tötung, die durch das Heraustreten des Erzählers aus der Handlung entsteht“⁸⁵². Im deutlichen Kontrast zu der fast enthusiastischen Schilderung von Arofels Ehrgefühl und Kampfgeist schwingt in dieser Darstellungsweise ein Zug von Kritik an der Tötung von Arofel oder zumindest Zweifel an der Notwendigkeit seines Todes mit.⁸⁵³ Werner Schröder sieht in dieser Erzählweise eine Problematisierung und Verurteilung der Tötung und geht sogar so weit, von einer „Hinrichtung“⁸⁵⁴ Arofels aus „allenfalls emotionale[n] Gründe[n]“⁸⁵⁵ zu sprechen.

⁸⁵¹ Arofels Tötung wird in der Forschung unterschiedlich eingeordnet: SCHRÖDER erkennt hier eine moralisch bedenkliche Affekthandlung: „[D]er Totschlag an Arofel [bleibt] als Affekthandlung moralisch bedenklich und ein Verstoß gegen die Gebote der ritterlichen Ethik. Auch die Situation vermag dies nicht zu entschuldigen. Willehalm war mit ihm allein, er war nicht bedroht (er konnte sich nachher in aller Ruhe umkleiden) und hat durchaus nicht in Notwehr gehandelt.“ (W. SCHRÖDER 1962, S. 271) BLAAS widerspricht der negativen Konnotation des Affekts und stellt die Handlung in die Tradition mittelalterlicher Heroendarstellungen, da er hier eher einen „eng an Gewalt gebundene[n] Einsatz im Kampf (*kampfzorn*)“ zu erkennen meint, „welcher sowohl für Christen als auch Heiden eine legitime Art der Bewährung bedeutet.“ (BLAAS 2009, S. 65). FUCHS und GALL argumentieren im Kontrast dazu dafür, Willehalm sehe in Arofel ein geeignetes Racheobjekt für eine adäquate und deutliche Vergeltung von Vivianz‘ Tod, vgl. FUCHS 1997, S. 301 und GALL 2018, S. 76.

⁸⁵² GALL 2018, S. 83.

⁸⁵³ Eine kritische Auseinandersetzung mit dieser Darstellungsform findet sich u. a. bei W. SCHRÖDER 1974 und YOUNG 2000: Beide reflektieren, ob es sich bei der Tötung Arofels um eine unrechtmäßige Hinrichtung oder eine Kriegshandlung handle, und heben dazu intertextuelle Bezüge zur Turnus-Episode zum mittelalterlichen ‚Eneasroman‘ hervor. Durch diese intertextuelle Darstellungsparelle erscheine die Tötung von Arofel als eine Racheat, im Sinne einer unkontrollierbaren Affekthandlung, was die Tötung in ein problematisches und unhöfisches Blick rücke.

⁸⁵⁴ S. hierzu W. SCHRÖDER 1974, S. 224: „Willehalms Handlungsweise geht über das zu seiner eigenen Sicherheit Erforderliche weit hinaus, ist spätestens vom Zeitpunkt der Kampfunfähigkeit des Heiden an ein reiner Racheakt in der Form einer Hinrichtung.“

⁸⁵⁵ Ebd.

Christian Kiening argumentiert dafür, dass hier das Prinzip der **(persönlichen) Rachelust** problematisiert werde:

Schicksalshafte Kausalität des Krieges ist hier noch keineswegs als Grundzug der Generationenfolge, vielmehr als Resultat einzelner Entscheidungen gedacht. Erst die nicht verdrängten Rachegeleüste setzen eine Maschinerie der Vernichtung in Gang, die Zerstörung und Leid wiederum innerhalb der Sippe verheißt. Daß diese Entwicklung – nach Wolframs Gedanken, der hier etwa über den Aspekt der Ehre völlig hinweggeht – zu stoppen gewesen wäre, macht zugleich die Tragik und das Emotionspotential einer Geschichte aus, die zu tiefster *compassio* auffordert.⁸⁵⁶

Auch wenn der Text keine klare Schuldzuweisung an Willehalm enthält, ist beachtlich, welche Erzählwege hier *nicht* gewählt werden, um die Tötung einzuordnen: Willehalm handelt *nicht* in Notwehr, was ihn vollständig entlasten würde. Er handelt *nicht* in Ekstase im Kampf, was ihn nach der mittelalterlichen Erzähllogik lediglich zu einem herausragenden Heroen machen würde. Er handelt hier zudem *nicht* als Instrument Gottes, vielmehr fehlt hier auffallender Weise jede Beschreibung einer göttlichen Eingabe oder religiösen Belohnung für seine Taten. Stattdessen wird suggeriert, dass der Held Arofel aus persönlicher Rachelust heraus tötet – damit ist die Tötung weder ein Zeichen von Stärke noch von Ehre; und selbst wenn der Begriff der Schuld hier durch die umgebende Erzähllogik des Krieges zu stark sein mag, trägt Willehalm in jedem Fall personale Verantwortung für diese Tat, da er hier als *individuelle Figur* und nicht als stereotyper Heros überzeichnet oder als Instrument Gottes stilisiert wird. Noch verstärkt werden die Zweifel an der moralischen Hoheit des christlichen Kriegers dadurch, dass Willehalm den Leichnam nach der Tötung enthauptet und Haupt sowie Rüstung⁸⁵⁷ und Ross seines Gegners an sich nimmt:

swaz harnasches und zimierde vant
an im des marcrâven hant,
daz wart vil gar von im gezogen
und dez houbet sîn vür unbetrogen
balde ab im geswenket
und der wîbe dienst gekrenket. (Wh 81, 13-18)

⁸⁵⁶ KIENING 1991, S. 65.

⁸⁵⁷ Der Schild geht später in einem Feuer verloren; NIESER sieht hierin einen Zugang zur Schuldfrage Willehalms: Der Schild agiere sowohl als „Schuldmarker“ (NIESER 2017, S. 335), „Merkgegenstand“ (ebd., S. 343) und als „Instrument inszenierter Unschuld“ (ebd., S. 335). Als Schuldmarker für die unrechtmäßige Aneignung gekennzeichnet (Wh 125,24-27), lasse Willehalm den Schild bewusst im Kloster zurück: „Willehalm lässt mit dem geraubten und völlig unversehrt gebliebenen Schild einen Repräsentanten seiner Schuld zurück.“ (ebd., S. 337f.) Das Kloster verbrennt auf ungeklärte Weise und der Schild werde auf diese Weise aus der Erzählung getilgt. NIESER argumentiert dafür, dass die „unbewältigte Schuld Willehalms über die Zerstörung des materiellen Schuldmarkers hinweg“ (ebd., S. 344) im Text und für den Rezipienten präsent gehalten werde.

Harnisch und Waffenschmuck, was der Markgraf an ihm fand, alles wurde ihm vom Leib gezogen und – ich lüge nicht – sein Kopf in großer Eile abgeschlagen und der Frauendienst geschädigt.

Dass Willehalm diese Gegenstände nicht geschenkt bekommt oder offen als Siegesinsignien an sich nimmt, sondern heimlich vom Leichnam des ohne Not getöteten Kriegers entwendet, gibt dieser Tat eine fragwürdige Konnotation. Nieser geht sogar so weit, hier von einem „Leichenraub“ zu sprechen.⁸⁵⁸ Für die Bewertung der Tragik des Erzählung wiegt aber ein interessanter Kommentar der Erzählinstanz noch schwerer: In seiner Bittrede an Willehalm verwünscht Arofel seine Nichte, Arabel bzw. Gyburg, und seinen Bruder Tybalt, um derentwillen er in den Krieg gezogen ist:

[,][...]ei bruoder tochter, daz ich dîn
mit schaden ie sus vil engalt!
Arabel und Tybalt,
læget ir vür mich beidiu erslagen,
iuuern tût man minre solde klagen.⁴
der künec niuwan der wârheit jach. (Wh 80, 10-14)

[,][...]Ach, meine Nichte, daß ich deinetwegen so großen Schaden erlitten habe! Arabel und Tybalt, lägt ihr beide statt meiner erschlagen, man würde euren Tod weniger beklagen.⁴ **Der König sagte nur die Wahrheit.**

Dieser Kommentar, dass Arofel mit seinem schweren Vorwurf gegen Gyburg nur die Wahrheit spreche, scheint mehr als eine einfache rhetorische Floskel zu sein; vielmehr schwingt hier eine Kritik an Gyburg – und somit am Ausgangs- und Legitimationspunkt des Krieges mit – die signifikant erscheint. Dies wiegt umso mehr, da diese Kommentierung keine Seltenheit ist; an anderer Stelle heißt es beispielsweise in der Stimme der Erzählinstanz: *Gyburge sueze wart in sur, / Den heiden und der kristenheit* (Wh 12, 30–13, 1: „Gyburcs Süße wurde den Heiden und den Christen bitter.“). Auch wenn diese Kritik in der Erzählerstimme, sogleich mit derselben Stimme zurückgenommen wird,⁸⁵⁹ hallt der darin geäußerte Zweifel doch nach: Der beschriebene Konflikt wird damit aus dem religiösen Ideenkrieg zwischen Christen und Sarazenen herausgelöst und nicht als Konflikt zwischen Ideologien, sondern als Konflikt *zwischen Menschen*, erkennbar gemacht. Damit wird die Grundlage geschaffen, um das Sterben auf beiden Seiten zu bedauern, mitzuleiden und als tragisch zu erkennen.

⁸⁵⁸ Ebd., S. 337.

⁸⁵⁹ KIENING 1991, S. 75 geht davon aus, Wolfram führe hier „in wenigen Zeilen ein Prinzip selbstkritischen Erzählens vor, einen dialektischen Prozeß, der auch dem Erzähler keinen Status absoluter Überlegenheit zubilligt, diesen vielmehr im Erzählen und schwankend zwischen emotionalem und gerechtem Urteil zeigt.“

Dieser Eindruck wird noch dadurch verstärkt, mit welcher **erkennbaren Wertschätzung** das Fremde im ‚Willehalm‘ beschrieben wird. Die Erzählinstanz zeigt sich offenkundig fasziniert von der farbenfrohen und wertvollen Ausrüstung der Fremden:

Wie er die heiden ligen sach?
under manegem samites dach,
under manegem pfelle lieht gemâl.
innerhalb von zendal
waren ir hütte und ir gezelt
ze Alitschanz ûf daz velt
geslagen mit seilen sîdîn.
ir banier gâben schîn
von tiuren vremdlîchen sniten
nach der gamane siten (Wh 16, 3-12).

Wie er die Heiden lagern sah? Unter vielen Samtbaldachinen und unter vieler grellbunter Seide. Innen waren ihre Hütten mit Taft verkleidet und die Zelte auf dem Feld von Alischanz mit seidenen Schnüren aufgeschlagen. Ihre Banner leuchteten in kostbarem, fremdartigem Zuschnitt wie Kameen.

Auch wenn die Krieger um Terramer deutlich als Bedrohung wahrgenommen und als Feinde dargestellt werden, spricht die Erzählinstanz nicht abfällig oder respektlos von ihnen. Stattdessen wird der edle Charakter *der werden* („edlen, ehrvollen“) *Sarrazine* (Wh 10, 9) herausgearbeitet. In der Forderung nach allumfassender Trauer um Arofel wird der Respekt und die Anerkennung, die der Text den heidnischen Kriegern zukommen lässt, besonders deutlich: *noch solden kristenlîchiu wîp / klagen sînen ungetouften lîp* (Wh 81, 21f.: „Noch heute sollten selbst Christenfrauen den ungetauften Mann beklagen.“).

Eine weitere Einschränkung der oberflächlichen Wertedichotomie betrifft die Ausrichtung auf die Erlösung im Jenseits. Trotz der festen Überzeugung, dass die christlichen Krieger, die für Willehalm fallen, ewiges Seelenheil erlangen, wird **das Elend und das Leiden**, die der Krieg im Diesseits mit sich bringt, so konkret geschildert und thematisiert, dass es weh tut: Nach seiner vernichtenden Niederlage resümiert Willehalm selber: *[,]so grozen schaden nie gewan / dehein vürste min genoz[.]* (Wh: 51., 8f.: „Ein so großes Unglück traf noch keinen meiner fürstlichen Standesgenossen.“). Die Überzeugung von der ewigen Erlösung wird zwar zu keiner Zeit verneint, verliert aber angesichts der Brutalität des Krieges im Diesseits an Trost und Präsenz in der Wahrnehmung.⁸⁶⁰ Anstatt die Legitimation des Glaubenskrieges zu betonen und

⁸⁶⁰ BRUNNER hebt die Kriegsdarstellung in Wolframs ‚Willehalm‘ hervor und argumentiert dafür, dass diese einen

den Krieg zum Märtyrer-Schauplatz zu glorifizieren, bietet der Text immer wieder Einblicke in ein erstaunlich klares und ernüchterndes Bild auf die Brutalität der Schlachten: *gevochten ûf der erden / wart nie so schadehafter strît / sît her von anegenges zît* (Wh 106, 16f.: Auf Erden war nie ein so verlustreicher Kampf seit Anbeginn der Welt ausgetragen worden.). So findet man im Text neben gattungstypischen ästhetisch überzeichneten Gewaltdarstellungen auch Beschreibungen, die der tatsächlichen Kriegsrealität näherkommen, so z. B. die Formel *bluote und in sweize* (Wh 50, 18: blutend und schwitzend) sowie die Beschreibung der vielen gewaltsamen Tode als *mort*, was durchaus wertend konnotiert ist und nicht nur als Tötung, sondern auch als Niedermetzelung in großem Umfang, Verrat, Missetat, treulose Tötung oder Mord übersetzt werden kann⁸⁶¹. Diese sprachliche Gestaltung der Kriegsrealität knüpft Christian Kiening im Besonderen an die Erzählerstimme:

Endgültig beginnt nun, nachdem die Kampftrübe vereinbart wurden (18,26ff.), die Schlacht [...], damit auch eine sofortige Eskalation beiderseitigen Leides. Schon nach wenigen Versen sind die glänzend geschmückten, aber nicht gepanzerten Heiden *ungevouge verhouwen*, schrecklich verstümmelt (20,16) [...]. Unverkennbar ist die Ambivalenz dieses Gemetzels unter vortrefflichen Rittern: während die Sprache sich ganz an französische Turnierbegrifflichkeit anlehnt, entfernt sich das Geschehen deutlich von höfischen Gegebenheiten, die als ferner Horizont und Folie erscheinen. Die Worte des Erzählers über den *mort*, den die edle Ritterschaft auf dem Feld beging, hatten darauf bereits hingewiesen.⁸⁶²

Auch der **Schmerz und das Leiden** der Hinterbliebenen wird geschildert und drängt die im Prolog angelegte Hoffnung auf jenseitige Erlösung erzählerisch zurück. Gall weist darauf hin, dass diese Darstellungsweise beide Heere, die christlichen und heidnischen Figuren, einschließt:

Christen und Heiden werden gleichermaßen in ihrer Trauer um ihre Gefallenen berücksichtigt und die Heiden sind, anders als beispielsweise noch in der altfranzösischen *Chanson de Roland*, nicht als tierähnliche Monster, sondern als Menschen und ebenso vorbildliche Ritter wie die Christen dargestellt.⁸⁶³

auffallend starken Fokus auf Leid und Verlust zeigten, den man beispielsweise in der Schwarz-Weiß-Dichotomie von Kreuzzugsdichtung umsonst suche: „Wolfram schließlich gestaltet den Gedanken an den Krieg [...] vorwiegend aus der Erleidensperspektive als einen unerträglichen, aber zugleich unvermeidlichen Gedanken.“ (BRUNNER 1996, S. 122) Auch KIENING macht diese Beobachtung und spricht ebenfalls von einem deutlich erkennbaren „Übergewicht des Leides auf Handlungsebene“ (KIENING 1991, S. 188) in Wolframs ‚Willehalm‘; es sei daher, so KIENING, auch verfälschend, wenn „man den ‚Willehalm‘ in toto als Legende charakterisier[e]“ (ebd.), weil die für die Gattung der Legende typische Ausrichtung auf das Jenseits in Wolframs ‚Willehalm‘ hinter die Präsenz des Diesseits zurücktrete.

⁸⁶¹ S. beispielsweise Wh 10, 18ff.: *dâ wart sölhiu rîterschaft getân, / sol man ir geben rehtez wort, / diu mac vür wâr wol heizen mort* (Da gab es einen Kampf, den man nur als Schlächtereie bezeichnen kann.).

⁸⁶² KIENING 1991, S. 68.

⁸⁶³ GALL 2018, S. 75f.

Der Schmerz um die Verluste gipfelt in der Trauer um den Tod von Vivianz. Christian Kiening beschreibt Vivianz' Tod als „Tief“⁸⁶⁴ der Erzählung (dominant sei hier „ausschließlich das Leid, ein Schmerz ungekannten Ausmaßes“⁸⁶⁵). Beachtlich scheint, dass der verzweifelte Willehalm sogar seine eigene Entscheidung, Vivianz trotz seines jungen Alters in den Kampf geschickt zu haben, in Frage stellt. Der Text liefert dazu eine für mittelalterliche Texterzeugnisse seltene **Innensicht einer literarischen Figur**, die ein bemerkenswertes und reflektiertes Schuldbewusstsein offenbart:

wâz wold ich swertes umb dich gegurt?
dû soldest noch kûme ein sorinzeln tragen. [...]
swâz dînes liehten antlützes was,
dar an gewuohs noch nie dehein gran:
war umbe hiez ich dich ein man? (Wh 67, 10-16).

Warum ließ ich dich das Schwert umgürten? Du hättest noch kaum einen kleinen Falken tragen dürfen. [...] In deinem hellen Antlitz wuchs noch kein Barthaar, warum also hieß ich dich Mann?

Der junge Vivianz stirbt unzweifelhaft als christlicher Held – und sein Tod wird im Gegensatz zu so vielen anderen als Märtyrersterben inszeniert. Der Text lässt keinen Zweifel daran, dass der junge Krieger sein Seelenheil erlangen wird, und doch beschreibt der Text die Verzweiflung und die Zweifel, die Willehalm über diesen Tod empfindet. Hier deutet sich ein interessantes Problembewusstsein zwischen ideologischer Überzeugung auf der einen und den physischen und psychischen Schmerzen des Krieges auf der anderen Seite an. Entscheidend ist hier erneut das, was in Willehalms Stimme *nicht* gesagt wird: Es findet sich *keine* pathetische Lobrede auf den Krieg, und die gewisse Erlösung im Jenseits befreit gerade *nicht* von den Qualen des Diesseits – im Gegenteil tritt diese Perspektive in der Gesamtheit der Darstellung sogar in den Hintergrund.⁸⁶⁶ So werden neben der oberflächlichen „Schicht der Ethik“ im Text weitere konkurrierende Ebenen konstruiert, die das Gerüst des Glaubenskrieges – mit einer eindeutigen Schwarz-Weiß-Dichotomie – ins Wanken bringen.⁸⁶⁷

⁸⁶⁴ KIENING 1991, S. 80.

⁸⁶⁵ Ebd.

⁸⁶⁶ Eine Studie zu diesen rezeptionslenkenden Strukturen in Wolframs ‚Willehalm‘ findet sich bei BARTHEL 2008, die sich mit der Evokation von Empathie, Mitleid und Sympathie in mittelalterlichen Bearbeitungen des Willehalm-Stoffes auseinandersetzt.

⁸⁶⁷ Dabei wird sich hier keinem „modernen Wunschenken“ hingegeben; s. die Kritik an der Debatte um Menschlichkeit in Wolframs ‚Willehalm‘ bei FASBENDER 1997, S. 30: „Eine solche [eindeutige] Sicht entspringt modernem Wunschenken. Sie übergeht zentrale Aspekte des Werkes, die Wolfram aus der Stofftradition übernommen hat, ohne sie zu problematisieren.“ Doch ist mit A. WOLF 1975, S. 259 anzuerkennen: „Wolfram, dieser über die furchtbare Tragik des von Liebe und Glauben entfesselten Krieges nachgrübelnde Erzähler, ist

Das Fremde wirkt eher faszinierend⁸⁶⁸ als erschreckend, die heidnischen Krieger werden als stark, edel und höfisch beschrieben, die Toten auf beiden Seiten⁸⁶⁹ als (ein menschliches) Unglück betrauert und sowohl die ideologische Legitimation des Krieges als auch die Erlösung im Jenseits treten hinter dem unmittelbaren Schrecken des Sterbens und der Realität von Schmerz und Leid zurück. Christian Kiening bringt diese Spannungsfelder auf den Punkt: „Kein Bruch erfolgt mit der Tradition. Und doch werden deren Kategorien durchweg verunsichert.“⁸⁷⁰

Diese Diskrepanz äußert sich dabei besonders deutlich in den Kommentaren der Erzählfigur – wie ein performativ vollzogener Kampf der Erzählinstanz mit der Materie. Denn die Erzählinstanz im ‚Willehalm‘ erzählt die Materie der Textvorlage in einer Art und Weise, die scheinbar Zweifel und sogar eine gewisse Kritik an der Geschichte suggeriert. In jedem Fall scheint eine Distanz zwischen der Erzählerstimme und der Erzählung inszeniert zu werden; in der Logik des Wieder- bzw. Neuerzählens älterer bzw. fremder Erzählungen kommt diese narrative Distanz als bewusst inszenierte Befremdung der (neuen) Erzählstimme mit der (überlieferten) Materie daher. Durch diese Diskrepanz zwischen der *Logik des Erzählten*, die sich aus der Materie ergibt, und der *Logik des Erzählens*, die dieser spezifischen „Neuaufgabe“ des altfranzösischen Stoffes eigen ist, gelingt es, Wolframs ‚Willehalm‘ als einen von Widersprüchen durchzogenen Text aufzubauen. Dass der Text fragmentarisch verbleibt, erscheint aus dieser Perspektive möglicherweise signifikant – gar so als wäre es nicht möglich gewesen, die Erzählung angesichts dieser spannungsgeladenen Anlage handlungslogisch zu einem stimmigen Ende zu führen.⁸⁷¹ Vor diesem Befund wird hier die These vertreten, dass in der Tat von einer ‚Tragik des Erzählers‘ im ‚Willehalm‘ gesprochen werden kann. Diese Variante des Tragischen kann dabei nicht dieselbe tragische Intensität evozieren, die einen

zugleich ein aufrüttelnder Erzähler, der verschiedene Verfahrensweisen [...] einsetzt, um das Publikum ständig (unser Stichwort: Omnipräsenz!) aufzufordern, sich in anspruchsvoller Weise mit dem erzählten Geschehen, den Menschen, den Problemen auseinanderzusetzen.“

⁸⁶⁸ Eine detaillierte Auseinandersetzung mit der „prachtvolle[n] Fremdartigkeit der *geblüemten* Helden“ (KLEPPEL 1996, S. 60) findet sich bei KLEPPEL, der die Anziehungskraft und das Faszinationspotential, die der Text den heidnischen Kriegerinnen zuspricht, betont.

⁸⁶⁹ KIENING sieht in dieser beidseitigen, beinahe ausgewogenen Darstellung des Leids ein wiederkehrendes Motiv, das für Wolframs ‚Willehalm‘ symptomatisch sei; KIENING 1991, S. 211 macht dieses Motiv als eine Art Wahrheitsanspruch zugänglich und beschreibt dies als poetologisches Prinzip, als die „Ausgewogenheit der Berichterstattung, der beständige Perspektivwechsel, [...] präsentiert als Gebot der Treue zur aventure, zu Stoff und Quelle.“

⁸⁷⁰ KIENING 2002, S. 274.

⁸⁷¹ Diese These wird in dieser Arbeit mit PRZYBILSKI 2003 vertreten (→ 5.3.2 zum Verschwinden der Rennwartfigur).

Text wie das ‚Nibelungenlied‘ durchzieht, zeigt aber doch ein unleugbares tragisches Potential, welches dem Text merklich anhaftet und den Charakter der Erzählung signifikant prägt.

5.3.2 Rennewarts Verschwinden und die Tragik des Erzählens

Wolframs ‚Willehalm‘ endet abrupt und verbleibt Fragment: Kurz bevor der Text abbricht, ist Willehalms Heer siegreich aus der zweiten großen Schlacht zwischen Franzosen und Sarazenen hervorgegangen. Und doch zeigt Willehalm sich bedrückt, geradezu verzweifelt, da der junge Ritter Rennewart, dem der Sieg der Christen zu verdanken ist, nicht zu finden ist.

Willehalm befürchtet das Schlimmste:

Der vürst zu Provenzalen lant
klagete sêre daz er niht vant
sînen vriunt Rennewart;
im was leit diu dannenvart.
er sprach ,ine hân noch niht vernumen
war mîn zeswiu hant si kûmen.
ich mein in der zu beder sît
den prîs behielt, dô diu zît
kom und der urteilliche tac,
daz ich von im des siges pflac,
und von der hœhsten hende. ['] (Wh 452, 15-25)

Der Fürst aus der Provence beklagte schmerzhaft, dass er seinen Freund Rennewart nicht finden konnte. Der Aufbruch war ihm zuwider. „Noch weiß ich nicht“, sagte er, „was aus meiner rechten Hand geworden ist, ich meine ihn, der auf beiden Seiten Ruhm errungen hat, als Zeit und Stunde der Entscheidung gekommen waren und ich mit seiner Hilfe und der des Höchsten den Sieg errang. [...]“

[,]Ei starker lîp, clariu jugent,
will mich dîn manlichiu tugent
und dîn sûeziu invaltekeit
und dîn prîs hœch und breit
dir niht dienen lâzen,
sô bin ich der verwâzen.
hat dich der tût von mir getân?
soltu nû niht mîn dienst hân,
und al daz teilen mac mîn hant?
wan dû revæhte mir ditze lant,
dû behabtes hie mîn selbes lîp
und Gyburge, daz clare wîp.['] (Wh 453, 1-12)

[„]Ach, starker Held im Glanz deiner Jugend, wenn mich deine Tapferkeit, deine liebenswerte Einfachheit und dein hoher Ruhm dir nicht dienen lassen, sollte ich verdammt sein. Hat der Tod dich mir geraubt? Wirst du nun also meinen Dienst nicht annehmen können und alles, was ich dir schenken kann? Denn du warst es, der mir dies Land zurückeroberte und mir mein eigenes Leben und Gyburg, die schöne Frau, erhalten hat.[“]

[,]got, hat dîn erberme kraft,
al die engele in ir geselleschaft
müezen mîne vlust erkennen.
diz si mîn hellebrennen,
daz diu sêle mîn deheine nôt
vûrbaz enpfawe, sît mir tût
des lîbes vreude ist immer mêr.['] (Wh 454, 15-21)

[,,]Gott, wenn dein Erbarmen Kraft hat, werden alle Engel meinen Verlust erkennen. Das sei mein Fegefeuer, sodass meine Seele keine weitere Strafe mehr empfängt, da doch alles Glück meines Lebens für immer verschwunden ist.[“]

Willehalms Klage um den verschwundenen Freund ist nur mit seiner offen zur Schau getragenen Trauer um den jungen Vivianz vergleichbar;⁸⁷² doch zwei signifikante Unterschiede heben diese Textstelle im besonderen Maße hervor: Zum einen besteht über das Schicksal von Rennewart keine Gewissheit, denn anders als Vivianz, der in Willehalms Armen stirbt, ist Rennewart lediglich verschwunden. Zum anderen ist Willehalm mit seiner Trauer um Rennewart allein, während der junge Vivianz vom gesamten Hof in Orange beweint wird.

Beide Umstände sind im Text auch darstellerisch besonders markiert: Während die Erzählerstimme den vorangegangenen Kampf aus verschiedenen Perspektiven geschildert und Wissen über die verschiedenen Schauplätze und Stadien der Schlacht demonstriert hat (*Nullfokalisierung*), ist die Erzählinstanz an dieser kritischen Stelle auffallend still und lässt die Situation ebenso wie das Schicksal von Rennewart bemerkenswert unkommentiert. Dass die Erzählinstanz an dieser Stelle das Wissen über den Verbleib der Rennewart-Figur zurückhält, erscheint als eine effektvolle **Inszenierung von Nichtwissen (*Paralipse*)**, die den Rezipienten ebenso im Unklaren lässt wie Willehalm. Auffällig ist zudem, dass lediglich sein Bruder Bernart auf Willehalms Klage reagiert – noch dazu, indem er Willehalm scharf zurechtweist:⁸⁷³

dô der vluz sîner ougen regen
het der zeher sô vil gepflegen

⁸⁷² ROHR stellt die These auf, dass Willehalm sich nicht zuletzt über das Seelenheil des jungen Kriegers zu sorgen scheint: „Vivianz stirbt wie die anderen christlichen Gefallenen einen Märtyrertod, und Willehalm kann ihm beim Sterben beistehen, während Rennewarts Schicksal völlig ungewiss ist. Diese Ungewissheit bezieht sich nicht nur auf Rennewarts Verbleib, sondern auch auf seinen möglichen Tod und – damit unmittelbar verbunden – auf sein Seelenheil.“ (ROHR 1999, S. 43)

⁸⁷³ Zur historischen Kontextualisierung dieses Tadels s. GALL 2018: „Bernarts Tadel weist Willehalms Weinen als Normverstoß und Kontrollverlust aus. Willehalms Verstoß gegen die höfischen Konventionen und Hoffest von Munleun wird ergänzt durch den Verstoß gegen seinen sozialen Status bzw. das Verhalten, das mit diesem Verhalten verknüpft ist. Nachträglich wird deutlich gemacht, dass die Figur nicht nur über das Wissen, sondern auch über die Fähigkeit verfügt, sich angemessen zu verhalten. Der so hergestellte Kontrast zwischen einem Verhalten gegen und einem Verhalten gemäß seiner Funktion als Landesherr betont den Kontrollverlust.“ (GALL 2018, S. 118)

daz ir zal was unbekant,
 dô kom Bernart von Brubant:
 der strâfte in und nam in abe
 von sîner grôzen ungehabe.
 dô der herzoge in trûrec sach,
 zem marcrauen er dô sprach:
 ‚dû bist niht Heimriches sun,
 wiltu nach wîbes siten tuon.
 grôz schade bedarf genendekeit.
 über al diz her wirt ze breit
 der jâmer durh dich einen,
 wiltu hie selbe weinen
 reht als ein kint nach der Brust.[‘] (Wh 456, 25 – 457, 9)

Als seine Augen so viele Tränen vergossen hatte, dass man sie nicht mehr hätte zählen können, kam Bernart von Brubant; der tadelte ihn und riss ihn aus seinem unbeherrschten Schmerz heraus. Denn als der Herzog den Markgrafen so klagen sah, sagte er zu ihm: „Du bist nicht Heimrichs Sohn, wenn du dich wie eine Frau aufführst. Denn großes Unglück fordert Kühnheit. Im ganzen Heer wird sich überall der Kummer allein deinetwegen verbreiten, wenn du selbst hier wie ein Kind nach der Mutterbrust jammerst.[“]

[,]wir haben mit schaden disen sige
 errungen gein der überkraft
 an stolzer werden heidenschaft.
 nû haben manlichen muot![‘] (Wh 458, 8ff.)

[„]Wir haben diesen Sieg unter Verlusten errungen, gegen eine Übermacht an stolzen, edlen Heiden. Nun sollten wir angemessenen Mut an den Tag legen![“]

Kurz darauf bricht der Text ab und lässt den Rezipienten mit der Frage zurück, welches Schicksal Rennewart ereilt haben mag.⁸⁷⁴ Für die Bewertung des tragischen Potentials bedeutet diese Ungewissheit eine Herausforderung. Denn wie Ulrich Wyss formuliert: „Trauerspiele beurteilen wir von ihrem Ende her. Die Leichen liegen auf der Bühne oder es wird von ihnen berichtet“.⁸⁷⁵ Was aber, wenn keine Leichen auf der Bühne liegen und das Ende sogar vollständig fehlt? Mit anderen Worten: Kann ein ungewisser Tod überhaupt tragisch sein? Um dieser Frage für den ‚Willehalm‘ und der Rennewartfigur gerecht werden zu können, lohnt sich ein Blick darauf, welche Funktion der Rennewartfigur in dieser Geschichte zufällt.

⁸⁷⁴ Zur Bedeutung des Fragment-Status für die Forschungsdebatten um Wolframs ‚Willehalm‘ s. W. SCHRÖDER 1979, S. 5: „Das Werk, das vielleicht das künstlerisch bedeutendste des deutschen Mittelalters geworden wäre, ist ein Torso. Und sein Unvollendetsein begründet und erklärt alle Schwierigkeiten mit seinem Verständnis. Kaum ein Interpret hat der Versuchung widerstanden, von seinem jeweiligen Ansatz her an ihm weiterzudichten. Der fragmentarische Zustand schien auch die Wahl zu lassen zwischen verschiedenen poetischen Gattungen, zwischen harmonischem oder tragischem Ausgang, heiler oder gespaltener Welt und Glück oder Unglück der Menschenkinder in ihr.“

⁸⁷⁵ WYSS 2015, S. 351.

Bei Rennewart handelt es sich um eine der kontroversesten Figuren in Wolframs Texten⁸⁷⁶ („die erstaunlichste Gestalt im Willehalm“⁸⁷⁷), was wohl nicht nur durch das unklare Ende, sondern auch durch die außergewöhnliche Anlage der Figur bedingt wird: Willehalm trifft den jungen Rennewart,⁸⁷⁸ als er als Bittsteller um militärische Unterstützung am französischen Königshof ist, und nimmt ihn als Knappe in sein Heer auf. Rennewart sticht als hervorragender und charismatischer Krieger hervor. Er ist ein junger muslimischer Mann, der ohne Wissen um seine Verwandten am christlichen Hof aufwächst. Tatsächlich sind Gyburg und Rennewart sehr enge Verwandte, denn auch Rennewart ist ein Sohn des orientalischen Großkönigs Terramer und somit einer von Gyburgs Brüdern. Nach Geburtsrecht ein muslimischer Prinz, wurde er aber durch eine Entführung als Kind ins Reich der Christen gebracht und ist am französischen Königshof (im „falschen geographischen Rahmen“⁸⁷⁹) als Küchengehilfe aufgewachsen.⁸⁸⁰ Wie Gyburg ist Rennewart somit ein Grenzgänger zwischen beiden Seiten. Doch anders als Gyburg, die ihr altes Leben mit der Taufe hinter sich lässt und sich damit de facto für das Reich der Christen entscheidet,⁸⁸¹ verbleibt Rennewart im ‚Willehalm‘ in einer markierten Zwischenposition zwischen den Reichen, da er die Taufe verweigert. Hierin grenzt sich Wolframs Text von den altfranzösischen Vorlagen ab:

⁸⁷⁶ Vgl. hierzu exemplarisch STEVENS 1997, S. 85: „The one character in Wolfram`s work who has attracted considerable attention from scholars is Rennewart, as evidenced by the number of excellent studies and articles that have been written about his role in Willehalm“ und SABEL 2003, S. 143: „Wohl die erstaunlichste Gestalt im Willehalm ist der Heide Rennewart.“ und ebd., S. 147: „Rennewart gehört nicht zu den schwachen Aschenputteln und ist zudem stolz und recht unflexibel“.

⁸⁷⁷ SABEL 2003, S. 143.

⁸⁷⁸ Wolfram hat seinen Rennewart insbesondere nach Rainouart, einer Figur seiner altfranzösischen Vorlage, der *chanson de geste* ‚La Bataille d’Aliscans‘, geformt. Das historische Vorbild der Figur ist nicht eindeutig oder endgültig bestimmbar, s. hierzu PRZYBILSKI 2003, S. 202: „Vielmehr haben sich in ihr Wandermotive aus unterschiedlichsten sagengeschichtlichen Bereichen vermischt, die Figur trägt sowohl Attribute anderer Figuren des Sagenkreises um Guillaume d’Orange als auch aus Märchenstoffen entlehnte Züge.“ Wolfram hat die Züge Rainouarts entsprechend seiner Konzeption des ‚Aliscans‘-Stoffs verändert bzw. anders gewichtet, für einen Vergleich zwischen Rainouart und Rennewart s. a. NIESER 2018.

⁸⁷⁹ PRZYBILSKI 2003, S. 205.

⁸⁸⁰ Die Differenz zwischen Rennewarts Schönheit und seiner edlen Abstammung auf der einen und der niederen Tätigkeit auf der anderen Seite fällt auf. Mit KIELPINSKI 1990, S. 76: „Rennewart zeichnet sich [...] durch seine ritterlich-ethische Gesinnung aus, die ihm wesensmäßig zukommt (von arde ein zuht).“

⁸⁸¹ HAUFE 2005, S. 152 argumentiert dafür, dass Gyburc durch ihre fremde Natur dazu in der Lage sei, zwischen der christlichen und heidnischen Position zu vermitteln: „Sie [Gyburc] kann aufgrund ihrer heidnischen Wurzeln offenbar über die Grenzen der von ihr angenommenen Kultur hinaus argumentieren. Gleichwohl scheint sie keine Fremde mehr zu sein, da sie in ihrem Selbstverständnis als Christin und als Ehefrau Teil der neuen Kultur geworden ist – die Spuren der nun Fremden trägt sie aber dennoch.“ Kaum eine Einzelstelle der Werke Wolframs von Eschenbach ist in der Forschung so intensiv interpretiert worden wie Gyburcs sogenannte „Humanitätsrede“ oder „Toleranzrede“ vor dem Fürstenrat (Wh 306., 4-310.,29), in der Gyburc darum bittet, den sarazenischen Krieger als Gotteskindern zu begegnen. Zur Bedeutung der Gyburc-Figur, die im Rahmen dieser Arbeit nicht detailliert betrachtet wird, s. u. a. KELLERMANN 2006 und PRZYBILSKI 2004.

Wolfram bietet hier eine völlig andere Version als die Dichter der *Chanson de Guillaume* und *Aliscans*, die Rennewart als Taufwilligen darstellen, der glücklich ist, nach der zweiten Schlacht in Orange endlich auch formal Christ zu werden. Während Louis in *Aliscans* ausdrücklich den Vollzug des Sakraments verweigert [...], versucht er im Willehalm, den Heiden mit allen Mitteln zu bekehren [...]. Rennewart bleibt ein dezidiert Ungetaufter, er wehrt sich ausdrücklich gegen die Taufe, obwohl er sich aus Enttäuschung über die Schwäche seines Gottes Mahumet bereits Christus zugewendet hat.⁸⁸²

Rennewart erscheint weder offen als Christ – auch wenn er sich dem christlichen Glauben zuwendet – noch dezidiert als Ungläubiger, da er auf christlicher Seite kämpft und seinen Verwandten mit Hass begegnet. Rennewart wird vielmehr als die einzige echte **Zwischengestalt** zwischen einem christlichen und einem nicht-christlichen Lebensentwurf erkennbar:

In der *Chanson de Guillaume* und in *Aliscans* steht Rennewart ganz und gar auf der christlichen Seite. Er begehrt die Taufe, missioniert selbst [...]. Im *Willehalm* hingegen bleibt er eine Figur, die auch für die sarazenische Seite steht, nicht nur für die christliche.⁸⁸³

Rennewart entscheidet sich bewusst für die Verweigerung der Taufe, obgleich er durch die Annahme des christlichen Glaubens die Chance hätte, seine Lebensqualität immens zu steigern: Der König betont gegenüber Willehalm, dass er Rennewarts edle Abstammung würdigen würde, sobald dieser nur bereit sei, die Taufe zu empfangen: *[I]ch hân unvuoge an im getân! / got weiz wol daz ich willen hân, / ob er enphienge kristenheit, / mir wære al sîn kumber leit* (Wh 191, 7-10: „Ich habe ihn nicht schön behandelt! Gott kennt meine Gesinnung: sobald er zum Christentum überträte, würde mir seine erbärmliche Lage schmerzen.“). Rennewart besteht allerdings darauf, dass ihm die Taufe nicht zustehe, und er hält, trotz seiner Hinwendung zum christlichen Reich, augenscheinlich an den Gottheiten seiner Familie fest: *nû ist mir der touf niht geslaht* (Wh 193, 19: „Doch kommt mir die Taufe nicht zu.“); *er sprach mir sint drî got erkant, / der heilige Tervagant, / Mahumet und Apolle / ir gebot ich gerne ervolle.* (Wh 291, 21-24: „Er antwortete: ‚Drei Götter kenne ich: den heiligen Tervagant, Mahomet und Apollo. Ich bemühe mich ihre Gebote zu erfüllen.‘“). Im Verlauf der Handlung wird eine Verbindung zwischen der Taufwilligkeit von Rennewart und der Beziehung zu seinen Verwandten hergestellt. So scheinen Rennewarts Zweifel und die Wut auf seine Verwandtschaft ihn graduell von seiner eigenen Religion zu entfremden und im christlichen Glauben Trost suchen zu lassen:

⁸⁸² SABEL 2003, S. 145.

⁸⁸³ Ebd., S. 151.

er sprach ,ich bin von Mecha,
da Mahmeten heilikeit
sînen lîchnamen treit
al swebende âne undersetzen.
der mac mich wol ergetzen
swar an ich hie vertwalet bin,
hat er gotlichen sin.
doch han ich im so viel geklagt,
daz ich sîner helfe bin verzagt,
und hân michs nû gehabt an Christ,
dem du undertænic bist.[']. (Wh 193, 2-11)

Jener antwortete: „Ich bin aus Mekka, wo Mahomets Heiligkeit seinen Körper ohne Unterstützung schweben lässt. Dieser wird mich für alles entschädigen können, was auch immer mir hier vorenthalten wird, wenn er göttlichen Sinnes ist. Doch ich habe ihn schon so oft angefleht, dass ich an seiner Hilfe zweifle und mich nun Christus zugewendet habe, dem auch du ergeben bist.[“]

Rennewart beteuert wiederholt den Hass auf seine Verwandten, die ihn aus seiner Perspektive im Stich gelassen haben:

[,]sît bruoder an mir sint sus verzagt,
daz er mich liez sô lange in nôt,
sît wâriu milte des niht gebot.
dem selben und mînem geslehte
trag ich grôzen haz mit rehte,
sît si mich scheident von ir goten
und mir noch nie deheinen boten
durh mîne nôt gesanden
und ir prîs an mir geschanden['] (Wh 292, 18-26)

[„][D]a meine Brüder mich im Stich ließen, dass man mich nicht aus meiner Not befreite; wahre Freigebigkeit war das nicht. Ihn und mein ganzes Geschlecht hasse ich deshalb mit gutem Grund, da sie mich ihren Göttern entfremden und mir bislang noch keinen Boten angesichts meines Elends gesandt und in mir ihrem Ansehen geschadet haben.[“]

[,]der an mir hat enteret sich,
gein dem ouch immer mîn gerich
sol kriegen durh miniu herzesêr.['] (Wh 293, 3ff.)

[„][D]er [hier: Rennewarts Vater] an mir ehrlos gehandelt hat und an dem ich mich noch rächen werde im Kampf für meinen Kummer.[“]

Im Gegensatz zu den altfranzösischen Vorbildern kommt es trotz diesen offenen Anschuldigungen und der von Rennewart angenommenen Missachtung durch seine Verwandten nicht zu einer vollkommenen Durchtrennung der Sippenbande.⁸⁸⁴ Trotz der Wut

⁸⁸⁴ S. hierzu KNAPP 1970, S. 104: „[F]ür Wolfram war auch die bedenkenlose Durchschneidung der Sippenbande

gegenüber seinen Verwandten legt er seine Herkunfts-Identität nicht ab. Es findet also weder eine vollständige Adaption des christlichen Glaubens noch eine klare Absage an die heidnische Herkunft statt: Sabel geht hier sogar so weit, Rennewarts Verhalten als offene Ablehnung der französischen Kultur zu beschreiben und sieht in der Entscheidung gegen die Taufe die bewusste Entscheidung Rennewarts, als Fremder zu leben: „Mitten unter Christen lebend, verharret er in seiner bewußten Abwehrhaltung abendländlich-christlicher Normen“.⁸⁸⁵

Rennewart bleibt im ‚Willehalm‘ nicht nur ungetauft, sondern verhält sich fremd und ungewöhnlich: Er schläft selbst als Kämpfer noch in der Küche, spricht Arabisch, lehnt es ab zu reiten und benutzt im Kampf eine Stange als Waffe.⁸⁸⁶ Barbara Sabel versteht diese Eigenheiten als eine bewusst gewählte Außenseiterposition: „Es scheint, als ob Rennewart aus Trotz und Selbstbewußtsein eine Stellung im Abseits akzeptiert, in die ihn die anderen nun einmal hineinzwingen.“⁸⁸⁷ Doch scheint man der Rennewartfigur ebenso wie dem Motiv des Sippengedankens⁸⁸⁸ in Wolframs Text mit dieser eindeutigen Verortung von Rennewart in der Stagnation im gesellschaftlichen Abseits nicht gerecht zu werden. So strebt Rennewart durch die Beziehung zu Willehalm doch eindeutig nach sozialer Anerkennung und Ehrgewinnung und tritt dabei aktiv aus seiner Außenseiterposition hervor: *Der marhgraven behagete / daz der junge unverzagete / in also smæhlichem leben / mit zuht nach wirde kunde streben* (Wh 194, 2ff.: „Dem Markgrafen gefiel es, dass der standhafte junge Mann selbst in seiner Erniedrigung mit Anstand nach Anerkennung strebte.“); *gedanc nach prîse erliez in niht* (Wh 270, 28f.: „Seine Sehnsucht nach Ruhm ließ ihn nicht los.“). Die Hochschätzung ist dabei keinesfalls einseitig – Rennewart demonstriert ebenfalls offen seine Bewunderung für Willehalm und tritt in dessen Gefolgschaft: *so lieben herren ich nie gewan, / iuwer hulde sî mîn lôn* (Wh 195, 10f.:

unannehmbar. Was für die Chanson selbstverständlich war, wird ihm zum Problem, zum Ausgangspunkt eines tragischen Konflikts. Alle Beweggründe Rennewarts zum Kampfe sind zuvörderst seine bedingungslose Treue gegen Willehalm, dann auch seine Liebe zu Alyze zu nennen. [...] Aber sie sind im Grunde erst Folgen seines festen Entschlusses, seinen Verwandten und seinem Vaterlande gänzlich den Rücken zu kehren. Dies ist umso bemerkenswerter, da er seine sarazenische Herkunft und seinen Stand keineswegs verleugnet [...]. Ja, ein deutliches Sippenbewußtsein, eine starke Stimme des Blutes ist in Rennewart nicht zu verkennen.“

⁸⁸⁵ SABEL 2003, S. 148.

⁸⁸⁶ Eine detaillierte Auseinandersetzung mit Rennewarts Stange findet sich bei KASTEN 1977, die Rennewarts Stange als eine Waffe identifiziert, die zwischen höfischen und unhöfischen Wirkungsräumen stehe. Für eine semiotische Analyse der Dingsymbolik von Rennewarts Stange s. NIESER 2018. Die Stange als Analysezugang zur Rennewartfigur findet sich bei PRZYBILSKI 2003.

⁸⁸⁷ SABEL 2003, S. 146.

⁸⁸⁸ KIENING 1991, S. 205 sieht in der Realisierung von Sippenbanden in Wolframs ‚Willehalm‘ ein handlungstragendes und handlungstreibendes Motiv, das gerade durch seine ambivalente Konnotation an Gestalt gewinne: „Der Sippengedanke führt in Abgründe von Trauer und Schmerz und enthüllt zugleich ein utopisches Potential.“

„Einen so guten Herrn habe ich noch nie gehabt. Euer Wohlwollen sei mein Lohn.“). Anders als in der altfranzösischen Vorlage scheint die Freundschaft zwischen Willehalm und Rennewart sowohl beidseitig als auch ausgeglichen.⁸⁸⁹ Mit dieser Eintracht zwischen dem christlichen Heerführer und dem Sprössling des verfeindeten Königreichs stellt der Text infrage, ob die Feindschaft zwischen Franzosen und Sarazenen tatsächlich eine direkte Folgerung aus der Religionszugehörigkeit sein muss oder es einen alternativen Weg geben könnte.

Durch seine Figurenanlage als **Zwischengestalt** und seine enge Freundschaft zu Willehalm stellt Rennewart somit eine Herausforderung für die ideologische Struktur des Glaubenskrieges dar. Dass er sich zudem als außergewöhnlich stark, mutig und treu bewährt, lässt ihn noch weiter hervortreten; so stellt sich Rennewart einer Gruppe christlicher Deserteure entgegen und zwingt diese gewaltsam dazu, umzukehren und für Willehalm zu kämpfen:

durh den vride von sîner stangen
die eide waren schiere ergangen;
si zogeten wider al gelîche,
beidiu arme und rîche.
dô si komen über al
zu an die wîte vür daz tal,
Rennewart kom da vür sie.
si zogeten nach im, diese und die;
ze vuoz huop er sich vor in dan. (Wh 327, 27 - 328, 5)

⁸⁹⁰

Um seiner Stange zu entgehen, wurden die Eide sofort geleistet. Sie kehrten abermals um, alle ohne Ausnahme. Als sie aus dem Tal hinaus in die Ebene gekommen waren, setzte sich Rennewart an ihre Spitze. Sie folgten ihm alle nach; er lief ihnen zu Fuß voran.

Durch die Gegenüberstellung von Rennewarts Mut im Kontrast zur Angst der christlichen Deserteure wird nicht nur Rennewarts außergewöhnliche Natur hervorgehoben, sondern

⁸⁸⁹ Vgl. hierzu SABEL 2003, S. 148f.; zudem PRZYBILSKI 2003, S. 206: „Dabei scheint Willehalm schon beim ersten Anblick des jungen Muslims geradezu instinktiv die Seelenverwandtschaft mit seinem zukünftigen *vriunt* zu spüren“.

⁸⁹⁰ S. hierzu exemplarisch HAUG 1975, S. 222, der die angedeutete Verbindung zwischen Rennewart und Alyze in einen Reifungsprozess Rennewarts einordnen möchte: „[B]ei Rennewart fällt, im Gegensatz zum ‚Parzival‘, der Weg zu höfischer Idealität mit dem Weg zum christlichen Glauben zusammen; das Ziel ist, wenn nicht alles täuscht, zugleich die Heirat mit Alyze und die Taufe. Die Erfahrung der Gnade erscheint als Überhöhung eines natürlichen Reifungsprozesses.“ Auch RUH 1975, S. 17 geht von einem Reifungsprozess der Rennewartfigur aus, beschreibt diesen aber explizit als Eintritt in die ritterlich-höfische Welt: „Des weiteren war es für den Dichter des Hochmittelalters selbstverständlich, daß ein Mensch, zu Großem berufen, der Formung bedurfte, und diese Formung konnte in der Laienwelt keine andere sein als die ritterlich-höfische.“

indirekt der trostspendende Charakter der Taufe – und damit eine zentrale Wert-Prämisse des Textes – in Frage gestellt. Die Konstitution Rennewarts scheint eine Reformulierung des dichotomen Wertesystems auf der Textoberfläche zu provozieren: Schließlich stellt Rennewart das moralische Monopol der Taufe, die klare Trennung zwischen Christen und Heiden und die Überzeugungskraft der christlichen Kämpfer in Frage.

Die Rennewartfigur erschüttert aber nicht nur das Gattungsideal, sondern scheint sogar eine friedliche Lösung für den Sitten- und Religionskonflikt anzubieten. Die angedeutete Liebesbeziehung zwischen Rennewart und Willehalms Nichte Alyze scheint auf eine mögliche langfristige Lösung des kriegerischen Konflikts hinzudeuten. Alyze wird zu jeder Zeit im ‚Willehalm‘ als schön und liebreizend gekennzeichnet und ihre edle Abstammung trägt noch zu diesem Idealbild bei. Eine Hochzeit zwischen Alyze und Rennewart würde die verfeindeten Kulturen annähern und außerdem die binäre Glaubensstruktur sowie die damit verbundene dichotome Freund-Feind-Struktur ihrer Relevanz entheben. Durch die Schilderung eines Kusses zwischen Alyze und Rennewart deutet Wolfram die Möglichkeit einer solchen Entwicklung an:

diu junge küneginne sunder was
under boumen an eime gras:
dar begund er durh urloup gen
und eine wile vor ir sten.
wan daz mirz diu Âventiure sagt,
des wære ich gar verzagt,
als ez im Alys erbot.
si klagete sine manege not [...]
dar nach begunde si in biten
daz er ir vater schult verkür,
swaz der ie prises gein im verlür.
,du solt mit minem kusse varn.
din edelkeit mac dich bewarn
und an die stat noch bringen
da dich sorge niht darf twingen.'
diu maget stuont uf: der kus geschach. (Wh 213, 9-25).

Die Prinzessin saß allein im Gras unter den Bäumen. Auch dorthin ging er, um Abschied zu nehmen, und blieb eine Weile bei ihr stehen. Wenn mir die Geschichte es nicht überlieferte, ich könnte es nicht glauben, wie Alyze ihn empfangt: Sie beklagte sein mannigfaches Unglück, das er in Frankreich erlitten hatte. Darauf bat sie ihn, er möge ihrem Vater dessen Schuld verzeihen, wie unrühmlich er sich auch immer gegen ihn verhalten habe. „Mit meinem Kuss sollst du ziehen. Dein Edelmut wird dich behüten und dich so weit tragen, dass kein Kummer mehr dich drückt.“ Das Mädchen erhob sich und dann geschah der Kuss.

Durch den Kuss wird die Idee einer möglichen Vermählung zwischen Rennewart und Alyze

aufgerufen und im Text präsentgehalten. Allerdings impliziert die Überraschung, mit der die Erzählerstimme den Kuss zwischen Rennewart und Alyze schildert, dass dieses Zukunftsszenario nicht voraussetzungslos ist. Rennewart müsste sich in höchstem Maße verdient machen, um überhaupt als potenzieller Partner für Alyze in Frage zu kommen. Diese Entwicklung der Rennewart-Figur⁸⁹¹ hin zu einem würdigen Brautwerber wird über den Großteil der Erzählung angedeutet: Woran Rennewart nicht arbeiten muss, ist seine körperliche Erscheinung, denn seine außergewöhnliche Statur, seine Stärke und Ausstrahlung werden mehrfach betont: Seine Kraft übertrifft die Stärke von sechs Männern: *wol sehs manne sterke / an sîn eines lîbe lac* (Willehalm 188, 6f.: „Die Kraft von gut sechs Männern vereinigte er in seinem Körper.“). Neben dieser herausragenden Stärke ist Rennewart auch noch außergewöhnlich schön:

sîn blic gelîchen schîn beget,
als touwic spitzic rôse stet
und sich ir ruher balc her dan
klubet: ein teil ist des noch dran.
wirt er vor rôste immer vrî,
der heide glanz wont im ouch bî.
der starke, niht der swache,
truoc ougen als ein trache
vorm houbet, grôz, lûter, lieht. (Wh 270, 19-27)

Er sieht aus wie eine betaute Rosenknospe, wenn sich die rauen Kelchblätter lösen und zum Teil noch an ihr haften. Wenn er den Rost erst ganz abwäscht, wird er leuchten wie eine ganze Blumenwiese. Der gewaltig starke Jüngling hatte Augen wie ein Drache – groß, rein und strahlend.

Zudem wird – scheinbar in Analogie zur jugendlichen Schönheit von Alyze – Rennewarts Jugend betont und damit die Unschuld des jungen Mannes impliziert: *er enhete der jâre doch niht sô vil, / diu reichent gein des bartes zil*. (Wh 271, 1f.: Er war noch nicht alt genug für einen vollen Bart.⁸⁹²) Insofern harmonisiert Rennewart durchaus mit Alyzes beinahe überirdischer Schönheit und ihrer hervorragenden Abstammung.

Rennewarts ungeheure Kampfesstärke, Schönheit und Jugend geben ihm in der Handlung die Stellung als eine Art **Hoffnungsträger**; zugleich wird aber auch deutlich, dass Rennewart sich

⁸⁹¹ Für zwei Forschungsarbeiten, die die Entwicklung der Rennewartfigur als zentrales Element der Handlung in den Blick nehmen, s. LOFMARK 1972 und KIELPINSKI 1990. KIELPINSKI argumentiert dafür, dass es sich bei der Entwicklung um „das Hervorkommen der eigentlichen Bestimmung durch die Überwindung von Hindernissen“ (KIELPINSKI 1990, S. 83) handle.

⁸⁹² Der Kontrast zum jungen Vivianz, der fällt, bevor ihm sein erstes Barthaar wächst (vgl. Wh 67, 10-16), fällt auf.

mit dem Eintritt in Willehalms Gefolgschaft notwendigerweise einer Wandlung unterziehen muss, da er unbeholfen und ungeschliffen (mhd. *tumbe*) auftritt und mit höfischen Manieren nicht vertraut ist: *: jehet Rennewart al balde / als guoter schoene, als guoter kraft, und der tumpheit gesellschaft.* (*Willehalm* 271, 22ff.: Stellt euch Rennewart nun also genauso schön und stark und genauso unerfahren vor.) Zudem löst Rennewart in anderen Figuren Befremdung und ein Gefühl von Bedrohung aus: *si nam wunder wâz er meinde, / dô er so wiltlichen sach. / etesliche vorhten ungemach / ane schult von im erlîden* (*Wh* 270, 6-9: Niemand wusste, was er vorhabe, weil er so wild aussah. Einige fürchteten sogar, ohne Grund durch ihn in Gefahr zu kommen). Auch die seltsam anmutenden Szenen, in denen er völlig überzogen auf Hänseleien und Kränkungen reagiert, machen deutlich, dass Rennewart eine lange Entwicklung vor sich hat, bevor er am Hof akzeptiert werden kann. Diese Mischung von gegensätzlichen Attributen (also von höfischen Idealen wie Schönheit und königlicher Abstammung auf der einen und heroischen Charakteristika wie übermenschlicher Kraft, unberechenbarer Jähzorn, Kriegs- und Ruhmeslust auf der anderen Seite) unterstützt noch den Eindruck von Rennewart als Grenzgänger und Figur der Mitte.

Nachdem Rennewart sich Willehalm anschließt, beginnt sein sozialer Aufstieg. Seine sukzessive wachsende gesellschaftliche Anerkennung wird dabei durch seine körperliche Reifung gespiegelt, so beginnt mit Alyzes Abschiedskuss sein Bart zu wachsen und Rennewart wächst auch körperlich in seine neue Rolle hinein.⁸⁹³ Diese Entwicklung erreicht ihren Höhepunkt, als Rennewart in der zweiten großen Schlacht einen flüchtenden Heerflügel aufhält und zur Umkehr zwingt: *dô Rennewart sach vlühtic sie, / im was mit zorne gein in gach* (*Wh*: 324, 8f.: Als Rennewart sie in voller Flucht erblickte, stürmte er wutschnaubend auf sie zu). Rennewart wird damit taktisch zum alles entscheidenden Vorteil des christlichen Heeres und ermöglicht Willehalms Sieg. Durch seinen eigenen Mut, der der Angst der Deserteure diametral gegenübersteht, kommt es zur Vollendung seiner militärischen Anerkennung – symbolisiert durch die oberste Befehlsgewalt über einen eigenen Heerzug. Die Bezeichnung

⁸⁹³ LOFMARK merkt in seiner Studie zu Wolfram von Eschenbach an, dass es keinesfalls Zufall sei, dass Rennewarts Bart vor der Schlacht in Orange vollkommen ausgebildet ist; LOFMARK 1972, S. 156: „With this interpretation we can see why the growth of beard seems to reach its completion at Orange and is not developed further. The last mention of its growth immediately precedes the march into battle. By this time Rennewart is completely a man, ready and fit to go to war, and his beard is grown. Manhood having thus been reached, the expression of his development must be transferred to other symbols.“

der Krieger, die ihm fortan folgen, als ***Rennewartes her (Wh 330, 12)***⁸⁹⁴ zeigt dies auch sprachlich ganz deutlich. Ohne die Ambivalenz seines Charakters (als ungetaufter, fremder, christlicher Krieger) zu verlieren, scheint Rennewart über die neue militärische Position seine Rolle innerhalb der christlichen Gesellschaft zu finden. Neben seiner zerrissenen personalen Identität entsteht an diesem Punkt eine neue, kriegerische Persona, durch die Rennewart zwar im Kern in der Hybridität bezogen auf religiöse Zugehörigkeit verhaftet bleibt, aber zeitgleich als Krieger Teil der christlichen Heeres werden und an der christlichen Gemeinschaftsidentität partizipieren kann.

Vor diesem handlungslogischen Hintergrund scheint die Heirat mit Alyze durchaus realistisch.⁸⁹⁵ Denn Rennewart kann Alyze aufgrund seiner edlen Abstammung, seiner Außergewöhnlichkeit, seiner Freundschaft zu Willehalm und durch seinen neu gewonnenen militärischen Respekt möglicherweise genügen. Mit dieser Vollendung der kriegerischen Position – in der der junge heidnische Krieger sich an die Spitze eines christlichen Heerzugs stellt – erreicht Rennewart innerhalb der Erzähllogik aber auch eine moralische Fallhöhe, die es möglich macht, sein Schicksal als das eines tragischen Helden zu erzählen. Dass Rennewart eine tragische Komponente innerwohnen kann, wird in der letzten Schlacht deutlich, in der eine Schattenseite der vollendeten kriegerischen Identität hervortritt. Die gewalttätige Seite der Rennewartfigur gewinnt durch die rohe Kriegeridentität – ganz ohne höfisches Dekor – signifikant an Gewicht. Anders als die vorangegangenen Schilderungen von Rennewarts Gewaltausbrüchen, die durchaus humoristische Züge aufweisen, zeigt sich nun Gewalttätigkeit in all ihrer Brutalität; so kämpft und tötet Rennewart sogar mit bloßen Händen *mit der viuste vaht er vürbaz, / sîns edelen swertes er vergaz / in der scheiden an der siten. / irn gesahet nie viuste strîten / manlicher denne daz sîn.* (Wh 430, 13-17: Mit der Faust kämpfte er weiter; er dachte nicht an sein gutes Schwert in der Scheide an der Seite. Nie habt ihr einen

⁸⁹⁴ PRZYBILSKI weist zudem darauf hin, dass die Rennewart oftmals im Reimpaar mit *hervart* oder *vart* (Heerfahrt, Kriegszug) auftrete, was die Rennewart-Figur bereits onomatopoetisch mit der Sphäre des Kriegs in Verbindung setze, vgl. PRZYBILSKI 2003, S. 211.

⁸⁹⁵ SCHRÖDER ist mit Blick auf die Frage nach einer (wenn auch nur angedeuteten, bzw. an-erzählten) Lösung für die Trennung zwischen der christlichen und heidnischen Welt deutlich zurückhaltender und möchte nicht so weit gehen, Wolfram einen solchen – wie er es nennt – Optimismus zuzuerkennen, vgl. W. SCHRÖDER 1962, S. 275f. „Daß der Grundgedanke des Epos demzufolge in der endlichen Überwindung des großen Weltgegensatzes bestehen und der vom Dichter nicht mehr gestaltete Schluß die Überwindung jener tragischen Scheidung zwischen der Welt der Christen und der Heiden aus dem Geist und der überlegenen sittlichen Kraft eines glaubensstarken, innerlichen Christentums‘ gebracht haben müßte [...], wäre freilich ein Optimismus, den Wolfram und seine Zeit schwerlich haben konnten. Das Leid ist in der geteilten Welt vom Menschen her allenfalls zu mildern, nicht aufzuheben.“

härteren Faustkampf gesehen als den seinen.) Die Züge, die an einen unschuldigen höfischen Ritter erinnerten (die Schönheit, Jugend und Unschuld), sind nun vollständig hinter einer heroischen, kriegerischen Identität zurückgetreten. Martin Przybilski beschreibt Rennewarts archaische Krieger-Mentalität als **Selbstvergessenheit des Kriegers**. Przybilski geht davon aus, dass diese Natur aus Rennewarts *tumpheit* (nhd. Unverständigkeit, Torheit, unbesonnenes, unkluges, einfältiges Wesen) resultiere.⁸⁹⁶ Diese *tumpheit*, die verhindere, dass Rennewart sich höfisch angemessen verhalte, zeige sich nicht zuletzt in der ungewöhnlich archaischen Kampfweise und Bewaffnung, die Rennewart wählt. Schließlich zieht Rennewart zu Fuß und bewaffnet mit einer schweren Stange mit „riesenhafte[n]“ und mit „tierhafte[n] Züge[n]“⁸⁹⁷ in den Kampf. Przybilski sieht Rennewarts „Weg zur Selbstfindung“⁸⁹⁸ hin zum archaischen Krieger-Typ in der Veränderung seiner Stange im Verlauf der Handlung gespiegelt. Er lenkt dazu die Aufmerksamkeit darauf, dass Rennewart seine Stange im Feuer vergisst, wodurch sie verbrennt und zusätzlich gehärtet wird:

er enkunde sich niht versinnen
wa sin starkiu stange lac,
vil umbesweifes er do pflac.
besenget was diu stange.
ez sumte in harte lange,
unz er si verloschen vant.
si was swarz als ein ander brant.
nune ruochet, was si e wæher:
si ist nu vester und zæher. (Wh 318, 24 – 319, 2)

Er konnte sich nicht erinnern, wo seine schwere Stange lag. Er muss lange herumsuchen. Die Stange war nämlich angekohlt. Es dauert sehr lange, bis er sie schließlich ausgeglüht fand. Sie war ganz schwarz wie alle anderen Brandreste. Seid nicht betrübt, denn auch wenn sie vorher schöner war: Sie ist nun härter und zäher.

Przybilski stellt die überzeugende These auf, dass die Stange hier als Analogie für die Härtung und Stählung von Rennewarts Person verwendet werde: „Indem Rennewart seine Waffen vergißt, vergißt er letzten Endes sich selbst: Der Krieger wird zum Krieger durch die Waffen.“⁸⁹⁹ Die Fixierung und Überbetonung einer Eigenschaft vor allen anderen provoziert Parallelen zu

⁸⁹⁶ Anders als Wolframs Parzival, der ebenfalls entscheidend durch seine *tumpheit* geprägt sei, gelinge es Rennewart nicht, diese *tumpheit* aufzulösen (vgl. PRZYBILSKI 2003, S. 212f). Eine Gegenthese, die hier exemplarisch angeführt werden soll, findet sich bei GUSTAV EHRISMANN, der die Sünde der *unstæte* („Unbeständigkeit, Wankelmut“) als moralische Schwäche Rennewarts identifiziert. In G. EHRISMANN 1908 vertritt er die These, dass Wolfram diesen Zug sowohl seinem Rennewart als auch seinem Parzival einschreibe.

⁸⁹⁷ PRZYBILSKI 2003, S. 213.

⁸⁹⁸ Ebd.

⁸⁹⁹ Ebd., S. 215.

klassischen tragischen Heldenbildern wie Aias oder Odysseus (vgl. → Kapitel 5.1.2), deren alleiniges Handeln aus einem singulären – dabei exzeptionellen – Persönlichkeitszug heraus letztlich ihren Fall mit sich bringen. Allerdings lässt sich das brutale, archaische Verhalten Rennewarts nur bedingt mit einer tragischen Schuldfrage verbinden, weil seine Tötungen weitestgehend als Kriegshandlungen verübt werden und damit in einem Raum angesiedelt sind, für den andere moralische Regeln und Grenzen gelten. Doch auch innerhalb der Kriegshandlung erfordert Rennewarts unwissentlicher Mord an seinem Bruder besondere Aufmerksamkeit:

an den kom dô Rennewart.
des was der bruoder ungespart:
von dem wart Canliun erslagen.
sîne kunden niht ein ander sagen
von deheiner künde ê.
Rennewart den künec Gibue
unz uf den swertvezzel schriet. (Wh 442, 19-25)

Ihn wiederum griff Rennewart an. Er verschonte seinen Bruder nicht: Canliun wurde von ihm erschlagen. Sie hatten keine Zeit mehr, sich vorher gegenseitig zu versichern, wer sie seien. Rennewart spaltete den König Gibue bis zum Schwertgürtel.

Rennewart, der vollkommen disloziert, d. h. verwandtschaftlich, topographisch und sozial verfremdet⁹⁰⁰ aufgewachsen ist, hat keine Chance, seinen entfremdeten Verwandten zu erkennen und tötet ihn daher ohne Wissen; ein augenblickliches oder nachträgliches Erkennen bleibt aus. Eine Assoziation zu den aristotelischen Ausführungen zum tragischen Familienmord aus Unwissenheit muss sich aufdrängen. Aufgrund der Kürze, mit der die Tötung geschildert wird, ließe sich nun dahingehend argumentieren, dass dieser Tod einfach nur einer unter vielen ist und es verfehlt wäre, hier nach einem tragisch konnotierten Fehler (mit Aristoteles Hamartia) zu fragen. Der Mord unter Familienmitgliedern erschiene aus diesem Blickwinkel lediglich als ein Kollateralschaden des Krieges. Es soll aber dafür argumentiert werden, dass das Erzähltempo nichts an der Bedeutsamkeit dieser Textstelle ändert. Ähnlich wie die Schilderung von Arofels Tötung lenkt die Kürze der Darstellung vielmehr die Aufmerksamkeit auf das, was nicht gesagt wird: Es wird *kein* Lob und *keine* Verurteilung für Rennewarts Handlung erkennbar, stattdessen steht hier lediglich eine kurze (ungeschönte)

⁹⁰⁰ S. hierzu ebd., S. 205.

Schilderung eines Brudermords,⁹⁰¹ die eine Auseinandersetzung mit diesem Umstand provoziert. So argumentiert auch Alois Wolf, der gerade den Verzicht auf Einordnung oder Kommentierung als bedeutungsschwer wahrnimmt:

In ein paar Versen wird gesagt, daß Rennewart seinen Bruder erschlägt und daß die beiden nichts voneinander gewußt hatten (420,20 ff.). Man wird wohl zugeben, daß es sich dabei um eine extreme Form des bewußten Verzichts auf die große Kampfschilderung in ihrer besonderen Erscheinungsform des Bruderkampfes handelt. Dieser Verzicht verlangt eine Deutung.⁹⁰²

Um das Argument zu untermauern, dass es sich bei der Tötung des leiblichen Bruders (auch unter Berücksichtigung des spezifischen Settings) in der Erzähllogik des Textes um einen durchaus markierten moralischen Verstoß handelt, soll hier die Parallele zum verhinderten Brudermord in Wolframs ‚Parzival‘, der nur wenige Jahre vor dem ‚Willehalm‘ entstanden ist, gezogen werden: Parzival, ganz wie Rennewart ein junger, *tumber* Held, hätte beinahe denselben Fehler begangen wie Rennewart und seinen heidnischen Bruder Feirefiz – ohne Wissen um dessen Identität – erschlagen. Anders als die Tötung im ‚Willehalm‘ wird der Kampf zwischen den zwei Brüdern in Wolframs ‚Parzival‘ durch die Erzählerstimme kommentierend als ein zu bedauerndes und falsches Geschehen eingeordnet:

ich muoz ir strîf mit triuwen klagen,
sît ein verch und ein bluot
solch ungenâde ein andrer tuot.
si wârn doch bêde eines mannes kint,
der geliutrtten triwe fundamint.
(Pz Buch 25, 740,1-6)

ich muss diesen Kampf mit Recht beklagen,
weil sich hier ein Fleisch und Blut
derart gnadenlos bekämpft.
Sie waren doch schließlich die Kinder desselben Vaters:
das Fundament wahrer Treue.

Wenn man die Parallelen zwischen Wolframs ‚Parzival‘ und seinem ‚Willehalm‘ hervorhebt, bekommt die Tötung eines Familienmitgliedes einen selbstvernichtenden, selbstnegierenden Zug. Die Analogie zu Parzivals Ausruf angesichts der verhinderten Katastrophe drängt sich auf: *mîn bruoder und ich daz ist ein lîp* (Parzival 740, 29: „Mein Bruder und ich sind ein und derselbe (Körper).“). Denn unabhängig davon, wie stark man die Tötung des Bruders verurteilen möchte, impliziert die „blinde“ Tötung eines Blutsverwandten im Kampfesrausch, dass

⁹⁰¹ Die Assoziation zur alttestamentlichen Geschichte von Kain und Abel (Genesis 4, 8-13) liegt beim Thema Brudermord traditionell nahe.

⁹⁰² A. WOLF 1975, S. 254.

Rennewart in der großen abschließenden Schlacht zum Inbegriff von archaischer Kriegermentalität und Gewalt wird und alles andere – Familienbande, Anstand, Ehre – dem Kampf an sich unterordnet. Die Tötung des Bruders erscheint vor diesem Hintergrund als Zeichen dafür, dass Rennewart in dieser Form als archaisches Kriegerideal, einen Teil dessen, was ihn in seiner – durchaus schwierigen – hybriden Identität ausmachte, verloren zu haben scheint.

Przybilski geht nun so weit, Rennewarts unvermitteltes Verschwinden (mit dem der mittelhochdeutsche Text nicht zuletzt von der französischen Vorlage abweicht) als eine beinahe zwingende Konsequenz dieser Handlungsentwicklung zu beschreiben: Rennewart müsse aus der Erzähllogik getilgt werden, da es für den kompromisslosen Heros keinen Weg zurück an den christlichen Hof mehr geben könne. Folgt man seiner Lektüre, stechen Rennewarts Züge eines tragischen Helden im aristotelischen Sinne hervor: Die ihm eigene Stärke und seine Kämpfer-Identität führen Rennewart zu einem Fehler aus Unwissenheit (Hamartia), der es anscheinend notwendig macht, ihn aus der Erzählung zu tilgen. Der Fokus auf einen einzelnen singulären Aspekt des Selbst zugunsten der restlichen Identität provoziert damit im aristotelischen Sinne den Untergang eines tragischen Helden.

Ob eine Allianz zwischen Rennewart und der sanften Alyze, die im Text die Rolle der Versöhnerin und Friedensstifterin einnimmt, ab der Brudertötung für den Rezipienten in der Tat undenkbar gewesen wäre, wird im Text selbst allerdings nicht eindeutig thematisiert, da Rennewarts Schicksal durch den fragmentarischen Zustand des Textes letztlich offenbleibt. Przybilskis These basiert also auf den beiden durchaus voraussetzungsreichen Thesen, dass der Brudermord in der Logik des Textes unverzeihlich sei und der Abbruch der Erzählung direkt nach Rennewarts Verschwinden gewissermaßen eine Notwendigkeit (oder sogar eine bewusste Entscheidung des Autors) darstelle.

Selbst wenn man diese Prämisse nicht mittragen möchte, lässt sich nicht leugnen, dass es gerade die Unvollständigkeit des Textes und damit das Nicht-Zu-Ende-Erzählen der Rennewart-Handlung ist, die seiner Figur eine tragische Potentialität verleiht. Schließlich wird mit seiner Figur scheinbar ein erzählerisches Experiment aufgebaut, was aber schlussendlich nicht zu Ende erzählt wird bzw. nicht zu Ende erzählt werden kann: Anders als in den altfranzösischen Vorlagen wird Rennewart in Wolframs Text nämlich als eine Figur der Mitte, als echter Grenzgänger zwischen christlicher und heidnischer Welt angelegt, der mit aller

Schwarz-Weiß-Dichotomie des Gattungsideals zu brechen scheint. Er scheint einen Alternativ- bzw. einen Mittelweg anzudeuten, kann diesen aber letztlich nicht beschreiten. So resümiert Sabel mit Blick auf das letztlich unerfüllte, gescheiterte Potential Rennewarts:

Weder wird Rennewart getauft, noch wird seine nichtchristliche Religion anerkannt, noch kann er als Mittler zwischen den Fronten agieren, wie Gyburg, oder gar als Fürst eines Reiches der zwei Religionen. Statt eines harmonischen Endes bleibt vielmehr nur die Klage Willehalms um sein ungeklärtes Schicksal.⁹⁰³

Mit Rennewart verschwindet damit eine mögliche Lösung für den scheinbar unlösbaren Konflikt aus der Handlung. Für die Rezipienten, die die wahre Identität Rennewarts und die angedeutete Liebesgeschichte zwischen ihm und Alyze kennen, gewinnt das Verschwinden Rennewarts damit den Eindruck eines ‚**verhinderten Erzählens**‘. Denn Rennewart wird zwar als das Zentrum potentieller Handlungsstränge, Beziehungsgefüge und Sinnsetzungen *aufgerufen* (Liebe zu Alyze, Verwandtschaft von Gyburg, Freundschaft zu Willehalm), doch mit seinem Verschwinden wird dieses Potential auf der Ebene des Syntagmas *nicht auserzählt*. Fuchs-Jolie/Giller plädieren dafür, dass einem ‚verhinderten Erzählen‘ (nämlich der Verweigerung von angelegter aber nicht ausgestalteter Sinn- und Strukturbildung) ein tragischer Zug anhaften kann, den sie als ‚**Tragik des Erzählens**‘ kennzeichnen. Eine solche ‚Tragik des Erzählens‘ scheint sich in Wolframs ‚Willehalm‘ durch Rennewarts Verschwinden zu manifestieren. Ob der Text hier in der Tat abbricht, weil das „Erzählexperiment Rennewart“ gescheitert ist, oder ob ganz andere lebensweltliche Gründe dafür verantwortlich sind, scheint für die tragische Wirkung der Rennewartfigur, die sich aus der faktischen Fragmentarität des Textes ergibt, wenig entscheidend. Vom tragischem Gewicht ist vielmehr, dass mit Rennewart eine mögliche Handlung angedeutet aber nicht entfaltet wird. Was das tragische Potential von Rennewarts Verschwinden noch verstärkt, ist die Inszenierung des Wissensgefälles zwischen der beschränkten Perspektive der anderen Figuren auf der einen und dem Wissen der Erzählinstanz sowie des Rezipienten auf der anderen Seite. Nur die Willehalmfigur scheint diesen Ebenensprung zu überbrücken, wenn er um Rennewart trauert und weint. Der Text macht Willehalm damit scheinbar zum Spiegel der tragischen Wirkung, die sich für den Rezipienten entfaltet. Dass Willehalm innerhalb des Textes die einzige Figur ist, die das – für den Rezipienten offenliegende – Potential von Rennewart zu erkennen scheint, macht Rennewarts Verschwinden dabei nur noch tragischer.

⁹⁰³ SABEL 2003, S. 153.

5.4 Hartmanns ‚Iwein‘: Die Tragik einer Identitätskrise

Mit ‚Iwein‘ von Hartmann von Aue wird ein höfischer Versroman betrachtet, der weder eine abfallende Handlung noch ein katastrophales Ende zeigt und damit scheinbare Minimalkriterien tragischer Texte nicht erfüllt. Hartmanns ‚Iwein‘ gehört zu den am dichtesten überlieferten mittelhochdeutschen Texten des 12. Jahrhunderts. Die ‚Iwein‘-Überlieferung hält das ganze Mittelalter über an und erstreckt sich über das ganze hochdeutsche Sprachgebiet.⁹⁰⁴ Hartmann nutzt als Vorlage für seinen ‚Iwein‘ den altfranzösischen ‚Yvain‘ des Schöpfers des Artusromans, Chrétien de Troyes (um 1140-1190), und hält sich dabei sehr eng an die Vorlage.⁹⁰⁵ Die Entstehungszeit des ‚Iwein‘ wird auf etwa 1180-1203 geschätzt;⁹⁰⁶ die Handlung sei im Folgenden kurz skizziert:

Der Ritter Iwein tötet auf einer Aventurefahrt (Abenteuereinfahrt)⁹⁰⁷ einen Burgherrn, den „Herrn der Quelle“ und verliebt sich danach in dessen trauernde Witwe Laudine. Tatsächlich heiraten Laudine und Iwein. Doch kurz darauf lässt Iwein Laudine zurück, um gemeinsam mit dem Ritter Gawein erneut nach Abenteuern zu suchen und seinen Wert als Ritter auf Turnieren zu beweisen. Er gibt seiner Frau das Versprechen, nach einem Jahr wieder zu ihr zurückzukehren. Als er die Frist verstreichen lässt, löst Laudine ihre Verbindung mit ihm auf. Mit dieser Entscheidung verliert Iwein nicht nur seine geliebte Frau, sondern über den Schock auch seinen Verstand. Nach seiner Genesung muss er zunächst zahlreiche Abenteuer bestehen, um seinen Fehler schließlich wiedergutzumachen und zu Laudine zurückkehren zu können.

Die Handlung in Hartmanns ‚Iwein‘ zeigt damit eine zweigeteilte Struktur, in deren Mitte eine einschneidende Zäsur steht. Haubrichs erläutert das Doppelkurs-Schema wie folgt:

Wir haben also

- **den initialen Coursus:** Ein scheinbar schon vollendeter Ritter des Artushofes gewinnt in einer ersten Abenteuereinfahrt Ruhm, Ansehen, Frau und Herrschaft über ein Land, so dass seiner inneren Perfektion die äußere Vollendung zu entsprechen scheint;
- **eine Krise,** z. B. hervorgerufen durch das Fehlverhalten der Protagonisten, entlarvt zunächst die innere Perfektion des Helden als hohlen Schein und zerstört dann auch seinen äußeren Status;

⁹⁰⁴ Vgl. CORMEAU / STÖRMER 2007, S. 19.

⁹⁰⁵ Vgl. BRUNNER 2004, S. 97f. Zu Unterschieden zwischen der altfranzösischen Vorlage und der mittelhochdeutschen Bearbeitung s. P. KERN 1998.

⁹⁰⁶ Zu dieser Datierung werden zwei intertextuelle Verweise genutzt: Der wichtigste Eckpfeiler ist Hartmanns zuvor entstandener Versroman ‚Erec‘, als dessen Entstehungsfenster die Jahre um 1180 gelten. Zudem gibt es eine Erwähnung des ‚Iwein‘ im 5. Buch von Wolframs ‚Parzival‘, dessen Entstehung auf die Jahre um 1200 datiert wird, vgl. J. WOLF 2007, S. 71.

⁹⁰⁷ Zum *aventure*-Begriff und insbesondere der Bedeutung der *aventure* für die Handlungsstrukturierung sowie die Identitätsbildung in Hartmanns ‚Iwein‘ s. u. a. SOSNA 2003, S. 156: „Die *aventure* ist die für den Prozeß der Identitätskonstitution grundlegende Ereigniskategorie. Sie ist Ort der kausal oder auch nicht-kausal motivierten Begegnung mit unterschiedlichen Interaktionspartnern bzw. Figurenkonstellationen [...], die über den Prozeß der Abgrenzung oder Identifikation Erecs und Iweins Identitätsgenese beeinflussen. [...] Als eine solche Ereigniskategorie nimmt die *aventure* sowohl auf der Handlungsebene wie auch auf erzähltechnischer Ebene eine grundlegende Funktion als Strukturelement ein.“

– **den finalen Cursus:** In einem Zyklus von auf Konversion und Bewährung angelegten Abenteuern gewinnt die *chevalerie*, das Rittertum des Helden, oft auch die Kohäsion des Paares eine neue Qualität, die *perfectio*, eine gewisse Vollkommenheit signalisiert.⁹⁰⁸

Als Erzählung mit einem guten Ende und humoristischen Zügen mag Hartmanns Text in dieser Arbeit überraschen. Doch ein Blick auf den Handlungszyklus zeigt, dass die Erzählung verschiedene Struktur- und Gestaltungselemente aufweist, von denen eine tragische Wirkung ausgeht: 1.) eine identitätsvernichtende Zäsur, 2.) einen Kampf zwischen Freiheit und Notwendigkeit, 3.) einen dialektischen Sittenkonflikt und 4.) die Eröffnung einer problematischen Schuldfrage, über die im mediävistischen Forschungsfeld keine Einigkeit besteht. Dass diese tragischen Elemente im Text neben parodistisch-anmutenden Sequenzen und teilweise moralisierenden Fragen stehen, scheint die besondere Wirkung von Hartmanns Text auszumachen. Diese Beobachtung macht bereits Lorey:

Darüber hinaus verdeutlichen die [...] Wechsel zwischen dramatischen und epischen, komödienhaften und tragischen, parodistischen und moralisierenden Elementen, über die der Dichter spielerisch verfügt, daß Hartmanns Iwein aus mehreren poetologischen Schichten besteht, die eine eindeutige Bestimmung des Standorts von Autor und Erzähler nicht ermöglichen.⁹⁰⁹

Die tragischen Elemente in Hartmanns ‚Iwein‘ (vom *initialen Cursus* bis zur *Krise*) offenzulegen und die Interdependenzen mit anderen Dimensionen des Textes herauszuarbeiten, ist Ziel der folgenden Kapitel.

5.4.1 Erscheinungsschrecken im ‚Iwein‘

Als Iwein die Frist verstreichen lässt und nicht rechtzeitig zu Laudine zurückkehren kann, hat dies für ihn katastrophale Folgen. Laudines Dienerin Lunete sucht ihn im Namen ihrer Herrin auf und verkündet ihm vor der gesamten Artusrunde, dass Laudine ihm ihre Gunst entziehe und die Verbindung mit ihm auflöse. Sie nimmt ihm dazu symbolisch und wirkmächtig den Ring⁹¹⁰ ab, den er von Laudine als Zeichen ihrer Liebe bekommen hat. Iwein wird daraufhin

⁹⁰⁸ HAUBRICHS 2011, S. 55f.

⁹⁰⁹ LOREY 1994, S. 20.

⁹¹⁰ Die Tatsache, dass Iwein sich nach der Anklage Laudines Ring „widerstandslos vom Finger ziehen läßt“ (MEYER 1999, S. 158) erklärt MEYER über die dargestellte abrupte Veränderung von Iweins Welt, die ihn ohnmächtig werden lasse. MÜHLHERR 2016, S. 139 wiederum bietet über den Zauberring einen anderen Zugang zum Text an und stellt die These auf, dass der Ring als Zaubering aktiv zur Fristversäumnis beitragen könnte: „Denn Laudine ist als Geberin des Ringes, der ihn magisch ‚schützt und bewahrt‘, metonymisch anwesend. Das heißt, dass dieser zweite Ring [...] nicht einseitig als Bedeutungsträger und Erinnerungssymbol (d. h. in seiner

wahnsinnig, reißt sich seine Kleider vom Leib und rennt nackt in den Wald, wo er eine lange Zeit, einsam und verwahrlost, als Wilder lebt. Erst nachdem er von drei Edelfrauen gefunden und durch eine Wundersalbe geheilt wird, gelingt es Iwein, Stück für Stück seine Gesundheit, seinen Intellekt und schließlich auch seinen Stand als Ritter und Herrscher wiederzuerlangen. Der Schock ist somit nicht tödlich und die Wahnsinnsepisode **temporär und reversibel**. Und doch wäre es kurzsichtig, nicht anzuerkennen, dass sich hier an Iwein eine gewalttätige, potentiell tragische Zäsur vollzieht.⁹¹¹

Bevor in den folgenden Kapiteln die strukturelle Verkettung von Handlungsmotivationen aufgezeigt werden soll, die zu Iweins fatalem Fehler und der öffentlichen Anklage führt, wird hier zunächst die Aufmerksamkeit darauf gelegt, wie Iweins Zusammenbruch erzählerisch dargestellt wird und welche ästhetische Wirkung von dieser Darstellung ausgeht. Um nachvollziehen zu können, wieso Lunetes Verhalten überhaupt eine so dramatische Wirkung auf ihn haben kann, gilt es, sich zu vergegenwärtigen, dass die Iwein-Figur textimmanent in einem Wertesystem angelegt ist, das über zwei tragende Säulen gestützt wird: Erstens die Anerkennung und Wertschätzung ritterlicher Tugenden (*triuwe*, *minne*, *maze* etc.)⁹¹² und zweitens die Notwendigkeit, dass sich diese Anerkennung reziprok und öffentlich vollzieht. Lunetes in der Öffentlichkeit ausgesprochener „Hauptvorwurf lautet, dass Iwein *untriuwe* bzw. *triuwelôs* (V. 3122, 3183, 3186: treulos, wortbrüchig)⁹¹³ und *meineide* (V. 3185: wortbrüchig) sei.“⁹¹⁴:

Repräsentationsfunktion) wahrgenommen werden sollte, sondern auch als Zauberding.“ Ausgehend von dieser Prämisse bietet MÜHLHERR zwei Leserichtungen – Erfolgsdruck oder Gelingensrausch – an: Zum einen sei es möglich, dass der Zauberring von Iwein fordere, sich vor seiner Rückkehr zu Laudine erneut „in höchstem Maße auszuzeichnen“ (ebd., S. 139). Zum anderen bestehe eine mögliche Lesart darin, dass der Zauberring Iwein am Zenit seiner Ritterkarriere verdeutliche, dass er sich habe „zu weit ‚davontragen‘ lassen“ (ebd., S. 140).

⁹¹¹ Der Wahnsinn kann lediglich als eine Varianz bekannter höfischer Motive, wie *ritterwân* und *minnewân* angesehen werden, vgl. z. B. BAUER 1997; die Reduktion auf ein rein sprachliches Stilmittel scheint aber dem einschneidenden Moment innerhalb der Erzähllogik des Textes nicht zur Gänze gerecht zu werden.

⁹¹² Zu den handlungsleitenden Leitgedanken und Wertevorstellungen in Hartmanns Artusromanen s. u. a. BRUNNER 2004, S. 106: „Leitgedanken adligen Verhaltens sind [...] [seit] Chrestien das unablässige Streben nach Ruhm und Ehre, Tapferkeit, der vorbildlich-höfliche Umgang mit den Damen, das permanente Eintreten für Schwache, Arme und Bedrängte, Schonung des besiegten Gegners, sofern er vom gleichen Stand ist, maßvolles Benehmen, Großherzigkeit und Freigebigkeit, der Kampf für Frieden und Gerechtigkeit.“

⁹¹³ KRAFT 1979, S. 36 schlüsselt das semantische Feld des Begriffs *triuwe* auf: „mannheit, tapferkeit, ehrgefühl, standhaftigkeit, ritterlichkeit; liebe, güte, freundschaft, hingebung, ehrfurcht, dankbarkeit, freigebigkeit, barmherzigkeit, milde, gemeinsinn; vertrauen, pietät, verschwiegenheit, schamhaftigkeit; gottesfurcht, demut“. FISCHER geht davon aus, dass Treue ein so hohes Prinzip im Rittertum bekleide, da sie den Zusammenhalt eines Gemeinwesens und einer gesellschaftlichen Ordnung begründe, vgl. FISCHER 1983, S. 69f.

⁹¹⁴ J. WOLF 2007, S. 84. Für eine Auseinandersetzung mit der Frage, ob und wenn ja welche Form und Intensität von Schuld Iwein hier textimmanent auf sich lädt → Kapitel 5.4.2.

[,]nû ist iu triuwe unmære.
 doch sult ir in allen
 deste wirs gevallen
 die triuwe und êre minnent
 und sich des versinnent
 daz niemer ein wol vrum man
 âne triuwe werden kann.
 nû tuon ich disen herren kunt
 daz si iuch haben vür diese stunt
 vür einen triuwelôsen man
 (dâ ir wurdet, da was ich an
 ensamt meineide
 und triuwelôs beide);
 ouch mac sich der kûnec sich iemer schamen,
 hât er iuch mêr in rîters namen,
 sô liep im triuwe unde êre ist.
 ouch sult ir vür dise vrist
 mîner vrouwen entwesen['] (Iw 3174-3191).

[„]Euch ist Pflichterfüllung / sind Treuepflichten gleichgültig. Doch sollt Ihr allen denen um so verabscheuungswürdiger sein, die Treue/Verlässlichkeit und Ehre lieben und sich klar darüber sind, dass es keinen ehrbaren/vortrefflichen Mann ohne Treue geben kann. Nun verkünde ich allen diesen Rittern, dass sie Euch von nun an als einen wortbrüchigen Mann betrachten sollen (da Ihr es wurdet, wurde auch ich gleichzeitig meineidig und wortbrüchig) und der König soll sich ewig schämen, wenn er Euch weiterhin im Stande der Ritter duldet, wo er doch auf Treue/Verlässlichkeit und Ehre so großen Wert legt. Zudem sollt Ihr von nun an meiner Herrin fernbleiben[“].

Indem Laudine mit Lunetes Stimme so heftige Vorwürfe gegen Iwein richtet, zweifelt sie vor der versammelten Hofgesellschaft den Kern dessen an, was Iweins Stellung als Ritter ausmacht (seine Integrität und Glaubwürdigkeit⁹¹⁵). Damit bricht eine der zwei tragenden Säulen des textimmanent gültigen Wertekonstrukts, das Iweins Identität formt, zusammen. Lunete spricht ihm die Werthaftigkeit und Würdigkeit seiner textimmanenten Identität ab. Haiko Wandhoff formuliert zur Ehrkränkung Iweins folgendes Fazit:

Anders als der von einem Peitschenschlag verunstaltete Erec wird Iwein also nicht an seinem Körper, sondern an einer anderen, ebenso verletzlichen Stelle seiner ritterlichen Identität getroffen, nämlich in seinem guten Ruf. Wo Erec einer *Realinjurie* ausgesetzt war, die seinen

⁹¹⁵ Ein wesentliches Element des ritterlichen Kodex bestehe, so WANDHOFF, in der Fähigkeit, Wort zu halten. „Von dem Moment an, da ihm diese Fähigkeiten vor den Ohren der Königin abgesprochen wird, ist der Name ‚Iwein‘ mit einem Makel behaftet.“ (WANDHOFF 1999, S. 115) FISCHER hebt hervor, dass drei Begriffe im Zentrum von Lunetes Rede stehen: „‚verrât‘, ‚triuwe‘ und ‚êre‘.“ Lunete beziehe ihre Verurteilung Iweins „ständig auf das Urteil bzw. den ‚consensus‘ einer Gemeinschaft über das, was einen wahren Ritter auszeichnet: ‚triuwe‘ und ‚êre““ (FISCHER 1983, S. 71). FISCHER argumentiert dafür, dass Iwein die ritterlichen „Zugehörigkeitsmerkmale“ (ebd.), *fides* und *honor*, entzogen werden („Die Strafe ist [...] eine öffentliche Entehrung, näher: die Aberkennung der die Zugehörigkeit zur Ritterschaft verbürgenden Güter. Und der Fortgang des Geschehens zeigt, wie tief ein solcherart Verfemter fallen kann und wie mühselig der Weg zur Wiederherstellung von ‚fides‘ und ‚honor‘ ist.“).

Körper öffentlich sichtbar verletzte, dort wird Iwein von einer *Verbalinjurie* getroffen, die seinen Namen und das daran haftende Renommée öffentlich hörbar beschädigt.⁹¹⁶

Dass die Anklage im öffentlichen Raum stattfindet, macht die Situation dabei besonders verheerend,⁹¹⁷ nicht zuletzt da die höfische Kultur, die in den Artusromanen entwickelt wird, durch eine ausgeprägte „Furcht vor Lächerlichkeit“⁹¹⁸ geprägt ist. An Iwein vollzieht sich, um die Terminologie Alois Hahns zu nutzen, die öffentliche Reaktion und Bloßstellung auf einen *sozialen Fehltritt*. Signifikant für einen sozialen Fehltritt sei, so Hahn, dass „andere ihn bemerken“.⁹¹⁹ Was sich an dieser Stelle an Iwein vollzieht, kann mit A. HAHN als eine Form der Autostigmatisierung⁹²⁰ beschrieben werden. Mit anderen Worten: Iwein verliert im wahrsten Sinne des Wortes sein Gesicht und reagiert auf diese Demütigung mit gegen sich selbst gerichteter Gewalt. Die demütigende Wirkung seines öffentlich verkündeten Fehltritts führt zu einer so intensiven Reaktion, dass Iwein diese nicht in angemessener Weise verarbeiten kann, sondern stattdessen zusammenbricht (*er verlôs sîn selbes hulde*, Iw 3221: Er verlor seine Selbstachtung.).

Von da an steht Iwein im Abseits von der sozialen, machtpolitischen und ökonomischen Gesellschaft, in der er zuvor verortet war („outside of the social-political-psychological order“⁹²¹) und auf deren Anerkennung und Wertschätzung er sein gesamtes bisheriges Tun ausgerichtet hat. Was sich mit dieser vollkommenen Abkehr von allem Vertrauten an Iwein vollzieht, ist eine **Identitätskrise**.⁹²² So verliert er simultan und auf brutale und gewaltsame Weise alle sozialen Rollenbilder, die er zuvor ausgekleidet hat (von Speckenbach auf die Attribute *rîter, geselle, herre* – Ritter, Partner, Herrscher – zugespitzt). Dieses Krisenmoment wird als so einschneidend und allumfassend gekennzeichnet, dass Iwein „auf eine Existenzform weit unterhalb jeder höfischen Kultur herab[sinkt]“.⁹²³ Der Einschnitt – die

⁹¹⁶ WANDHOFF 1999, S. 115.

⁹¹⁷ CRAMER 1972 beschreibt die soziale Motivation in Hartmanns ‚Erec‘ als entscheidendes handlungstreibendes Element. Ähnliches zeigt sich für Hartmanns ‚Iwein‘, wenn er im sozialen Raum gedemütigt wird, um dann nach seiner Heilung aufzubrechen und sich als Ritter und Mann erneut zu beweisen und für die soziale Gesellschaft, in der er steht, zu rehabilitieren.

⁹¹⁸ REHBERG 2001, S. 420. REHBERG setzt sich mit der Furcht vor Lächerlichkeit und öffentlicher Demütigung in mittelhochdeutscher Literatur auseinander.

⁹¹⁹ A. HAHN 2001, S. 177.

⁹²⁰ Wie HAHN beschreibt, kann die Wirkung eines sozialen Fehltritts unterschiedlich weitreichend sein. Liegt ein signifikanter sozialer Fehltritt vor, dann sei man nicht nur beschämt, sondern „riskier[e] [...] auch seine Ehre und das elementare Vertrauen in die Kompetenz zu verlässlichem Handeln“ (ebd.).

⁹²¹ FIRESTONE 1988, S. 117.

⁹²² Vgl. SPEECKENBACH 1998, S. 115.

⁹²³ CORMEAU / STÖRMER 2007, S. 211.

erkennbare Zäsur – umschließt eine radikale Veräußerung aller äußerlich wahrnehmbaren Identitätsmerkmale des Ritters (seine Schönheit, seine höfische Kleidung) und damit einhergehend seiner sozialen Identitätsmarker (seinen Status und die damit einhergehende Macht, seine Ehefrau, seine Ehre)⁹²⁴. Mit seinem Verstand und seiner Freude verliert Iwein zudem die innerliche Konstitution seines Wesens und seiner selbst. Dass Iwein sich nicht an seinen Namen⁹²⁵ und sein Leben erinnern kann (*wider sich selben er dô sprach ‚bistûz Îwein, ode wer? / hân ich geslâfen unze her? Iw 3508-3510*: Da sagte er zu sich selbst: ‚Bist du Iwein oder wer? Habe ich bis jetzt geschlafen?‘⁹²⁶) untermauert den Eindruck, dass die Zerstörung des Ritters nahezu vollumfänglich ist – lediglich der letzte Schritt, das Sterben *realiter* wurde verhindert.⁹²⁷ Nimmt man diesen Zusammenbruch, diese existenzvernichtende Zäsur in der Figuren-Biographie Iweins ernst, dann muss es legitim sein, den ersten Handlungszyklus bis zu diesem Zusammenbruch auf eine potentielle tragische Wirkung hin zu befragen. Denn der Iwein des ersten Handlungszyklus stirbt in diesem Moment („bereft of wife, property, honor, and joy“⁹²⁸), wenn auch keinen körperlichen, so doch einen **sozialen und mentalen Tod** („eine tiefe, todesähnliche Krise“⁹²⁹).

⁹²⁴ WANDHOFF sieht hier eine umfassende Transformation, eine grundlegende Änderung der Lebensform angelegt, nämlich „de[n] Abstieg eines ehemals höfischen Ritters auf die Stufe eines Waldmenschen, der sich die Kleider vom Leib reißt und seinen Verstand wie seine höfischen Sitten verliert.“ (WANDHOFF 1999, S. 119) HAUBRICHS 2011, S. 62 setzt sich mit der Verbindung aus Innen und Außen (dem Zusammenfallen von Verstand und Macht) auseinander, die in Iweins Wahnsinn und dem damit verbundenen Standesverlust deutlich wird, und hält hierzu fest: „Es ist bezeichnend, da dies den Doppelaspekt der Ehre bezeichnet, die aus Amt und Ethik, aus Macht und Gesinnung für den mittelalterlichen Menschen besteht, es ist bezeichnend, dass in die Entehrung vom Autor auch der Verlust des *gutes*, des Besitzes, der Herrschaft miteinbezogen wird. Es wird so deutlich, dass ihn die Entehrung um jede *vreude*, das höfisch-ritterliche Hochgefühl und den *sin*, den Verstand bringt. Der Wahnsinn ist eine außergeleitete, gesellschaftliche Waffe, die ihn aus der Gesellschaft der Ritter fallen lässt.“

⁹²⁵ Zur Bedeutung des Namens und der Wiedergewinnung von Iweins Namen im zweiten Handlungsteil s. insb. WANDHOFF 1999. WANDHOFF geht davon aus, dass die Konzeption von Iweins ritterlicher Identität zweigeteilt sei: „bestehend aus einem Körper, den man sehen, und einem Namen, den man hören kann“ (WANDHOFF 1999, S. 116) In idealiter bildeten „Körper und Name [...] eine ehrenhafte Einheit.“ (ebd., S. 124). Dass Iweins Körper heile, bevor er seinen Namen wiedergewinne, verdeutliche die Schwere des vorhergegangenen Einschnitts in die personale Identität des Ritters.

⁹²⁶ HAUG 1999 B, S. 113 hebt hervor, dass Hartmann hier im Vergleich zur französischen Vorlage eigene Akzente setze, was die Desorientierung Iweins besonders hervorhebe: „Als er erwacht, verfällt er zunächst in Zweifel über das, was sich ihm als Wirklichkeit darbietet. Er erinnert sich an sein Ritterleben, aber er sieht sich in einem entsetzlichen Zustand. War die höfische Welt, der er sich zugehörig fühlt, nur ein Traum? Wie verhält sich diese Welt zum animalisch-natürlichen Grund, in dem er sich wurzeln sieht? Worin besteht seine Identität? Diese ganze Reflexion ist eine Zugabe Hartmanns. Sie spiegelt trefflich seine verständnisvolle Interpretation des Romans. Für einen Augenblick scheint Iwein das Animalische die eigentliche Realität und die ritterliche Welt etwas Unwirkliches zu sein.“

⁹²⁷ Eine Auseinandersetzung mit dem fehlenden Todesmotiv in Hartmanns Artusromanen findet sich bei UHLE 1968.

⁹²⁸ FIRESTONE 1988, S. 117.

⁹²⁹ WANDHOFF 1999, S. 119.

Bemerkenswert ist, wie der beginnende Wahnsinn und der tatsächliche Zusammenbruch dargestellt wird. Denn während die Anklage Lunetes eindeutig als öffentliche Anklage inzeniert wird, wird die beginnende Schuldeinsicht Iweins bereits davor im **Privaten und Innerlichen** angelegt:

nû kam mîn her îwein
in einen senenden gedanc:
er gedâhte, daz twelen wær ze lanc,
daz er von sînem wîbe tete:
ir gebot unde ir bete
diu heter übergangen.
sîn herze wart bevangen
mit senlîcher triuwe:
in ergreif ein selch riuwe
daz er sîn selbes vergaz
und allez swîgende saz.
er überhôrte unde übersach
swaz man dâ tet ode sprach,
als er ein tøre wære. (Iw 3082-3095)

Auf einmal überfiel Herr Iwein eine Sehnsucht / sehnsuchtsvolle Gedanken: Ihm fiel ein, dass die Abwesenheit von seiner Frau zu lange gewesen war. Ihren Wunsch und ihre Bitte hatte er gebrochen. Sein Herz wurde von sehnsüchtiger Liebe ergriffen. Ein solcher Kummer/Schmerz ergriff ihn, dass er sich selbst vergaß und schweigend dasaß. Er hörte und sah nicht, was auch immer man tat und redete, als ob er von Sinnen wäre.

Iwein ergreift – im Stillen und Subjektiven – ein Reuegefühl, Sehnsucht und Kummer, die dazu führen, dass er sich (zunächst unbemerkt und innerlich) aus dem Geschehen um ihn herum zurückzieht. Er leidet erstarrt und schweigend und beginnt „sich selbst zu vergessen“: *in ergreif ein selch riuwe / daz er sîn selbes vergaz* (Iw 3090f.). Was sich hier erst andeutet, steigert sich nach der öffentlichen Anklage Lunetes zu einem vollumfänglichen psychischen und physischen Zusammenbruch. Wenn der Raum der Öffentlichkeit für die Wirkungsgewalt von Lunetes Anklage und Iweins Bloßstellung notwendig ist, fokussiert die Darstellung des eigentlichen Zusammenbruchs erneut Iwein selbst:

ern hazte weder man noch wîp,
niuwan sîn selbes lîp.
er stal sich swîgende dan
(daz ersach dâ nieman)
unz daz er kam vür diu gezelt
ûz ir gesichte an daz velt.
dô wart sîn riuwe als grôz
daz im in daz hirne schôz
ein zorn unde ein tobesuht,
er brach sîne site und sîne zuht

und zarte abe sîn gewant,
daz er wart blôz sam ein hant.
sus lief er über gevilde
nacket nâch der wilde. (Iw 3225-3238)

Er hasste niemanden – weder Mann noch Frau – nur sich selbst. Er stahl sich schweigend davon – niemand sah es – bis er vor die Zelte aus ihrem Sichtfeld ins freie Feld kam. Da wurde sein Schmerz / seine Reue derart gewaltig, dass ihm Wut und Tobsucht ins Gehirn fuhren, er vergaß seine Gesinnung und Erziehung, er riss sein Gewand herunter, sodass er splitternackt war. So lief er nackt über das Feld in die Wildnis.

der ie ein rehter adamas
rîterlîcher tugende was,
der lief nû harte balde
ein tore gein dem walde. (Iwein 3257-3260)

Der stets ein Diamant (Kleinod/Prüfstein) ritterlicher Tugenden war, der lief ganz plötzlich als Wahnsinniger in den Wald.

Auffällig ist, dass der öffentliche Raum, in dem die Anklagerede platziert ist, hier ausgeklammert wird.⁹³⁰ Die Erzählperspektive, die während Lunetes Anklage den öffentlichen Raum der Konfrontation und Iweins soziale Umgebung präsentgehalten hat, fokussiert nun erneut ausschließlich Iweins Verzweiflung und sein Verhalten. Mit dieser erneuten Sprung des erzählerischen Blickwinkels auf die Figurenperspektive verengt sich auch der Fokus des Rezipienten auf Iweins Zusammenbruch – ganz so, als würde sich das Geschehen unmittelbar vor unseren Augen entfalten. Signifikant ist, dass das Geschehen, analog zu Iweins Schuldeinsicht, tatsächlich nur *unseren* Augen (und denen der Erzählerfigur) vorbehalten bleibt, da es Iwein gelingt, sich aus dem öffentlichen Raum zu entziehen. Obgleich seine Anklage in der Öffentlichkeit stattfindet, ist sein eigentlicher Zusammenbruch im **Privaten und Heimlichen** angesiedelt.

Besonders anschaulich wird diese Gegenüberstellung zwischen Öffentlichkeit und Privatheit, als König Artus, der Iwein nach der Konfrontation mit Lunete trösten möchte, nach Iweins Aufenthalt fragt und niemand diesen gesehen und den Zusammenbruch miterlebt hat:

Dô diu juncvrouwe gereit,
nû was dem kûnege starke leit
des hern Iweins swære,

⁹³⁰ Mit MEYER 1999, S. 158 kann dafür argumentiert werden, dass zwischen der sozialen Isolation und der sozialen Stigmatisierung des Wahnsinns nur noch ein kleiner Schritt liegt: „In der knappen Darstellung findet sich ein Motiv, das sich nicht im traditionellen Kanon findet, und das besondere psychologische Prägnanz hat: Iweins Wunsch, woanders zu sein, wo man ihn nicht kennt. Von diesem Wunsch zum wirklichen Wahnsinn ist dann nur noch ein kurzer Schritt.“

unde vrâgte wâ er wære
unde wolde in getrœestet hân
unde bat nâch im gân.
unde als in nieman vant,
nû was daz vil unbewant
swaz man im dâ gerief,
wander gegen walde lief. (Iw 3239-3248)

Als das Edelfräulein fortgeritten war, schmerzte den König Herrn Iweins Kummer sehr, und er fragte, wo dieser sei. Er wollte ihm Trost spenden und bat darum, ihn zu suchen. Als ihn niemand fand, war es völlig umsonst, nach ihm zu rufen, denn er war in den Wald gelaufen.

Die Art der Darstellung des Zusammenbruchs wird über die räumliche Distanz, die die anderen Figuren (hier konkret die höfische Gesellschaft) ausklammert und den Fokus ausschließlich auf die Iwein-Figur lenkt, bestimmt. Als Rezipienten wird uns dabei die uneingeschränkte Perspektive des Erzählers auf das Geschehen, das den anderen Figuren verborgen bleibt, ermöglicht (*Nullfokalisierung*). Dieser Effekt des Wissensgefälles wird noch dadurch verstärkt, dass die Erzählinstanz einen Einblick in die Gedankenwelt Iweins⁹³¹ eröffnet und die Vielzahl an Gedanken und Eindrücken der Figur schildert:

daz smæhen daz vrou Lûnete
dem herren Îwein tete,
daz gæhe wider kêren,
der slac sîner êren,
daz si sô von im schiet
daz si in entrôste nochn riet,
daz smæhlîch ungemach,
daz im an sîne triuwe sprach,
diu versûmde riuwe
unde sîn grôziu triuwe
sîns stæten muotes
diu verlust des guotes,
der jâmer nâch dem wîbe,
die benâmen sînem lîbe
vil gar die vreude unde den sin. (Iw 3201-3215)

Die Schmach, die die Herrin Lunete Herrn Iwein zufügte: dass sie schlagartig wegging, den Schlag gegen seine Ehre, dass sie in dieser Weise von ihm schied, ohne ihm Trost oder Rat zu geben, die schmerzvolle Kränkung, dass sie ihm die Treue absprach, die zu späte / versäumte Reue, und die ungebrochene Liebe, der Verlust des Besitzes, der Schmerz um die Edelfrau, all das raubte ihm völlig die Freude und auch den Verstand.

⁹³¹ Vor diesem Hintergrund betont MEYER die Lesart, Iweins Wahnsinn sei „zuvörderst ein diesem Handlungsträger zugeschriebenes (numerisches) psychisches Ereignis. Ausgelöst wird sie — wie fast alle psychischen Krisen in der mittelhochdeutschen Literatur — durch ein mit der minne verknüpft Ereignis.“ (MEYER 1999, S. 157) Zum Einfluss der Minne auf die Handlungsentwicklung im ‚Iwein‘ s. in dieser Arbeit → Kapitel 5.4.2.

Gemeinsam mit dem Erzähler wird der Rezipient dann Zeuge des unerhörten Zusammenbruchs dieser einzelnen Figur. Hervorzuheben ist dabei, dass der Text bei der Schilderung von Iweins Zusammenbruch auf eine eindeutige psychologische, medizinische oder kulturelle Einordnung des Wahnsinns (als Krankheit oder als persönliche Krise) verzichtet.⁹³² Durch diesen Darstellungsmodus gewinnt der Wahnsinn an sich eine Art **theatralische Qualität**, da das Erzählte (wie der Ritter sich die Kleider vom Leibe reißt und in den Wald läuft) hier *mehr gezeigt und geschaut* als erzählerisch nachvollzogen wird. Der Darstellungsmodus erinnert damit ebenso wie das gewalttätige, gegen sich selbst gerichtete Moment, das dem Geschehen innewohnt, an das ästhetische Tragikverständnis bei Bohrer bzw. Nietzsche. So wirkt diese Textstelle in erster Linie ästhetisch und evoziert im Rezipienten einen ausgeprägten ästhetischen Reiz, der mit Bohrer in der Tradition Nietzsches als Erscheinungsschrecken zugänglich gemacht werden kann.

An dieser Stelle soll die Aufmerksamkeit noch auf einen weiteren Zusammenbruch der Iweinfigur gelegt werden, bei dem eine ähnliche Dynamik beobachtet werden kann: Nachdem Iwein bereits körperlich geheilt ist und erneut zur Aventurefahrt aufbricht, kann er sich noch für eine lange Zeit weder an seine Identität noch vollumfänglich an das fatale Geschehen, das zu seinem Zusammenbruch geführt hat, erinnern. Als er dieser Erinnerung schließlich gegenwärtig wird, bricht Iwein zusammen:

unde als er die linden darobe sach,
und dô im dâzuo erschein
diu kapel unde der stein,
dô wart sîn herze des ermant
wie er sîn êre unde sîn lant
hete verlorn unde sîn wîp.
des wart sô riuwec sîn lîp,
von jâmer wart im als wê,

⁹³² VON ERTZDORFF legt überzeugend dar, dass es sich beim Schweigen des Erzählers in Hartmanns Texten an den entscheidenden und herausforderungsvollen Stellen der Erzählung um ein Charakteristikum handle: So erscheine Hartmanns Erzähler eigentlich „während des ganzen Geschehens gegenwärtig. Er tritt mit ‚ich sage Euch‘ aus dem Handlungsablauf heraus und weist somit noch ausdrücklich auf das sogleich zu Berichtende (oder schon Erzählte) hin.“ (VON ERTZDORFF 1996, S. 206) Diese Beobachtung unterstützt auch der Befund von HANS-PETER KRAMER, der die Erzählerbemerkungen und Erzählerkommentare in Chretiens und Hartmanns ‚Erec‘ und ‚Iwein‘ miteinander vergleicht. Die Analyseergebnisse zeigten: „Hartmann scheint im ‚Iwein‘ stärker im Erzählstoff zu stehen als im ‚Erec‘“ (KRAMER 1971, S. 53). VON ERTZDORFF argumentiert, Hartmanns Erzähler lege überwiegend einen deutlich erkennbaren Fokus auf die Handlungsmotivation seiner Figuren und auf die Herleitung des Geschehens: VON ERTZDORFF 1996., S. 211: „Hartmanns Erzähler interessiert sich sehr für die Handlungsmotive seiner Gestalten.“ Umso beachtlicher sei, dass sich der Erzähler insbesondere bei den entscheidenden und herausforderungsvollen Textsequenzen so auffallend zurückhalte, ebd., S. 226: „Er ist ein sorgfältiger und verlässlicher Erzähler, zieht sich aber in den großen Szenen diskret zurück und überläßt die Auslegung dem Leser.“

daz er vil nâch als ê
von sînen sinnen was komen.
ouch wart im dâ benomen
des herzen kraft als gar
daz er zer erde tôtvar
von dem rosse nider seic.
und als er invollen sich geneic,
daz swert im ûz der scheiden schôz.
des güete was alsô grôz
deiz im durch den halsperc brach
und im eine starchen wunden stach,
daz er vil sêre bluote. (Iw 3930-3949)

Als er die Linde darüber sah, und dazu die Kapelle und der Stein vor ihm auftauchten, da wurde sein Herz daran erinnert, wie er seine Ehre und sein Land verloren hatte und dazu seine Frau. Das schmerzte ihn so sehr, vor Jammer wurde ihm so weh/elend, daß er beinahe erneut den Verstand verloren hätte, und sein Herz versagte ihm, sodass er von seinem Pferde leichenblass zur Erde fiel. Und als er vornüberfiel, fuhr das Schwert aus der Scheide, das so scharf war, dass es ihm durch den Harnisch drang und eine tiefe Wunde stach, so dass er sehr heftig blutete.

An dieser Stelle muss sich im Besonderen eine Parallele zu Bohrsers Begriff der **aggressiven Melancholie** aufdrängen: Wie im entsprechenden Kapitel zu Bohrsers ästhetischem Tragikbegriff herausgearbeitet (→ Kapitel 2.4), macht Bohrer die aggressive Melancholie, die er in den attischen Tragödien zu erkennen meint, an einer Form der performativ vollzogenen Selbstanklage des Helden fest. Dieser Moment wird als Vergegenwärtigung des Geschehens und als Vollzug dieser Erkenntnis an der literarischen Figur beschrieben. Eine eben solche aggressive Melancholie scheint sich hier körperlich an Iwein zu vollziehen, wenn die volle Erkenntnis dessen, was er getan hat und welche Konsequenzen dieses Fehlverhalten mit sich gebracht hat, gewaltsam auf ihn einwirkt:

Für kurze Zeit droht noch einmal ein Selbstverlust wie durch den Wahnsinn. In der sich anschließenden verzweifelten Klagerede stellt sich Iwein ungeschützt seinem früheren Leben. Er erkennt, daß er das Wohlwollen seiner Herrin und damit sein ganzes Glück verloren hat (V. 3961-3992), er weiß auch, daß er allein dafür verantwortlich ist (V. 4006-4010; 4216-4219).⁹³³

Was in diesem Moment zusammenzufallen scheint, ist die simultane Realisierung der Motive **Gewalt, Schmerz und Leid**, die Bohrer in eine enge Nähe zur ästhetischen Wirkung des Tragischen stellt. Iweins Verstand scheint unter diesem gewaltsamen Einbruch von Realität zu schwanken: Sowohl sein Geist als auch sein Körper kapitulieren unter dem Gewicht der Wahrheit, die Iwein scheinbar nicht vollumfänglich kognitiv einholen und verarbeiten kann. Interessanterweise vollzieht sich auch diese Ohnmacht außerhalb der Öffentlichkeit. Auch

⁹³³ SPECKENBACH 1998, S. 127.

dieser Zusammenbruch ist damit wirkungsästhetisch interessant – nicht nur, weil es durchaus ungewöhnlich ist, dass eine männliche Figur in einem so intimen Moment der Schwäche dargestellt wird, sondern vor allem, weil sich hier scheinbar eine – wenn auch deutlich schwächere – Replik auf den ersten, umfassenderen Zusammenbruch abzuzeichnen scheint. Dieses Echo der Wahnsinnsepisode ist zwar deutlich weniger intensiv, hält aber nicht zuletzt die Schwere des ersten Zusammenbruchs erzählerisch präsent.

Der Text eröffnet Iwein schließlich einen Weg der Rehabilitation – und damit differiert Hartmanns Text deutlich von klassischen tragischen Textformen. Diese Wiederherstellung des Ritters, die symbolische Rückkehr ins Leben wird in der Forschungsliteratur mit unterschiedlichen Akzentsetzungen versehen, besonders prominent sind die Lesarten als *Weg der Heilung*⁹³⁴, als *Weg der Bewährung*⁹³⁵ und als *Weg des Reifung*⁹³⁶.

Unabhängig davon, wie man die Heilung und den zweiten Handlungszyklus charakterisieren möchte, ist es für die Frage nach der tragischen Wirkung des Zusammenbruchs an dieser Stelle signifikant festzuhalten, wie allumfassend destruktiv und wirkmächtig Iweins Wahnsinnsepisode dargestellt wird. Dass Iwein sich von dieser Nahtoderfahrung schließlich erholen und sogar in seine Rolle als anerkannter Artusritter und an die Seite von Laudine zurückfinden kann, mag den Schrecken des ersten Handlungszyklus zwar nachträglich kontextualisieren, die ästhetische Wirkung des Schreckens, die sich am Rezipienten unmittelbar vollzieht, aber nicht auflösen.

⁹³⁴ Eine Interpretation, die das Motiv der Zaubersalbe als heilendes Zauberding fokussiert, findet sich bei MEYER 1994; MEYER argumentiert dafür, dass „die Salbe strukturell mit dem Weg des Helden verknüpft“ sei (MEYER 1994, S. 146), da sie sowohl Ausgangspunkt als auch grundlegende körperliche Voraussetzung für den beginnenden Rehabilitationsprozess bilde.

⁹³⁵ WANDHOFF versteht den Weg als kriegerische Rehabilitation und als eine Bewährungsprobe für den Ritter Iwein. Er hebt dazu hervor, dass es für Iweins Genesung ausschlaggebend sei, dass eine der drei Damen, die ihn nackt im Wald finden, erkennt, dass es sich bei ihm um den Ritter Iwein handelt, so „erhält Iwein die Chance, sich im Kampf [...] zu bewähren.“ (WANDHOFF 1999, S. 120) Die Anlage seiner ritterlichen Identität setze ihn somit wieder auf den Weg der ritterlichen Ehrgewinnung. Ähnlich argumentiert FISCHER 1983, S. 73, der die Wiederherstellung der ritterlichen Standesehre fokussiert: „Das weitere Geschehen zeigt Iwein als Verstoßenen, der in allem, was er ist und tut, ein Bild vollständiger Depravierung ritterlicher Standesehre bietet. Erst die Dame von Narison setzt ihn ideell und materiell wieder instand, ‚rîterschaft‘ zu üben; ideell durch ihre Wundersalbe, materiell durch die Pflege seines Leibes und die Ausstattung mit den für einen Ritter unentbehrlichen Dingen und ‚Werkzeugen‘: Gewandung, Rüstung, Pferd und Schwert.“

⁹³⁶ FIRESTONE vertritt die These, dass es sich bei der neu generierten Identität um eine stabilere Version des Selbst handle, vgl. FIRESTONE 1988, S. 117: „Iwein learns how to perform deeds of chivalry for the sake of others and also how to protect his own interests by keeping the promises he has made to the people he loves.“

5.4.2 *vrou minne* und *Providentia*

Die Entwicklungen des ersten Handlungszyklus werden sowohl durch die Taten der Figuren als auch durch schicksalhaft-wirkende externe Kräfte beeinflusst, die Macht auf die Figuren und die Handlungsentwicklung ausüben. Firestone identifiziert die dominante schicksalshafte Macht in Hartmanns ‚Iwein‘ analog zu Boethius‘ ‚Trost der Philosophie‘ als **Providentia** (göttlicher Plan/Ordnung). Firestone stellt die These auf, dass die beiden Helden aus Hartmanns Artusromanen, Erec und Iwein, mit einem ganz ähnlichen Schicksal konfrontiert seien wie das ‚Ich‘ der ‚Consolatio‘: Verlassen, disloziert und am Rande der Verzweiflung müssten die drei Männer jeweils einen Weg finden, mit ihrem Schicksal umzugehen. Was sich im ‚Trost der Philosophie‘ in einem allegorischen Dialog vollziehe, entfalte sich in Hartmanns ‚Erec‘ und ‚Iwein‘ im Text wiederum als eine Abenteuerreise. Firestone stellt dabei die These auf, dass die äußeren Hindernisse, mit denen sich Hartmanns Helden auseinandersetzen müssen, lediglich Symbole für eine innere Reise seien:

Their further trials broaden their perspective somewhat. They learn to accept both joys and tribulations as part of God's plan and to use both as opportunities to exercise virtue, thus to acknowledge that they are subject to God and that he is entirely good: [...] Iwein acknowledges that God will decide the outcome of his efforts to rescue three hundred ladies (6421-22).⁹³⁷

Der Weg hin zu seinem alten bzw. neuen Selbst führe Iwein somit nicht zuletzt auf einen Weg hin zur Akzeptanz von Mächten, die er nicht beeinflussen könne. Dass Iwein sich dieser göttlichen Wirkmacht unterordne und akzeptiere, dass sein Tun in letzter Konsequenz an göttliche Gnade gebunden sei, kennzeichnet Firestone als wesentliches Thema der Erzählung. Zur Untermauerung seiner These arbeitet Firestone heraus, dass sich im ‚Trost der Philosophie‘ und in Hartmanns ‚Iwein‘ eine parallele Vorstellung von der göttlichen Ordnung finde:

The moral-theological sense of order vs. disorder is the same in *Erec* and *Iwein* as it is in the *Consolatio*. Order is not only reality, it is entirely good; apparent disorder is not only the result of human inability to discern this order, but also part of God's plan to turn evil to good[.]⁹³⁸

Neben der erkennbaren Präsenz eines ordo-Gedankens (metaphysisch ebenso wie sozial) in der Handlungslogik dominiert in Hartmanns ‚Iwein‘ im Besonderen die Macht der Liebe (personifiziert als *vrou minne*), die einen unaufhaltsamen Einfluss auf Iwein und Laudine

⁹³⁷ Ebd., S. 118.

⁹³⁸ Ebd.

ausübt, dem beide sich nicht entziehen können. Neben den Rittertaten zählt die Liebe als das „zweite große Thema der [Artus-]Romane“.⁹³⁹ *Vrou minne* tritt in Hartmanns ‚Iwein‘ analog zur **Fortuna** in Boethius‘ ‚Tröst der Philosophie‘ als Personifikation für eine handlungsleitende Kraft in Erscheinung, die anders als Providentia keinem übergeordneten göttlichen Plan zu folgen scheint. Konkret wird *vrou minne* als „Macht [erkennbar], die Abläufe lenkt, genauer gesagt [als] [...] Instanz, die der Erzähler oder die Figuren selbst als Erklärung für den Gang der Handlung bemühen[.]“⁹⁴⁰ *Vrou minne* greift in zentralen Stellen in die Handlungsentwicklung ein und lenkt den Verlauf der Erzählung. Nachdem Iwein Kalogreant, Laudines Ehemann, getötet hat, ist er gezwungen, sich auf der Burg seines Gegners zu verstecken. Aus der Deckung heraus fällt sein Blick auf die verzweifelt trauernde und autoaggressiv ihren Körper schädigende Landesherrin Laudine, in die er sich sogleich unsterblich verliebt:

dâ was ir hâr und ir lîch
sô gar dem wunsche gelîch
daz im ir minne
verkêrten die sinne,
daz er sîn selbes vergaz
unde daz vil kûme versaz
sô sî sich ruofte unde sluoc. (Iw 1333-1339)

Ihr Haar und ihre Gestalt / ihr Aussehen waren so vollkommen, dass ihm ihr Liebreiz den Verstand verwirrte, so dass er sich selbst vollkommen vergaß und beinahe nicht sitzenbleiben konnte, als sie sich raufte und sich selbst schlug.

dô sî der herre Iwein eine ersach
unde ir meinlîch ungemach,
ir starkez ungemüete
unde ir stæte güete,
ir wîplîche triuwe
und ir senlîche riuwe,
dô minnet er sî deste mê,
und im wart nâch ir sô wê
daz diu Minne nie gewan
grœzern gewalt an deheinem man. (Iw 1599-1608)

Als Herrn Iwein sie alleine erblickte und ihren übermächtigen Kummer, ihr heftiges Leid, ihre unwandelbare Zuneigung, ihre – einer Dame geziemenden – Treue, ihre schmerzliche Sehnsucht, da ergriff ihn die Liebe zu ihr um so heftiger, und ihm wurde so weh / er hatte so

⁹³⁹ BRUNNER 2004, S. 105. Das Phänomen der individuellen, leidenschaftlichen Liebe ist ein zentrales Motiv im Hochmittelalter; DINZELBACHER arbeitet heraus, dass das Phänomen der personellen Liebe (als Abgrenzung von sozioökonomisch motivierten Verbindungen sowie ästhetisch stilisiertem Minneverehren) im Hochmittelalter auf „vielen verschiedenen Lebensgebieten“ (DINZELBACHER 1981, S. 207) wiederentdeckt werde.

⁹⁴⁰ CORMEAU 1995, S. 23.

große Sehnsucht nach ihr, dass die Minne niemals größere Gewalt/Macht über irgendeinen Mann erlangt hatte.

Trotz der lebensgefährlichen und im Grunde auch völlig absurden Situation, in der Iwein sich befindet – unter Todesangst verborgen am Hof des Mannes, den er getötet hat – gewinnt die *minne* schnell „die Oberhand“.⁹⁴¹ Den gefährlichen und arbiträren Charakter der Minne bringt Huber auf den Punkt: „Wo die wilde, unzähmbare Minne an die Spitze der Werte tritt, entziehen sich diese der Rationalisierung und Ethisierung.“⁹⁴² Jürgen Wolf hält fest, ab diesem Punkt „regier[e] *diu Minne und ir rât* (V. 1647), d.h. das Gesetz der Minne“⁹⁴³ im weiteren Handlungsverlauf. Die Minne (textimmanent personifiziert als Allegorie in Frauengestalt) beeinflusst die Gefühle von Iwein und Laudine und bildet somit handlungslogisch den Ausgangspunkt für die weitere Handlungsentwicklung. Es scheint aber wichtig, mit Blick auf diese Handlungsdynamik nicht über den gesamten Handlungszyklus hinweg zu urteilen: Denn auch wenn die übermächtige Macht der Minne als eine Form der **Fremdbestimmtheit und zwingenden Notwendigkeit** erkennbar wird, werden Freiheit, Entscheidungsautonomie und Wirkmacht der Figuren dadurch nicht negiert.

So kann die Eheschließung zwischen Laudine und Iwein beispielsweise überhaupt nur deswegen stattfinden, weil Laudines Dienerin Lunete, die Iwein aus seinem Gefängnis gerettet und ihn mit magischer Hilfe versteckt hat, davon überzeugt ist, dass eine Verbindung zwischen den beiden die beste Möglichkeit sei, um ihr Land zu schützen:

Im Kontext der politisch notwendigen Eheverbindung scheint dann auch die extrem kurze Trauerfrist moralisch und standesrechtlich unbedenklich [...]: Das Land braucht den Herrscher und die Landherren sind darum bedacht, den gefährlichen Vakanzzustand so schnell wie möglich zu beheben. Treibende Kraft ist dabei, und nur das ist ungewöhnlich, eine Frau: die truchsessartig agierende Lunete.⁹⁴⁴

Es ist daher keine alleinige Handlungsübermacht auf Seiten der Minne erkennbar, die der Handlungsentwicklung einen deterministischen Zug geben würde. Vielmehr geht auch von der individuellen Entscheidungsgewalt eine signifikante Dynamik für die Handlungsmotivation aus. Dieses Spannungsfeld zwischen externen und internen Kräften, die im Text wirken, lässt

⁹⁴¹ Vgl. J. WOLF 2007, S. 81.

⁹⁴² HUBER 2020, S. 349. Zur Tradition der gewaltsamen Darstellungen der Liebe in mittelalterlichen Texten s. u. a. KELLER 1998, S. 17: „Die mittelalterliche Kulturgeschichte kennt die Minne als eine in mehrerlei Hinsicht außergewöhnliche Frau: als Liebesaggressorin, die mit ihren Pfeilen Menschen beiderlei Geschlechts und auch Gott überwältigt. Als ‚künstliche‘ Frau partizipiert sie am Topos der *mulier virilis*.“

⁹⁴³ J. WOLF 2007, S. 81.

⁹⁴⁴ Ebd., S. 82.

sich auf die bekannte Formel des Kampfes zwischen Notwendigkeit und Freiheit zuspitzen. Tatsächlich zieht sich der Kampf um Dominanz dieser beiden Motivationsformen durch den gesamten ersten Handlungsabschnitt und manifestiert sich besonders eindringlich in Iwein selbst – als Kampf zwischen Macht und Ohnmacht. Iwein ringt mit seinen starken Gefühlen und der Sehnsucht nach Laudine und fühlt sich zugleich zu schuldig, um seinem Verlangen nachzugeben. Die „ganze Paradoxie des Begehrens, wo er Feindschaft finden muß,“⁹⁴⁵ verdeutlicht sich in Iweins innerem Kampf:

er gedâhte in sînem muote:
„iâ herre got der guote,
wer gît mir sô starke sinne
daz ich die sô sêre minne
diu mir zem tôde ist gehaz?
ode wie möhte sich gevüegen daz
daz si mir gnaedec würde
nâch alsô swærer bürde.
mîner niuwen schulde?
ich weiz wol daz ich ir hulde
niemer gewinnen kan:
nû sluoc ich doch ir man.[‘] (Iw 1609-1620)

Er dachte bei sich: „Ach Herr, guter Gott, wer lässt mich diejenige so heftig lieben, die mir todfeind ist? Oder wie könnte das geschehen, dass sie sich mir zuwendet bei der so schweren Last der Schuld, die ich jüngst auf mich geladen habe? Ich weiß genau, dass ich ihre Zuneigung / Zuwendung niemals gewinnen kann: Schließlich habe ich doch ihren Ehemann erschlagen.[“]

In diesem Kampf zwischen Iweins Vernunft und seinem Anstandsgefühl auf der einen und der Macht der Minne auf der anderen Seite werden zwei Aspekte augenscheinlich: Zum einen hat Iwein keine andere Wahl, als sich der Minne als einer *externen, überwältigenden Macht* zu beugen, zum anderen steht er in einem *aktiven inneren Kampf* mit dieser Macht. Insofern erkennt man einen dynamischen finalen Zug in der Handlungslogik, der aber in einem Spannungsverhältnis mit der individuellen Handlungsebene steht. Ausgestaltet wird diese Spannung zwischen Notwendigkeit und Individualität besonders anschaulich in der Kommentierung der Erzählinstanz, die mit *vrou minne*, der personifizierten Minnemacht, in Dialog tritt und das Erzählte reflektiert und die oftmals willkürlichen Züge der Minne problematisiert:

vrou Minne nam die oberhant,
daz si in vienc unde bant.
si bestuont in mit überkraft,

⁹⁴⁵ CORMEAU / STÖRMER 2007, S. 205.

und twanc in des ir meisterschaft
 daz er herzeminne
 truoc sîner vîendinne,
 diu im zem tôde was gehaz.
 ouch wart diu vrouwe an im baz
 gerochen danne ir wære kunt:
 wan er was tœtlichen wunt.
 die wunden sluoc der Minnen hant.
 ez ist umbe ir wunden alsô gewant,
 sî wellent daz si langer swer
 danne diu von swerte ode von sper:
 wan swer von wâfen wirt wunt,
 der wirt schiere gesunt,
 ist er sînem arzât bî:
 unde wellent daz disiu wunde sî
 bî ir arzât der tût
 unde ein wahsendiu nôt.
 Ê het sich diu Minne
 nâch swachem gewinne
 geteilt an manige arme stat,
 dâ ir nieman enbat:
 von danne nam si sich nû gar
 unde kêrte sich dar
 mit aller kraft,
 ze diu daz ir meisterschaft
 dâ deste merre wære. (Iw 1537-1565)

Frau Minne gewann die Oberhand, indem sie ihn gefangen nahm und fesselte. Sie griff ihn mit Übermacht an, und ihre Gewalt zwang ihn dazu, dass er herzliche Liebe seiner Feindin entgegenbrachte, die ihn tödlich hasste. Damit wurde die edle Dame besser an ihm gerächt als sie ahnen konnte, denn er war zu Tode verwundet. Diese Wunde schlug die Hand der Minne. Und mit einer solchen Wunde hat es folgende Bewandtnis: man sagt, sie schmerze länger als die von einem Schwert oder einer Lanze. Denn wer nur durch Waffen verwundet wird, der wird schnell gesund, wenn er seinen Arzt in der Nähe hat. Man sagt aber, dass eine solche Wunde tödlich und ein ständiger Schmerz sei gerade dadurch, dass man in der Nähe dessen ist, der sie heilen könnte. Vorher hatte Frau Minne ihre Kraft mit geringem Erfolg und ungebeten auf viele schlechte Plätze verteilt. Von dort, wohin sie niemand gebeten hatte, kehrte sie sich nun ab und wendete sich hierher mit ihrer ganzen Kraft, damit ihre Herrschaft um so gewaltiger sei.

Vrou minne stelle mit ihrem augenscheinlich paradoxen Tun ihre Gewalt unter Beweis und demonstriere eine klare Dominanz in der Handlungsentwicklung. Nutzt man Boethius, um diesen Überhang an finaler Handlungsmotivation ins Auge zu fassen, wird der Fokus auf den Umgang der Figuren mit dieser externen Macht gelenkt: Dass Iwein innerlich gegen die beginnende moralische Verwerflichkeit ankämpft und sich bemüht, seine eigene Autorität und Freiheit zu erhalten, hebt seine personale Verantwortung (im Rahmen dessen, was die Dominanz der fremdbestimmten, unabwendbaren Handlungsdynamik ihm handlungslogisch erlaubt) besonders hervor. Es ist im Besonderen dieser Kampf Iweins mit der wahrnehmbaren

Fremdbestimmtheit und dem Eindruck von Notwendigkeit (sowie Willkür⁹⁴⁶ – ein Zug, der Hartmanns *vrou minne* ebenso charakterisiert wie Boethius' Fortuna) in der Handlungsentwicklung, der die Frage nach Bedingungen und Zeichen personaler Verantwortung und Schuld in Hartmanns ‚Iweins‘ legitim erscheinen lässt und der Handlungsstruktur einen tragischen Zug gibt.

5.4.3 *verligen* und *versitzen* – die ‚unselige Schuldfrage‘ bei Hartmann

Die Frage nach der Schuld in Hartmanns ‚Iwein‘ spaltet die Forschung: So wird die Frage nach einem Schuldigwerden der Figuren entweder als unzulässig oder fehlgeleitet eingestuft,⁹⁴⁷ als ein Randphänomen betrachtet oder aber zum handlungstragenden und handlungsleitenden Motiv erhoben, hierzu fasst Lorey zusammen:

Alle Hartmannschen Epen tragen das Kennzeichen einer grundsätzlichen Auseinandersetzung mit dem Problem der menschlichen Schuld. Kein Epos hat jedoch diesbezüglich eine so reiche Forschung nach sich gezogen wie Hartmanns Iwein.⁹⁴⁸

Lorey geht davon aus, dass Schuldverhältnisse im Zentrum des ‚Iwein‘ stehen und identifiziert dazu insgesamt fünf zentrale Schuld/Schuldner-Konstellationen in Hartmanns ‚Iwein‘, die für die Entfaltung der Handlung verantwortlich seien:

Die gesamte Handlung des Epos wird von einem Netzwerk von Schuldverhältnissen motiviert, die sich in fünf zentrale Konstellationen eingruppierten (Kalogrenant-Askalon-Iwein; Iwein-Lunete; Iwein-Laudine; Iwein-Gawein; Laudine-Lunete)⁹⁴⁹.

Diese Arbeit fokussiert die Frage nach dem Schuldigwerden Iweins als potentiell tragischen Helden. Die **Suche nach Iweins Schuld** wird oftmals mit der **Suche nach Erecs Schuld**,⁹⁵⁰ dem

⁹⁴⁶ Wie u. a. SPECKENBACH herausarbeitet, gewinnt die Minne in Hartmanns ‚Iwein‘ ein ambivalentes Bild – zwischen Willkür und der Ausführung eines höheren Plans, zwischen Verführung und erhabener Liebe; konkret macht SPECKENBACH 1998, S. 119 dies am Beispiel der Wahnsinnsepisode Iweins fest, wenn die ungebrochene Minne als eine der Ursachen für seinen Zusammenbruch genannt wird: „Wenn der Erzähler gleichzeitig *vrou Minne* verantwortlich für die Wirkung der Anklage, und das heißt für die Entstehung des Wahnsinns macht (V. 3254-3256), dann ist das durchaus auch als positive Aussage zu werten: Iweins Liebe zu Laudine ist so groß, daß der Entzug ihres Wohlwollens den Verlust seiner Identität herbeiführt. Die Schwere seiner Erkrankung verdeutlicht die Intensität seiner Bindung an die geliebte Frau.“

⁹⁴⁷ FISCHER 1983, S. 69 spricht mit Blick auf das Bestreben, Iwein eine moralische Schuld und ein psychologisches Schuldempfinden zuzuschreiben von „haltlosen Versuchen“ und führt aus, was „als Schuld des Helden bleibt, ist allein die Terminversäumnis, und auch diese hat mit Moral nicht das Geringste zu tun [...] und so muß man denn auch nicht ‚tiefer fragen‘, um Iweins ‚wahre‘ Schuld zu eruieren.“

⁹⁴⁸ LOREY 1994, S. 19.

⁹⁴⁹ Ebd., S. 26.

⁹⁵⁰ Wie der ‚Iwein‘ baut auch Hartmanns ‚Erec‘ auf einem französischen Artusroman von Chrétien de Troyes auf.

Helden aus Hartmanns erstem gleichnamigen Artusroman, verbunden. Tatsächlich sind die Parallelen zwischen Erecs Fehler (*verligen*, „durch zu langes Liegen verschlafen, versäumen, vernachlässigen“) und Iweins Fehlthat (*versitzen*, „durch zu langes Sitzen versäumen, nicht leisten, etwas übersehen, außer Acht lassen“)⁹⁵¹ augenfällig, beide versäumen durch ihr Verhalten andere Pflichten: Erec vernachlässigt seinen Herrscherauftrag, Iwein vergisst seinen Schwur. Iweins Versäumnis wird folgendermaßen beschrieben:

man saget daz mîn her Gâwein in
mit guoter handelunge
behabte unde betwunge
daz er der jârzal vergaz
und sîn gelübede versaz,
unz daz ander jâr gevienc
und vaste in den ougest gienc. [...] (Iwein 3052-3058)

Man sagt, dass Herr Gawein ihn mit seiner großen Freundlichkeit/Gastfreundschaft an sich band und ihn festhielt, so dass er die Jahresfrist vergaß und sein Versprechen versäumte, bis das nächste Jahr begann und bereits weite Teile des Augusts verstrichen waren.

Fragt man nach Spuren einer tragischen Schuld in diesem gebrochenen Versprechen, stößt man schnell auf die Herausforderung, dass die Forschung sehr unterschiedliche Lesarten dieser Fehlhandlungen anbietet. Die Interpretationen reichen von a) „Unreife im ritterlichen Verhalten“⁹⁵², über b) sündenbehaftete „Niedergeschlagenheit“⁹⁵³, bis hin zu c) echter Schuld vor einem moralischen oder theologischen Referenzrahmen („degrees of evil“⁹⁵⁴) und d) Pflichtvergessenheit („selfishly seeking *êre* at the expense of others“⁹⁵⁵). Andere Stimmen lehnen die Idee einer monokausalen Schuld im ‚Iwein‘ grundsätzlich ab und meinen eine e) grundsätzliche charakterliche Schwäche und Schuldhaftigkeit bei Iwein ausmachen zu können.

Anders als beim ‚Iwein‘ löst Hartmann sich im ‚Erec‘ stärker vom Ausgangstext. Der ‚Erec‘ ist wohl ein bis zwei Jahrzehnte vor dem ‚Iwein‘ entstanden; wohl auch deshalb enthält der ‚Iwein‘ so wenige erklärende Hinweise auf die Strukturen und Werte am Artushof und kaum einführende Worte zu den bekannten Rittern dieses Sagenzyklus, da Hartmann eine gewisse Popularität der Erzählwelt und ihrer Figuren bereits voraussetzen kann, vgl. J. WOLF 2007, S. 71.

⁹⁵¹ Nach ihrer Hochzeit vernachlässigen Erec und Enite ihre Herrscherpflichten, da sie sich ganz ihrer Liebe hingeben: *Êrec wente sînem lîp / grôzes gemaches durch sîn wîp. / die minnete er sô sêre / daz er aller êre / durch si einen verpflac, / unz daz er sich sô gar verlac / daz niemen dahein ahte / ûf in gehaben mahte.* (Erec 2966-2973: „Erec gewöhnte sich wegen seiner Frau an große Bequemlichkeiten. Er liebte sie so sehr, dass er nur um ihretwillen all seine Ehre verspielte, bis er sich so vollständig verlegen hatte, dass keiner mehr ihm das mindeste an Achtung entgegenbringen konnte.“), s. hierzu J. WOLF 2007, S. 59: „Ritter und Knechte am Hof bemerken recht schnell das *verligen* des Herrscherpaares, das persönliche Glück über die Anforderungen der Gesellschaft bzw. der Herrschaft stellt. [...] Die Eheminne wird sündhaft.“

⁹⁵² FISHER 1975, S. 165.

⁹⁵³ RANAWAKE 1993, S. 25.

⁹⁵⁴ WILLSON 1958, S. 6.

⁹⁵⁵ FIRESTONE 1988, S. 124.

Diese Positionen werden hier jeweils exemplarisch zugänglich gemacht. Zuvorderst sei darauf hingewiesen, dass Iwein selber von seiner eigenen Schuld spricht und sich selbst für seine Fehler anklagt. Haubrichs betont diesen Umstand insbesondere als Abgrenzung zu Chrétien's Yvain:

Zugleich aber muss Iwein noch deutlicher als bei Chrétien seine eigene Schuld anerkennen. ‚Sein eigenes Schwert hat ihn erschlagen‘, wie Hartmann sagt (V. 3224), hat ihm den sozial tödlichen, ehrvernichtenden Schlag gegeben. Er denkt nur noch »an sein eigenes Selbst« (V. 3225f.: *ern ahte weder man noch wîp, / niuwan ûf sîn selbes lîp*), er hat die *hulde* seiner selbst, die ‚Zuneigung‘ zu sich selbst verloren.⁹⁵⁶

Mit Blick auf die erkennbare Textlogik scheint es daher absolut legitim, die Frage nach einer möglichen Schuld Iweins ernst zu nehmen.

a) Leichtsinn/Unreife

Eine klassische Interpretation der Fehlhandlungen (die sich vor allem in älteren Forschungsbeiträgen findet und sich im angloamerikanischen Raum weiterhin hält) besteht darin, dass Erec und Iwein aus jugendlichem Leichtsinn gegen die Einhaltung ritterlicher Pflichten verstoßen und dadurch erzähllogisch eine Form der Bestrafung provozieren.⁹⁵⁷ Bei dieser Lesart erscheinen die Fehler weniger als Momente der Schuld oder der personalen Verantwortung, sondern eher als Indikatoren für Unreife, als natürliche Imperfektionen („knightly imperfections“⁹⁵⁸) einer Figur, die (noch) nicht ihr volles Potential erreichen konnte. Der sich anschließende zweite Handlungszyklus bildet aus dieser Logik heraus den Wachstumsprozess hin zu einem gerundeten, reifen Ritter der Artusgesellschaft ab⁹⁵⁹ – und Hartmanns ‚Iwein‘ wird bei dieser Lesart zu einer Art Adoleszenzerzählung. Für diese Lesart ist die Fristversäumnis an sich arbiträr, da sie vordergründig ein Mittel zum Zweck ist, um ein anderes Thema, nämlich einen Reifungsprozess, zu rahmen und in einen nachvollziehbaren Kontext zu setzen. Fischer widerspricht diesen Thesen vehement und argumentiert gegen jede Form von Charakterentwicklung im ‚Iwein‘:

⁹⁵⁶ HAUBRICHS 2011, S. 63.

⁹⁵⁷ Vgl. u. a. FISHER 1975.

⁹⁵⁸ S. hierzu LEWIS, der Hartmanns Erec Impulsivität und Unbesonnenheit („impetuosity“, LEWIS 1982, S. 153) bescheinigt und als Thema von Hartmanns Erzählung den Weg des Ritters zu einer runderen, ausgeglicheneren Form seines Selbst identifiziert.

⁹⁵⁹ So beschreibt MAYER den zweiten Handlungszyklus in Hartmanns ‚Erec‘ als „Aventiurefahrt, an deren Ende er dann nicht nur potentialiter, sondern actualiter ein vollkommener Ritter“ (MAYER 1979, S. 9) sei.

Es geht eben überhaupt nicht um ein inneres Werden des Subjekts, eine Charakterentwicklung des Helden, wie ständig gegen die Aussagen des Werks behauptet wird. Der Held ist von Anbeginn das, was er ist, ein in sich festgeschlossenes Ganzes, auf dessen gediegener Grundlage sein ganzes Tun und Wirken ruht. Wenn ihm [...] Treue und Ehre abgesprochen werden, trifft ihn das nicht in seinem Charakter, sondern in seinen sozialen Beziehungen.⁹⁶⁰

b) Sünde

Eine Möglichkeit, sich dem Fehler zu nähern, ist danach zu fragen, an welches zeitgenössische Schuld- oder Sündenbild die Erzählung erinnert. Silvia Ranawake argumentiert beispielsweise dafür, *verligen* und *versitzen* seien eine Ausprägung der mittelalterlichen Sünde der Trägheit oder auch Niedergeschlagenheit (lt. *acedia*).⁹⁶¹ Wie Ranawake ausführt, ist die Sünde der Trägheit im Mittelalter eng mit der krankhaften Melancholie⁹⁶² verbunden. Melancholische Menschen gelten in der Spätantike und im Mittelalter als besonders anfällig für die Töchtertünden *acedia* (Trägheit), *tristitia* (Traurigkeit), *torpor* (Starre) und *pusillanimitas* (Schwäche). Die mit der *acedia* verbundene Untätigkeit und Starre⁹⁶³ spiegele sich, so Ranawakes These, auch in der Art und Weise, wie Iwein auf die Konfrontation mit Lunete reagiere:

[,][...] si wil ouch âne iuch genesen.
und sendet ir wider ir vingerlîn:
deiswâr dazn sol niht langer sîn
an einer ungetriuwen hant:
si hât mich her darnâch gesant.⁴
von herzeleide geschach im daz
daz erz verdulte unde versaz
daz siz im ab der hant gewan.
si neic dem kûnege unde schiet von dan. (Iw 3192-3200)

⁹⁶⁰ FISCHER 1983, S. 70.

⁹⁶¹ Eine ähnliche Argumentation findet sich bei WILLSON 1958 für die Schuld Erecs, die er als Verstoß gegen die göttliche Ordnung versteht und als eine Sünde kennzeichnet, die gesühnt werden müsse. Hartmanns Helden würden somit vor Gott schuldig werden.

⁹⁶² BLANK 1998, S. 13 fokussiert ebenfalls die melancholische Disposition Iweins und hebt die daraus resultierende soziale Isolierung hervor: „Die Melancholie-Disposition schafft in dem vorliegenden Gefühlsdruck der Kollision zwischen Liebe und Ehre zwar eine beständige Gefährdung des Helden, ermöglicht aber gleichzeitig auch jene innere Distanzierung zur traditionellen gesellschaftlichen Norm, die ihm durch eine Setzung neuer Maßstäbe von innen heraus zuwächst.“

⁹⁶³ I. HAHN 1985, S. 208 spricht von einer Bewusstlosigkeit, im Sinne einer Stagnation und Erkenntnislosigkeit des Helden: „Iwein versäumte die Frist âne not, weil ohne Absicht, er wählte weinen statt lachen ohne Wissen und Wollen. Der Grund für Iweins Verlieren liegt weder in mangelnder Liebe zu Laudine noch in mangelnder triuwe überhaupt, sondern in einem Zustand ‚bewußtlosen‘, und das heißt erkenntnislosen Lebens und Handelns, aus dem er mit der Katastrophe erwacht.“

[„][...] Sie wird auch ohne Euch glücklich sein. Und schickt ihr ihren Ring zurück, der soll wahrlich nicht länger an einer ungetreuen Hand stecken. Sie hat mich danach hierhergeschickt.“ In tiefem Schmerz erduldet Iwein dies und blieb untätig sitzen, als sie ihm den Ring von der Hand abzog. Sie verneigte sich vor dem König und ritt davon.

Dass er sich ohne Widerstand den Ring vom Finger ziehen und die Demütigung über sich ergehen lasse und danach direkt in wahnsinnige Melancholie ver falle, wertet Ranawake als ein weiteres Symptom der Trägheits-Sünde (*acedia*). Durch diese Nähe zwischen dem mittelalterlichen Sündenbild und Iweins Verhalten sei es auch falsch, das Verhalten des Artusritters „zu verharmlosen“,⁹⁶⁴ stattdessen verarbeite der Text ein ernstzunehmendes krankhaftes Sündenbild.

Ereks *verligen* ist nicht nur Nebenprodukt einer fatalen Leidenschaft. Iweins *versitzen* kein bloßer ‚technischer Defekt‘. Im Gegenteil – Hartmann hat sich gerade bemüht, die umfassende Gefahr, die die geistige Erschlaffung für den Menschen als Individuum wie als Glied der Gesellschaft darstellt, herauszuarbeiten.⁹⁶⁵

Da die Verbindung zwischen dem mittelalterlichen Sündenbild der *acedia* und dem Krankheitsbild *melancholia* im Mittelalter sehr eng miteinander verwoben sind, erscheint Iwein in der Lesart Ranawakes vor allem krank, schwach und hilflos einer geradezu gewalttätigen Stagnation ausgeliefert – diese Interpretationsvariante würde daher die Suche nach personaler Verantwortung für das Geschehen verhindern. Doch scheint das fokussierte Setting im Rahmen eines Sündenrepertoires dem ‚Iwein‘ nicht vollumfänglich gerecht werden zu können.⁹⁶⁶

c) moralische Schuld

Anders gestaltet sich die Frage nach einer tragischen Schuld am Geschehen, wenn *versitzen* und *verligen* als bewusst (selbstständig) begangene moralische Verfehlungen – als Verstoß gegen ein geltendes Regel- und Wertesystem – angesehen werden. Eine solche Argumentation findet sich bspw. bei Firestone. Er argumentiert dafür, dass Hartmanns Artusritter den gleichen Fehler begingen wie Boethius im ‚Trost der Philosophie‘, konkret

⁹⁶⁴ RANAWAKE 1993, S. 27.

⁹⁶⁵ Ebd.

⁹⁶⁶ S. hierzu auch die Einschätzung von LOREY 1994, S. 20: „Die Reduktion der Schuldthematik auf das dogmatische Sündenrepertoire mittelalterlicher Moralthologie ist jedoch bedenklich. Hartmanns Iwein ist keine poetisierte Heilsgeschichte, wenngleich der Text in zahlreichen Szenen analogische auf Heilsvorgänge zielen mag. Der Symbolgehalt des Werkes, reich an archetypischen, mythischen und märchenhaften Motiven, weist auf verborgene epische Bereiche hin, die außerhalb des christlichen Weltbilds anzusiedeln sind.“

handle es sich um den moralisch verwerflichen Fokus auf falsche, oberflächliche Werte. Firestone weist dazu auf die ersten Verse hin, mit denen Hartmanns ‚Iwein‘ beginnt: *Swer an rechte güete / wendet sîn gemüete, / dem volget saelde und êre* (Iw 1ff.: Wer nach dem wahrhaft Guten von ganzem Herzen strebt, dem wird Ansehen vor Gott und den Menschen als sicherer Lohn zuteil.)⁹⁶⁷ Hier werde – so die These Firestones – der Fokus auf das *rechte güete* („wahrhaft Gute“), im Gegensatz zum Oberflächlichen, gelegt. Die Forderung, die sich durch den ‚Iwein‘ ziehe, sei somit im Kern die gleiche Philosophie, die Boethius‘ im ‚Trost der Philosophie‘ formuliere: Die Mahnung, das Augenmerk auf die Idee des Guten zu lenken und sich von weltlichen Verführungen (Ruhm, Macht, Ansehen) zugunsten einer tieferen moralphilosophischen Wahrheit zu lösen. Auch wenn interessante Parallelen zwischen der Moralphilosophie von Boethius‘ ‚Consolatio‘ und Hartmanns Text erkennbar werden, tragen diese doch nicht weit genug, um überzeugend von einer direkten Entsprechung von Boethius‘ Moralsystems und dem erzähllogischen Gerüst der Artusgesellschaft bei Hartmann zu sprechen. Firestone gelingt es nur, die Parallelen konsequent zum Interpretationszugang zu machen, indem er Hartmanns ‚Iwein‘ auf ein Moralpostulat reduziert, was dem Text nicht gerecht werden kann.

d) Pflichtvergessenheit (soziale Schuld)

Die Lesart der schuld- und fehlerhaften Tat als Verletzung sozialer Pflichten und Rollenaufgaben dominiert in der Forschung. So legt Rebekka Becker dar, dass Hartmanns Romane auf einem zugrundeliegenden Regelsystem aufbauen:

Die in den Romanen inszenierte höfische Gesellschaft orientiert sich an bestimmten Regelsystemen und Ordnungsgefügen, die das Zusammenleben stärken und die Kommunikation und Interaktion untereinander erleichtern.⁹⁶⁸

⁹⁶⁷ Liest man aber nur wenige Verse weiter, wird diese These bereits relativiert: *des gît gewisse lêre. / künec Artûs der guote, / der mit rîters muote / nâch lobe kunde strîten.* (Iw, 4-7: „Ein Beweis dafür ist der edle König Artus, der es mit ritterlichem Geist verstand, Ruhm zu erringen.“) Statt einer Idee des Guten im Sinne eines spätantiken Ideals, wie bei Boethius, geht es bei dem rechten Guten vielmehr um das am Artushof exemplifizierte höfische Wertesystem, das in seiner Perfektion durch König Artushof selbst gelebt wird. Die moraltheologische Lesart scheint in der Konsequenz, mit der Firestone sie vertritt, daher hier nicht zu tragen, vgl. für einen detaillierten Kommentar zu den ersten Versen in Hartmanns ‚Iwein‘ u. a. MERTENS 1977, S. 353: „Wer das Exempel der *rehten güete*, König Artus, zum Vorbild nimmt, dem *volget saelde* und *êre*: um diese zu erwerben, mußte man die *gewisse lêre* des Romans hören.“

⁹⁶⁸ BECKER 2019, S. 284.

So meint man in Iweins Verhalten am ehesten einen Verstoß gegen diese sozialen Regelsysteme und Ordnungsgefüge ausmachen zu können. Fischer geht angesichts der versäumten Frist sogar von einem „faktische[n] Treuebruch“⁹⁶⁹ gegenüber Laudine aus. Wandhoff geht von denselben Prämissen aus und argumentiert dafür, dass Iwein seine sozialen Verpflichtungen nicht ausreichend wahrnehme und damit insbesondere seiner Rolle als Landesherr nicht gerecht werden könne:

Im ‚Iwein‘ zeigt sich insbesondere, daß es zu Aufrechterhaltung der aristokratischen Ehre nicht genügt, seinen Status nur oft genug auf Turnieren unter Beweis zu stellen. Als Landesherr wird Iwein vielmehr mit den Anforderungen konfrontiert, soziale Bindungen einzugehen und die daraus resultierenden Verpflichtungen zu erfüllen.⁹⁷⁰

Aus dieser Perspektive bekommt der Vorwurf des *versitzen* (statt einer moralischen, theologischen oder charakterlichen Verurteilung) die Bedeutung des konkreten sozialen Vorwurfs, er habe „nicht zuletzt Frau und Land im Stich gelassen“⁹⁷¹.

e) (grundsätzliche) charakterliche Schwäche und Schuldhaftigkeit

In Abgrenzung zu den Positionen, die nach einem singulären/pointierten Schuldmoment Iweins fragen, finden sich in der Forschung auch Interpretationen, die keine spezifische Schuldhandlung suchen, sondern vielmehr dafür argumentieren, dass sich Iweins Schuld durch die *gesamte* Handlung ziehe und bereits deutlich vor der Fristversäumnis beginne.

Exemplarisch soll dazu die Argumentation von Firestone dargestellt werden, der bereits zu Beginn der Handlung ein schuldhaftes Auftreten Iweins vermutet: Iweins Cousin Kalogreant berichtet von seiner Niederlage gegen den Beschützer der Quelle (Iw 766-780), woraufhin zunächst Iwein und dann auch König Artus ihr Vorhaben verkünden, selbst zur Quelle zu reiten. Iweins erster moralischer Fehler, so Firestone, bestehe darin, dass er sich eigenmächtig über den Plan seines Königs hinwegsetzt, um zu verhindern, dass ein anderer Ritter ihm zuvorkommt, und heimlich allein zur Quelle aufbricht:

⁹⁶⁹ FISCHER 1983, S. 70; s. hierzu auch ebd., S. 69: „Das Terminangebot ist in einen Eid gekleidet, den Iwein schwört, bevor er Laudine verläßt. Auf solchen eidlich eingegangenen Verpflichtungen beruht nun aber gerade das, was den gesellschaftlichen Zusammenhang der Feudalität erst ausmacht. Durch sie werden Beziehungen politischer und anderer Art erst wirksam begründet oder erhalten. Die persönliche Treubeziehung, die der Schwörende eingeht, ist das einzige rechtliche Band, das die Individuen wesentlich aufeinander bezieht.“

⁹⁷⁰ WANDHOFF 1999, S. 119.

⁹⁷¹ J. WOLF 2007, S. 84.

er gedâhte: ,ichn mac daz niht bewarn,
unde will der künec selbe varn,
mirn werde mîn rîterschaft benomen.
mir sol des strîtes vür komen
mîr her Gâwein:
wan des ist zwîvel dehein,
alsô schiere sô er des strîtes gert,
ern werdes vür mich gewert.
entriuwen es sol anders varn (Iw 911-919)
[...].
Alsus stal er sich dan
und warp rehte als ein man
der êre mit listen
kunde gewinnen und vristen (Iw 945-948).

Er dachte: „Ich kann es nicht verhindern, dass mir die Aventüre entgeht, wenn der König selbst auszieht. Dann wird mein Herr Gawein im Kampf zuvorkommen: daran gibt es keinen Zweifel, dass ihm der Kampf, sobald er ihn beansprucht, statt meiner zuerkannt wird. Es soll anders verlaufen!["] [...] So stahl er sich davon und handelte ganz wie einer, der Ansehen durch kluges [oder listiges] Handeln zu gewinnen und zu bewahren verstand[.]

Mit diesem Vorgehen entlarve Iwein sich, so Firestones These, erstens als leichtsinnig („*Iwein shows that he is no wiser than his cousin.*“⁹⁷²) und zweitens als selbstsüchtig, da er für seinen eigenen Ehrgeiz direkte Anweisungen missachte und riskierte, den Artushof gegen sich aufzubringen. Die zweite verwerfliche Tat bestehe darin, dass Iwein den Hüter der Quelle, Askalon, nachdem er ihn bereits im Kampf verwundet hat, verfolgt und tötet, nur um seine Überlegenheit zweifelsohne zu beweisen:

wan ein dinc ich iu wiol sage,
daz ir derweder was ein zage,
wan da ergienc wehsele gnuoc,
unz daz der gast dem wirte sluoc
durch den helm einen slac
zetal unz dâ daz leben lac.
unde als er der tût wunden
rehte het enpfunden,
dô twanc in des tôdes leit
mêre dan sîn zageheit
daz er kêrte und gap die vluht.
der herre Îwein jagte in âne zuht
engegen sîner burc dan.
ez hete der halptôte man
ze vliehen einen gereiten muot:
ouch was sîn ros als guot
daz er vil nâch was komen hin.
dô gedâht her Îwein, ob er in

⁹⁷² FIRESTONE 1988, S. 124.

niht erslüege ode vienge,
daz ez im danne ergienge
als im her Keī gehiez,
der niemens ungespottet liez:
unde waz im sîn arbeit töhte,
sô er mit niemen möhte
erziugen dise geschiht.
(wan dâ ne was der liute niht)
Sô spræche er im an sîn êre.
des begunder im sêre
ze slage mit gâhen,
unz si die burc sâhen. (Iw, 1045-1074)

Aber eins kann ich euch sehr wohl berichten: dass keiner von beiden ein Feigling war, denn dort wurden genügend Schläge gewechselt, bis der Eindringling dem Landesherrn einen Schlag durch den Helm schlug, tief herunter bis zum Sitz des Lebens. Als er die tödliche Wunde spürte, zwang ihn nicht etwa die Feigheit, sondern vielmehr die Todesnot, umzukehren und die Flucht zu ergreifen. Herr Iwein jagte ihn rücksichtslos einer Burg zu. Der tödlich Verwundete dachte nur an Flucht. Zudem war sein Pferd so schnell, dass er beinahe entkommen wäre. Da dachte Herr Iwein, wenn er ihn nicht tötete oder gefangennähme, daß er ihm dann ergehen werde, wie ihm Herr Keie vorausgesagt hatte, der niemanden mit seinem Spott verschonte; er überlegte, was ihm seine Mühe brächte, wenn er dieses Ereignis von keinem Zeugen belegen lassen könnte (denn da war kein Mensch): Dann würde Keie ihm die Ehre absprechen. Darum jagte er sehr schnell neben ihm her, bis sie die Burg sahen.

An der Burg angekommen, wird Iwein in einer Falle zwischen zwei gefährlichen Fallgittern gefangen. Da er sich auf seinem Pferd im richtigen Moment nach vorne lehnen kann, um den Burgherrn zu töten, bleibt Iwein von den Gittern verschont. Dass Iwein so darauf fokussiert ist, Beweise für seinen Sieg zu sichern,⁹⁷³ dass er bereit ist, seinen Gegner in einer Verfolgungsjagd von hinten zu erschlagen, zeige, so die These Firestones, deutlich, dass Iwein den eigentlichen Wert der *êre* nicht begriffen habe, sondern sich nur auf den damit verbundenen Ruhmgewinn konzentriere:

In selfishly seeking *êre* at the expense of others, he reveals not only that his concept of *êre* is false, but also that he is overly afraid of losing it. His conflict with regard to love and renown shows that he has no idea that true goodness and happiness are one and simple in nature and that he will fail if he continues to seek the part of the whole.⁹⁷⁴

⁹⁷³ Es sei, so WENZEL, wohl vor allem Keies Spott und dessen Misstrauen, das Iwein vermeiden will: „Die Relevanz der von Keie thematisierten Regel für das Verhalten des höfischen Artusritters Iwein, nämlich die Übereinstimmung von Wort und Tat, wird erst in der Welt außerhalb des Hofes evident. Nach dem Sieg über den Brunnenherren erinnert Iwein die von Keie ex negativo ins Wort gebrachte Verhaltensrichtlinie. Er fürchtet dessen Spott, der ihn erneut treffen werde, wenn seine Tat am Artushof nicht bekundet werden kann. Ohne Augenzeugen sieht Iwein keine Möglichkeit, seinen Sieg am Hof geltend zu machen.“ (WENZEL 2001, S. 101); s. hierzu auch WANDHOFF 1999, S. 115, der dieselbe Argumentationsrichtung wählt: „Da er überdies in der Burg des getöteten Askalon festsetzt, muß er sogar weiterhin den Spott Keies fürchten, solange es ihm nicht gelingt, seinen Erfolg mit *schînlichen dingen* (V. 1526) bei Artus zu vermelden.“

⁹⁷⁴ FIRESTONE 1988, S. 124.

Tatsächlich scheint Iwein selbst ein Bewusstsein dafür zu haben, dass die Tötung Askalons nicht über alle (moralischen) Zweifel erhaben ist und beschreibt die Tötung später als Notwehr, um seiner Tat nachträglich eine Legitimation zu geben: *weste si ouch welche nôt / mich twanc ûf ir herren tôt* (Iw 1641f.: „Wüßte sie aber, welche Zwangslage es unumgängliche machte, dass ich ihren Mann tötete.“)

Wichtig (wenn auch umstritten⁹⁷⁵) ist aber Firestones These, dass Iwein sich im gesamten ersten Handlungsteil immer wieder fragwürdig verhält: So verweigert Iwein Gehorsam, um seine Ehre zu steigern; er tötet auf zweifelhafte Art und Weise einen bereits besiegten Mann, nur um ein Wahrzeichen für seinen Sieg zu haben; er verliebt sich in die Frau, die er selbst zur Witwe gemacht hat, nur um diese Frau nach der Hochzeit schutzbedürftig zurückzulassen, um auszuziehen und seine eigene Ritterehre zu steigern; und er bricht schließlich sein Versprechen zu ihr zurückzukehren, weil er scheinbar so sehr auf sich selbst und seinen Ehrgeiz fokussiert ist.

Es ist möglich, diese Momente der Schwäche als handlungstreibende⁹⁷⁶ Fehler (Hamartia) lesbar zu machen, wenn die weite Lesart von Hamartia als (vor allem ursächlicher) Schuld eines gemischten Helden zugelassen wird,⁹⁷⁷ wobei die Form, Schwere und Bewertung dieser Fehler, wie hier exemplarisch gegenübergestellt wurde, in der Forschung unterschiedlich eingeschätzt wird: als Imperfektion, Unreife, Sünde oder Schuld. Wie die facettenreiche Forschung demonstriert, lassen sich für jede dieser Lesarten Argumente anführen. In letzter Konsequenz unterscheiden sich diese Lesarten im Kern dadurch, welcher Maßstab bzw. welches moralische System man ansetzen möchte, an dem die Tat bewertet und eine Schuld identifiziert werden soll. Für die Frage nach dem tragischen Potential in Iweins fehlerhaftem Verhalten scheint es daher lohnenswert, den Fokus gerade auf diese **Uneindeutigkeit der Fehler** zu legen. So können Iweins Taten – auch die problematischen – zwar als ursächliche

⁹⁷⁵ S. als Gegenposition beispielsweise RANAWAKE 1993, die davon ausgeht, dass nichts dagegen spreche, dass mit der Schuld der Helden etwas anderes gemeint sei als das konkrete Vergehen des *verligen* und *versitzen*.

⁹⁷⁶ LOREY 1994, S. 26 identifiziert die Verkettung von Schuldmomenten als die entscheidende handlungstreibende Dynamik in Hartmanns ‚Iwein‘: „Die gesamte Handlung des Epos wird von einem Netzwerk von Schuldverhältnissen motiviert“. Er argumentiert überzeugend dafür, den ‚Iwein‘ aus einem eng gefassten christlich-moralischen Schuldverständnis herauslösen. Stattdessen plädiert LOREY dafür, nach Zeichen der „qualitativ wertneutrale[n] Feststellung der objektiven Ursache eines Geschehens“ (ebd., S. 24) zu fragen.

⁹⁷⁷ Zu den verschiedenen Lesarten des Hamartia-Konzepts bei Aristoteles → Kapitel 2.2.1.

Schuld (Fristversäumnis) oder als fehlerbehaftetes Auftreten (Tötung Askalons) gelesen werden, entziehen sich aber einer eindeutigen Verurteilung.

Diese ambivalente Anlage wird nicht zuletzt durch ein Spiel mit ritterlichen Tugenden und Werten (*minne*, *triuwe*, und *êre*) evoziert. Denn Iwein wird in diesen kritischen Momenten zugleich im perfekten Einklang und im Verstoß mit diesen Tugenden erkennbar. Zugespitzt wird diese **dialektische Grundspannung** in den Umständen der Fristversäumnis: Dass Iwein Laudine verlässt, um sich als Ritter im Turnier zu beweisen, ist im Rahmen der Erzähllogik des höfischen Romans *nicht* eindeutig falsch, sondern im Rahmen dessen, was von einem guten Ritter erwartet wird. Selbst dass er vollständig in diese Tätigkeit versunken und ganz auf den Ehrgeiz fokussiert ist und seine ganze Aufmerksamkeit damit kompromisslos auf das Turnieren ausrichtet, ist in der Erzähllogik, in der er steht, an sich *nicht* zwingend verwerflich, sondern primär ein Zeichen dafür, dass Iwein sich (als vorbildlicher Ritter) voll und ganz auf die Erreichung der ritterlichen Währung *êre*⁹⁷⁸ hin ausgerichtet hat.

In dieser Vervollkommnung der einen ritterlichen *tugent* aber verstößt er gegen seinen Eid und weckt damit Zweifel an seiner Glaubwürdigkeit, seinem Minnedienst und seiner Treue (*triuwe*). Dem Iwein des ersten Handlungszyklus gelingt es nicht, eine Balance zwischen diesen ritterlichen Werten zu finden, die für ihn alle absoluten Gültigkeitsanspruch haben müssten: Durch das Vereinzeln und Absolutsetzen eines Werts verstößt Iwein gegen andere Werte, die in dem Wertesystem, in dem er verortet ist, ebenfalls Gültigkeit beanspruchen. Hier zeigt sich (analog zur Struktur eines dialektischen Sittenkonflikts) die dialektische Anlage eines tragischen Helden: Was im ‚Iwein‘ explizit wird, sind in sich widersprüchliche Strukturen eines in sich selbst konflikthaften Wertesystems am Artushof. Tugenden wie Minne, Mäßigung und Treue können sich, wenn sie absolut gesetzt werden und den Blick auf alles andere versperren,

⁹⁷⁸ Das Konzept *êre*, wie es in den mittelalterlichen Artusromanen gefunden werden kann, ist als eine Art Ehrenkodex zu verstehen bzw. als eine Art Norm für ideales Verhalten innerhalb einer höfischen Gesellschaft. Zu den Bedingungen des Ehrgeizs s. J. WOLF 2007, S. 73: „Grundvoraussetzung für den Gewinn von *êre* ist der Besitz von *tugent*. Der Begriff *tugent* umfasst zum einen die ‚einzelne Tugend oder Qualität einer Person‘ [...] und zum anderen den ganzen Katalog an höfischen Werten, an dessen oberster Stelle die *mâze* steht, die die normative Grundlage jeder anderen Tugend bildet. Hinzu kommen Grundtugenden wie *stæte* (Beständigkeit), *zuht* (Selbstbeherrschung) und *triuwe* (Treue).“ BECKER 2019, S. 284 macht ein handlungsleitendes Prinzip im ‚Iwein‘ aus: „Für die ritterliche Lebensweise ist die Maxime der Arbeit um *êre* leitend. Diese fordert von den Rittern Anstrengungsbereitschaft im Kampf gegen äußere Bedrohungen und Einsatz für Notleidende innerhalb der eigenen Sozietät. Die ritterliche Aktivität sichert somit das exklusive höfische Dasein. Motivation und Auslöser für das ständige Tätigsein der Ritter ist *êre* und Anerkennung in der höfischen Gesellschaft, welche als höchste Werte betrachtet werden.“

im direkten Widerspruch zu den anderen Tugenden befinden.⁹⁷⁹ In Iwein lässt sich diese dialektische Spannung auf den unvereinbaren Widerspruch der Ritterpflichten *triuwe/minne* und *âventiure/êre* zuspitzen.

Die Anlage von Iweins Fehler erinnert somit strukturell durchaus an die tragischen Strukturelemente im Sinne von Aristoteles (Hamartia) und Szondi (dialektischer Knoten). Und doch ist nicht zu leugnen, dass Hartmanns ‚Iwein‘ eine deutlich weniger intensive tragische Wirkung entfaltet als dies beispielsweise im ‚Nibelungenlied‘, ‚Willehalm‘ und ‚Hildebrandslied‘ der Fall ist. Dass diese tragischen Erzählelemente im ‚Iwein‘ nur bedingt tragisch *wirken*, scheint vor allem an den folgenden Aspekten zu liegen: Erstens sind die Werte, die im ‚Iwein‘ aufeinandertreffen, ästhetisch überzeichnete Ideale, die in der realen Welt kaum Entsprechung finden, und zweitens scheint Iweins Fristversäumnis die darauffolgende katastrophale Wirkung kaum zu rechtfertigen. Beide Thesen lassen sich über Elemente aus Aristoteles‘ ‚Poetik‘ kontextualisieren: Durch die Diskrepanz zwischen dem ästhetisch überzeichneten Wertesystem des Artusromans und der realweltlichen Erfahrung der Rezipienten scheint das von Aristoteles geforderte **Kriterium der Ähnlichkeit** gemindert.

Selbstverständlich besteht in allen in dieser Arbeit betrachteten Erzähltexten eine künstlerische (ebenso wie historische) Distanz zum realweltlichen Erleben eines modernen Rezipienten. Die Ideale in Hartmanns Artuswelt sind aber so weit entfernt von der Lebensrealität des Rezipienten, dass es schwerfällt, eine direkte emotionale Beziehung zwischen der Erzählung und dem Rezipienten herzustellen. Durch diese Diskrepanz zwischen der erzählten und der realen Welt evozieren die strukturellen Anlagen von Hamartia und Dialektik zwar einen kognitiven tragischen Reiz, schaffen es aber nicht, eine intensive emotionale tragische Wirkung auszulösen. Daher fällt es auch schwer, Laudines extreme Reaktion auf das Fristversäumnis und Iweins überzogene Scham und Schuld einordnen zu

⁹⁷⁹ BLANK 1998, S. 13 argumentiert für die unterschwellige Kollision zwischen Werten am Artushof als substanzieller Zugang zu Hartmanns Texten: „Auszugehen ist dabei von der Kollision von höfischer Liebe und heldischer Ehre, von Minne und Aventure. In diesem Zwiespalt erscheint die Artuswelt in einem zweifelhaften Licht. Mit dem Terminversäumnis Iweins und den Vorwürfen Lunetes an ihn als ‚Verräter‘ (V. 3118) ist impliziert der ganze Artushof mit getroffen. Ist er doch – in der Person des Musterritters Gawan – mitverantwortlich dafür, daß Iwein seine häuslichen Herrscherpflichten vernachlässigt und sich außerdem eines Rechtsbruchs gegenüber Laudine schuldig gemacht hat.“ BECKER 2019, S. 381 argumentiert dafür, dass die konkreten sozialen Verpflichtungen der Figuren innerhalb des höfischen Wertesystem im Konflikt zueinander stehen können: „In dem Moment, in dem der Protagonist den Forderungen der ritterlichen Lebensweise in gesteigertem Maße gerecht werden will, nimmt er nur eine Seite ritterlicher Verpflichtungen wahr, während er herrschaftliche, eheliche und soziale Aufgaben vergisst.“

können. (Mit anderen Worten: War Iweins Versäumnis tatsächlich schlimm genug, um Laudines Reaktion und seinen darauffolgenden demütigenden Zusammenbruch als – wenn auch tragisch übersteigerte – Reaktion zu rechtfertigen?).⁹⁸⁰

Die Differenz zwischen dem begangenen Fehler und der darauffolgenden Reaktion scheint in diesem Fall *zu groß* und *zu extrem* zu sein, um sie eindeutig als tragischen Impuls registrieren zu können. Wie im entsprechenden Kapitel zur ‚Poetik‘ dargelegt, argumentiert Aristoteles zwar dafür, dass keine direkte 1:1-Entsprechung zwischen der Schwere der Schuld und der katastrophalen Wirkung bestehen dürfe, da der Rezipient diesen Zusammenhang dann nicht als tragisch, sondern als angemessen/gerechtfertigt betrachten würde – im Fall von Iweins Schuld und der entsprechenden Bestrafung scheint die Diskrepanz zwischen Ursache und Wirkung aber so extrem, dass es wiederum schwerfällt, den Ursache-Wirkungs-Zusammenhang als eindeutig tragisch und nicht als paradox bis komisch zu registrieren.

Diese **geminderte Intensität der tragischen Wirkung** lässt sich darauf zurückführen, dass das Wertesystem, innerhalb dessen das Erzählte steht, (im Sinne eines „Idealbild[s]“⁹⁸¹) ästhetisch so stark stilisiert ist, dass die tragischen Strukturelemente nicht eindeutig tragisch wirken, sondern eher im Grenzbereich zur Komik liegen. Signifikant ist, dass diese geminderte emotionale Wirkung nicht durch die Abwesenheit der korrespondierenden Strukturelemente (ursächliches Schuldmoment, dialektischer Knoten) erkennbar wird – sondern es vielmehr die Ausgestaltung dieser Struktur ist, die die emotionale und kognitive Tragik in Hartmanns ‚Iwein‘ zu dämpfen scheint.

Ausgehend von dieser Beobachtung die tragische Wirkung des ‚Iwein‘, die in diesem Kapitel herausgearbeitet wurde – im Besonderen die ästhetische Wirkung des Schreckens – zu verneinen oder herunterzuspielen, würde allerdings der Erscheinung des Textes nicht gerecht werden. Vielmehr scheint der Grenzgang zwischen tragischen und komischen Elementen sowie das Spiel mit der Uneindeutigkeit der Fehlers ein charakteristischer Zug von Hartmanns ‚Iwein‘ zu sein.

⁹⁸⁰ J.-D. MÜLLER 2001 A, S. 323 weist zudem zurecht darauf hin, dass Fehlritte in Hartmanns höfischen Romanen „nicht als spektakulärer Treuebruch erzählt [werden], als Verrat also wie im ‚Nibelungenlied‘, sondern als scheinbar kleine Abweichung[en]“.

⁹⁸¹ BRUNNER 2004, S. 106.

5.5 Wegdrängen tragischer Erzähllogik: Hartmanns ‚Gregorius‘

Der ‚Gregorius‘ von Hartmann von Aue ist eine legendenhafte⁹⁸² Erzählung, die auf den Zeitrahmen zwischen 1185-1200 datiert wird,⁹⁸³ in deren Kern eine Geschichte von *riuwe* (Reue, Betrübnis/Kummer) und *suone* (Sühne) steht. Fritz Peter Knapp beschreibt den ‚Gregorius‘ als „ein ausgesprochen ‚abenteuerliches‘ Gepräge in des Wortes mehrfachen Sinne“⁹⁸⁴: Gregorius⁹⁸⁵ ist das Kind einer inzestuösen Liebe zwischen Bruder und Schwester und muss als Resultat dieses sozialen Stigmas getrennt von seiner noblen Familie im Kloster aufwachsen. Im Wissen um die Umstände seiner Erzeugung versucht Gregorius besonders nachdrücklich, ein gutes und möglichst ideales Leben zu führen. Als er auszieht, um sich als Ritter verdient zu machen, heiratet er allerdings unwissentlich seine eigene Mutter. Stoffgeschichtlich steht dieses Inzest-Motiv der „Personalunion von Sohn und Ehemann, also die ödipale Konstellation“⁹⁸⁶ in der Tradition des ‚König Ödipus‘⁹⁸⁷. Hartmanns Text endet allerdings nicht in einer Tragödie, stattdessen wird Gregorius nach siebzehnjähriger Buße von seinen Sünden freigesprochen und sogar ins Papstamt, das „die höchste Dignitas“⁹⁸⁸ besitzt, und somit in die direkte Nähe zu Gott berufen.

Der legendarische Erzählkontext⁹⁸⁹ und die Auflösung der tragischen Entwicklung am Ende der Erzählung halten die Forschung überwiegend davon ab, nach einem tragischen Zug in Hartmanns Text zu fragen; hierzu sei exemplarisch auf das Urteil von Günther Zuntz

⁹⁸² Eine detaillierte Auseinandersetzung damit, ob es sich beim ‚Gregorius‘ um eine *echte* oder *falsche* Legende handle, findet sich KNAPP 1997.

⁹⁸³ Vgl. J. WOLF 2007, S. 95f.

⁹⁸⁴ KNAPP 1997, S. 105. MERTENS 2020, S. 791 stellt fest, es handle sich beim ‚Gregorius‘ um das am „stärksten kontrovers interpretierte Werk Hartmanns“.

⁹⁸⁵ Nur der Teufel, Gott und Gregorius werden im Text mit Namen versehen, vgl. hierzu HAFNER 2004, S. 99. Die Schwester/Mutter wird beispielsweise immer nur im Bezug zu einer anderen Figur beschrieben (*circumlocutio nominis*, ebd.). KASTEN vertritt die These, dass den anderen Figuren mit einem Namen zugleich eine personale Identität verwehrt bleibe, vgl. KASTEN 1993, S. 419.

⁹⁸⁶ Vgl. HAFNER 2004, S. 101. Als Vorlage gilt der um 1150 entstandene altfranzösische Legendenroman ‚La vie du pape Gregoire‘.

⁹⁸⁷ Mit KNAPP wird davon ausgegangen, dass diese Legende „direkt oder indirekt vom antiken Ödipus-Stoff“ zehrt (KNAPP 1997, S. 105f.) Wie JÜRGEN WOLF darlegt, ist „[d]as Motiv des Mutter-Sohn-Inzests [...] bereits in der Antike z. B. in der Ödipus-Geschichte verbreitet. Im Mittelalter wird die Ödipus-Geschichte über die ‚Thebias‘ des Statius und den altfranzösischen ‚Roman du Thebes‘ (um 1150) bekannt.“ (J. WOLF 2007, S. 95). Für ZUNTZ macht sich eine entscheidende Differenz zur antiken Tragödie daran fest, dass der ‚Gregorius‘ auf die wahre Welt im Jenseits und sein Seelenheil ausgerichtet sei, während der tragische Held der Antike einen Gestaltungsauftrag im Diesseits annehme. vgl. ZUNTZ 1954, S. 107.

⁹⁸⁸ MERTENS 1978, S. 72. Dass es sich hierbei nicht um einen historisch belegten Papst handelt, spiele, so MERTENS, angesichts des zugrundeliegenden mittelalterlichen Verständnisses von höherer Wahrheit keine ausschlaggebende Rolle, vgl. (MERTENS 2020, S. 791).

⁹⁸⁹ Im Mittelalter wurde der ‚Gregorius‘ als Heiligenvita verstanden, vgl. hierzu ERNST 2002, S. 246.

verwiesen: „Tragödie und Legende sind verschieden voneinander wie ein griechischer Tempel und ein gotischer Dom. Es wäre verkehrt, wollte man das eine am anderen abschätzen.“⁹⁹⁰ Dabei ist die Existenz tragischer Erzählelemente (Motive und Strukturen) im ‚Gregorius‘ eigentlich nicht zu leugnen: das Schuldigwerden aus Unwissenheit (Hamartia), die dialektische Spannung zwischen Vorherbestimmung und Autonomie und die Umkehr einer Intention in ihr Gegenteil (Peripetie) sind Textelemente, die sich alle im ‚Gregorius‘ finden lassen und mit Aristoteles als Tragödienelemente charakterisiert werden können. Diese Textelemente und den damit einhergehenden tragischen Zug von Hartmanns Text alleinig aufgrund eines gattungsgebundenen Denkverbots aus einer Textbetrachtung auszuschließen, scheint der Erzählung als Kunstobjekt nicht gerecht zu werden. Analog zur Interpretation von Dieter Goebel⁹⁹¹ wird in dieser Arbeit die These vertreten, dass die werkimmanente Struktur im ‚Gregorius‘ die Frage nach einem tragischen Potential des Textes provozieren muss. Im Folgenden werden die tragischen Erzählelemente von Hartmanns ‚Gregorius‘ herausgearbeitet. Dabei soll der Fokus dafür geschärft werden, welche Brüche mit der tragischen Handlungsmotivation in der zweiten Erzählsequenz letztlich dazu führen, dass diese Erzählelemente kein intensiveres tragisches Potential ausbilden können.

Zudem enthält Hartmanns Text einen Gegenstand, der aus wirkungsästhetischer Perspektive markiert scheint, nämlich eine Wachstafel, auf der die Wahrheit über Gregorius‘ Abstammung festgehalten ist und die Gregorius und seine Mutter mit der Wahrheit über ihre Verwandtschaft konfrontiert. Die sich an den Figuren gewalttätig vollziehende Einsicht in das fatale Geschehen, soll hier auf Parallelen zum *Erscheinungsschrecken* bei Nietzsche bzw. Bohrer befragt werden.

Hartmanns ‚Gregorius‘ beginnt mit einem Prolog über Schuld und Buße (Gr 1-76). Hier wird der logische Rahmen festgehalten, innerhalb dessen die Legende steht. Die zugrunde liegende Prämisse ist klar: *Wer sündigt (egal wie extrem diese Sünde sein mag), der kann durch Buße*

⁹⁹⁰ ZUNTZ 1954, S. 92.

⁹⁹¹ S. hierzu beispielsweise GOEBEL 1974, S. 12f., der zwar grundsätzlich davon ausgeht, dass der christliche Horizont des Legendentextes eine tragische Wirkung verbiete, aber auf die Anwesenheit tragischer Elemente im Text hinweist: „Man kann hier einige Kategorien aus der Poetik des Aristoteles wiedererkennen, was ja wegen der Verwandtschaft mit dem Ödipus nicht verwunderlich ist. [...] so besitzt doch Hartmanns Werk die entscheidenden Bestandteile des dramatischen Aufbaus der antiken Tragödie. Es ist jedoch zuzugeben, daß der Gregorius, im christlichen Raum spielend, notwendigerweise einen anderen Charakter trägt“.

Abbitte schaffen.⁹⁹²

wan dâ enzwîvel ich niht an:
als uns got an einem man
erzeiget und bewæret hât,
sô enwart nie mannes missetât
ze dirre werlde sô grôz,
er enwerde ir ledic unde blôz,
ob si von herzen riuwet
und si niht wider niuwet. (Gr 43-50)

Denn daran zweifle ich nicht: Wie uns Gott am Beispiel dieses einen Mannes gezeigt und bewiesen hat, war nie eines Menschen Verfehlung auf dieser Welt so groß, dass er ihrer nicht ledig und von ihr befreit werden könnte, sofern sie ihn nur von Herzen reut und er sie sich nicht erneut zuschulden kommen lässt.

Diese **Schuld-Sühne-Dynamik**⁹⁹³ steht der Erzähllogik tragischer Texte diametral entgegen: Denn ein tragisches Schicksal, das dazu in der Lage ist, einen intensiven tragischen Reiz auszulösen, ist zumeist irreversibel (Tod) oder hat zumindest gravierende Konsequenzen (wie Selbstentäußerung oder soziale Stigmatisierung⁹⁹⁴). Eine Legende, die wie Hartmanns ‚Gregorius‘ mit einer Büsser-Parabel beginnt, setzt nun aber die Möglichkeit der Rehabilitation von einer (auch einschneidenden) Schuld von Beginn an als Prämisse voraus und mindert durch diese Setzung bereits axiomatisch die tragische Intensität, die sich im Text entfalten kann. Die Existenz tragischer Erzählelemente und die Möglichkeit zur Entwicklung einer – wenn auch subtiler ausgeprägten – tragischen Wirkung werden durch diese Einschränkung allerdings nicht grundsätzlich ausgeschlossen. So ist der erste Teil der Texthandlung, in dem sich der tragische Knoten schnürt und in der dramatischen Einsicht einer aus Unwissenheit begangenen Schuld löst, durchaus tragödienhaft. Dass sich der Eindruck einer tragischen Verstrickung einstellen kann, liegt dabei an der Verschränkung der Handlungsmotivationen im Text, die im Folgenden herausgearbeitet werden soll:

Die eigentliche Erzählung beginnt mit der Beschreibung der verbotenen Liebe zwischen Gregorius‘ Eltern, die Bruder und Schwester sind. Wie Hafner darlegt, handelt es sich bei den

⁹⁹² Wie MERTENS darlegt, ist es für den mittelalterlichen Rezipienten „eine vertraute Tatsache, daß auch Heilige sündigen“ (MERTENS 1978, S. 67) und Hartmann sich in die literarische Tradition von Geschichten über Sünder-Heilige stelle („Hartmann selber gibt das Stichwort mit dem *guoten sündære*“, ebd.).

⁹⁹³ MERTENS beschreibt die Gesetzmäßigkeit, die im ‚Gregorius‘ Gültigkeit entfalte, mit dem Dreischritt „Große Sünde – große Buße – große Gnade“ (MERTENS 1978, S. 67). Hierin liege der „immanente theologische Sinn der Geschichte“ (ebd.).

⁹⁹⁴ Wie in dieser Arbeit an Iweins Wahnsinn (→ Kapitel 5.4) und Rennewarts Verschwinden (→ Kapitel 5.3) demonstriert wurde, kann auch eine einschneidende, vernichtende Zäsur tragische Impulse auslösen.

beiden Inzesthandlungen (zunächst zwischen Bruder und Schwester, dann zwischen Mutter und Sohn) im ‚Gregorius‘ um „ein wesentliches, handlungskonstituierendes Motiv“⁹⁹⁵. Durch die Umstände von Gregorius Zeugung kann die Familie nicht gemeinsam leben. Um der sozialen Demütigung zu entgehen und den Sohn vor Ausgliederung (als Resultat „seiner rechtlosen Geburt“⁹⁹⁶) zu schützen, setzen seine Eltern Gregorius als Baby in einem Kästchen (*vāzzelîn*, V. 705) auf dem Meer aus – die Parallele zur biblischen Mosesgeschichte ist augenfällig. Gregorius‘ Mutter legt eine mit wertvollen Edelsteinen⁹⁹⁷ verzierte Wachstafel, ein Seidentuch und Münzen⁹⁹⁸ in den Korb. Um sicherzustellen, dass ihr Sohn eine angemessene Erziehung erhält, schreibt sie auf der Tafel von seiner noblen Abstammung und verschweigt auch die Umstände seiner inzestuösen Zeugung nicht, nennt allerdings nicht den Familiennamen oder das Herkunftsland des Kindes. Der Vater stirbt anschließend vor Kummer und die Mutter schwört niemals wieder zu heiraten, um Buße zu tun.⁹⁹⁹ Das Kind wird auf eine Insel getrieben und von dem dortigen Abt im Kloster erzogen. Im geschützten, außerweltlichen Raum des Klosterlebens kann Gregorius – enthoben aus den Umständen seiner Zeugung – aufwachsen und es scheint, als könne das Kind der sozialen Stigmatisierung¹⁰⁰⁰ seiner Abstammung entgehen. Trotz seiner klerikalen Ausbildung bricht Gregorius später auf, um sich als Ritter zu beweisen. Seine Aventurenfahrt bringt ihn zurück in seine Geburtsstadt, die er von Belagerern befreit (Gr 1825-2570). Als Sieger und Befreier der

⁹⁹⁵ HAFNER 2004, S. 77.

⁹⁹⁶ EURINGER 1987, S. 46.

⁹⁹⁷ Wie GOEBEL 1974, S. 32 herausarbeitet, bilden „die kostbare Tafel und ihre Aufschrift, die vom Inzest berichtet, [...] einen eigenartigen Kontrast.“ Eine materialtheoretische Lesart der Wachstafel finden sich bei NIESER 2020.

⁹⁹⁸ Eine Auseinandersetzung mit der Bedeutung dieses Geldes findet sich bei HENNE 1982; HENNE bringt die Anwesenheit des Geldes in Hartmanns Text „mit der aufkommenden Handels- und Geldwirtschaft zusammen.“ (HENNE 1982, S. 230) und versteht Hartmanns ‚Gregorius‘ damit als eine der ersten mittelhochdeutschen Dichtungen, die die „gestiegene Bedeutung des Geldes und das Bewußtsein für seinen Wert thematisiert“ (ebd.).

⁹⁹⁹ KUHN sieht in der gescheiterten Buße der Schwester bzw. Mutter einen tragischen Zug von Hartmanns Text und spricht von der „tragische[n] Vergeblichkeit in der Buße der Mutter“ (KUHN 1953, S. 80). Diese Arbeit stellt die erste Buße bewusst nicht in den Fokus, da hier davon ausgegangen wird, dass die gescheiterte erste Buße der Mutter vor allem zur Betonung der zweiten Bußhandlung, bei der die Mutter Gregorius Rat/Anweisungen folgt, dient. Durch diese Gegenüberstellung werden Gregorius‘ theologische Einsichten und seine Weisungskompetenz (auch in der größten Krise) hervorgehoben.

¹⁰⁰⁰ Zur Frage, ob der jungen Gregorius bereits durch die Umstände seiner Zeugung schuldig und/oder sündhaft ist, gibt es in der Forschung unterschiedliche Antworten. Im Kern steht die Frage, welches Sünde- oder Schuldverständnis zugrunde gelegt werden darf. Für die hier vorgeschlagene Lesart ist nicht relevant, ob von einer Aktualsünde des Kindes ausgegangen werden kann (*als schuldig und sündig im engeren Sinne*, vgl. HALLICH 1995), oder die theologische Lesart einer Analogie zur Imitatio Christi durch die Aufnahme der menschlichen Erbsünde (vgl. hierzu MERTENS 1978, S. 68f.) angemessener wäre. Relevant scheint vielmehr, dass die Gregoriusfigur mit der Schuld seiner Eltern ein Manko auferlegt bekommt, was ihn bereits qua Abstammung zu einer *schuldlos schuldbehaftete Figur* macht.

Stadt nimmt er danach die Herrin der Stadt, seine Mutter, zur Frau. Da die Stadt schutzlos ist und einen starken Verteidiger braucht, wird diese Hochzeit von allen Beratern gutgeheißen: *Dô si den herren sagete / wer ir dar zuo behagete, nû wâren si niemans alsô vrô*, (Gr 2247-2249: Als sie den Landesherrn mitgeteilt hatte, wer ihr als Ehemann zusagen würde, waren die glücklich wie über niemanden sonst.). Da Mutter und Sohn einander nicht erkennen, willigen sie in die Heirat ein und der Inzest wiederholt sich:

und erkande niht der schulde
diu ûf sîn selbes rücke lac,
die er naht unde tac
mit sîner muoter uopte,
dâ mite er got betruopte. (Gr 2290-2294)

Und [er] erkannte nicht die schuldhafte Verfehlung, die er selbst auf dem Rücken trug, die er Tag und Nacht mit seiner Mutter beging, womit er Gott beleidigte.

Nachdem beide erkennen, was sie getan haben, verändert sich der Charakter der Erzählung und Gregorius tut – im Einklang mit einer legendarischen Heiligenvita – Sühne für seine Schuld und wird schließlich sogar ins Papstamt erhoben. Bei beiden Inzesthandlungen handelt es sich damit um handlungstreibende pointierte Elemente innerhalb der Erzählung, die die Zielrichtung der Handlung grundlegend ändern. Ingrid Kasten sensibilisiert dabei für die unterschiedliche Inszenierung beider Akte: Die erste Inzesthandlung werde „willentlich und wissentlich“¹⁰⁰¹ von den Zwillingsgeschwistern begangen, während die zweite „unwissentlich und unwillentlich“¹⁰⁰² begangen werde. Kastens Lesart suggeriert eine simple Bewertungsgrundlage für beide Inzesthandlungen – denn eine willentliche und wissentlich begangene Tat provoziert schließlich eine eindeutige Verurteilung, während eine Tat aus Unwissenheit und ohne eigenen Willen das Individuum teilweise aus der personalen Verantwortung für das Geschehen enthebt. Komplexität und eine tragische Potentialität bekommen beide Situationen aber insbesondere durch die zugrundeliegende narrative Anlage und die motivationalen Dynamiken im Text:

Die Darstellung der ersten Inzest-Handlung lenkt den Fokus tatsächlich weniger auf die Schuld des Geschwisterpaares als auf die *externen* Ursachen, die die sexuelle Verbindung zwischen

¹⁰⁰¹ KASTEN 1993, S. 417.

¹⁰⁰² GOEBEL 1974, S. 122.

den Geschwistern herbeiführen (Gr 323-331); genannt werden die *minne*¹⁰⁰³, der *swester schœne* (Schönheit der Schwester), des *tiuvels hœne* (Einflüsterung des Teufels) und *kintheit* (die Jugend)¹⁰⁰⁴

an sîner swester minne
sô riet er im ze verre,
unz daz der juncherre
verkêrte sîne triuwe guot
ûf einen valschen muot.
Daz eine was diu minne
diu im verriet die sinne,
daz ander sîner swester schœne,
daz dritte des tiuvels hœne,
daz vierde was sîn kintheit
diu ûf in mit dem tiuvel streit
unz er in dar ûf brâhte
daz er benamen gedâhte
mit sîner swester slâfen.
wâfen, herre, wâfen
über des hellehundes list,
daz er uns sô geværic ist! (Gr 318-334)

Zu grenzenloser Liebe zur eigenen Schwester flüstert der Teufel ihm ein, bis der junge Herr seine vortreffliche Zuneigung in ein falsches Begehren verkehrte. Das eine war das Liebesverlangen, das ihm die Sinne verwirrte, das zweite die Schönheit seiner Schwester, das dritte des Teufels Falschheit, das vierte war seine noch kindliche Unerfahrenheit, die – gemeinsam mit dem Teufel – in ihm kämpfte, bis dieser ihn schließlich dazu brachte, dass er tatsächlich darauf aus war, mit seiner Schwester zu schlafen. Weh, Herr Gott, weh über diese Verführungskunst des Höllenhundes und darüber, dass er uns so in Gefahr bringt!

Durch die Engführung der Inzesthandlung mit dem **Bösen an sich** wird die Tat eindeutig als schwere Sünde (*grôze missetât*, Gr 340) gekennzeichnet. Zugleich werden die Geschwister

¹⁰⁰³ HAFNER argumentiert dafür, dass es Hartmann hier um einen – letztlich positiv konnotierten – und unschuldigen Minne-Begriff gehe und sieht hierin einen grundsätzlichen Unterschied zwischen Hartmanns Text und der altfranzösischen Vorlage sowie der späteren lateinischen Bearbeitung: In Abgrenzung zu Hartmanns ‚Gregorius‘ „konzentriert sich Hartmanns altfranzösische Quelle, die *Vie du pape saint Grégoire*, stärker auf den Kampf zwischen Gut und Böse, Gott und dem Teufel, was die agierenden Menschen zu Spielfiguren dieser Mächte mit zumindest eingeschränkter Willens- und Handlungsfreiheit macht“ (HAFNER 2004, S. 77). Hartmann nehme diese theologischen Mächte im Text merkbar zurück und bringe stattdessen „in wesentlich größerem Maße die Minne als positives Element ins Spiel.“ (ebd.), was das Problem von der göttlichen auf eine menschliche Ebene verlagere und damit „die Heiligenlegende in den Bereich des Romans und die heilsgeschichtliche Thematik in eine höfische“ (ebd., S. 78) stelle. Bei Arnold von Lübeck, der etwa zwanzig Jahre nach Hartmann den Gregorius in lateinischer Sprache bearbeitet, wiederum werde die positive, höfische Konnotation der Liebe hinter eine eindeutige Verurteilung des Inzestmotivs zurückgedrängt, vgl. ebd., S. 79: „Die Liebe, bei Hartmann eine Himmelsmacht, wird dämonisiert zur *concupiscentia*, die grundsätzlich verwerflich ist, nicht nur, wenn sie auf falsche – sexuelle – Weise zum Ausdruck gebracht wird.“

¹⁰⁰⁴ HAFNER argumentiert dafür, dass die Jugend des Geschwisterpaares hervorgehoben werde, um die Unschuld von Bruder und Schwester zu betonen, vgl. ebd., S. 95: „Der Übergriff des Teufels, durch die Jugend des Knaben und mangelnde Aufsicht ermöglicht, war ein einmaliger, punktueller Störfaktor. Er hatte keinen dauerhaften Einfluß auf die Intensität und die Ehrhaftigkeit der geschwisterlichen Liebe.“

durch die Einmischung des Teufels textimmanent – zumindest teilweise – aus der personalen Verantwortung für ihre Tat enthoben; Jürgen Wolf hält hierzu fest: dem „Teufel und seinen Verlockungen haben die Kinder nichts entgegenzusetzen“¹⁰⁰⁵. Es überrascht mit Blick auf den Legendstoff nicht, dass die Figuren im ‚Gregorius‘ in der dichotomen Opposition zwischen Gut und Böse verortet werden. Interessant ist, dass beide Mächte – die göttliche Vorhersehung und die Verführung des Teufels – im Gesamtgefüge des Textes ähnliche Wirkmechanismen und -dynamiken entfalten, nämlich im Sinne der „Einmischung“ bzw. Handlungslenkung einer gewaltigen externen Macht, der sich die literarischen Figuren nicht entziehen können. Mit Blick auf ihre erzählerische Funktion, die Handlung voranzutreiben, wirkt die Logik dieser beiden (theologisch und moralisch oppositionell angelegten) Mächte damit ganz ähnlich, da sie die Entwicklung der Geschichte beeinflussen und auf ein vorgeschriebenes Ende zusteuern lassen.

Die Geschwister werden durch die relative Ohnmacht angesichts der überlegenen Verführungsmächte des Bösen dabei nicht *entschuldigt*, doch nimmt der Text bezeichnenderweise Abstand davon, Bruder und Schwester für ihre Tat zu dämonisieren. Vielmehr wird die Jugend des Geschwisterpaares betont – scheinbar um ihre Machtlosigkeit und frühere Unschuld hervorzuheben. Auch die Benennung der Minne, als literarisches Motiv für eine beinahe schicksalshafte und unaufhaltsame Macht, scheint hier bewusst gewählt. Dem zeitgenössischen Rezipienten wird *vrou minne* aus Hartmanns Artusromanen als Fortuna-ähnliche Personifikation bekannt sein, die spielerisch und oftmals willkürlich die Geschehnisse literarischer Figuren lenkt – ungeachtet von sozialem Dekorum oder Anstand. Dass die Schönheit der Schwester als weiterer Grund angeführt wird, wird in der Forschung oftmals als Parallele zu Evas Verführungskraft im Paradies und Ausdruck einer misogynen Tendenz verstanden.¹⁰⁰⁶ Für das Erkenntnisinteresse dieser Analyse scheint besonders relevant, dass keine *Wesenszüge* des Mädchens (z. B. verführerische Worte oder eine verwerfliche

¹⁰⁰⁵ J. WOLF 2007, S. 98.

¹⁰⁰⁶ HAFNER argumentiert dafür, dass der Text durch den Fokus auf die Schönheit der Schwester und die Verführungsmacht, die von ihr ausgeht, eine Parallele zu Evas Verführung eröffnen möchte. Ausgangspunkt für HAFNERS These bildet die Annahme, dass der Text bedacht sei, die „ursprünglich ehrenhafte, unschuldige Haltung des Knaben“ hervorzuheben (HAFNER 2004, S. 86) und „letztendlich die Korruption des Mannes auf die Frau und deren Schönheit als ursprünglichen Auslöser“ zurückzuführen (ebd., S. 88). KASTEN 1993, S. 418 macht das erkennbare Ungleichgewicht in der Darstellung der Geschlechter zu Zugangspunkt ihrer Interpretation: „Es geht im ‚Gregorius‘ nicht nur um Sünde und Gnade, sondern auch um den Vorrang des Männlichen vor dem Weiblichen, um die Behauptung der angeblichen Stärke des Mannes vor der vermeintlichen Schwäche der Frau.“

Intention) angeführt werden, was die Parallele zu Adams Verführung im Paradies doch sicher gestärkt hätte. Vielmehr wird mit der äußeren Erscheinung, der *Schönheit* des Mädchens letztlich eine, von dem Kind an sich entäußerte Qualität angesprochen, die sich dem direkten Verantwortungs- und Handlungseinfluss der Figur entzieht.

Für die Inszenierung der ersten Inzesthandlung bedeutet dieser Eindruck der Übermacht externer Einflüsse (des Teufels, der Minne) und unkontrollierbarer Umstände (der Jugend und der Schönheit), dass die Handlungsautonomie und der Verantwortungsraum der Figuren handlungslogisch in den Hintergrund treten. Auch wenn das Wissen der Geschwister um die Falschheit und Sündhaftigkeit ihres Tuns keinesfalls negiert wird. Auch wenn die narrative Externalisierung der Handlungsmotivation diesem initialen Schuldmoment auf struktureller Ebene eine gewisse Komplexität gibt, entfaltet dieses Schuldmoment kein ausgeprägtes tragisches Potential.

Anders gestaltet sich dies bei der Anlage der Handlungsverkettung, die zur zweiten Inzesthandlung führt: Dem Akt zwischen Mutter und Sohn gehen **pointierte Entscheidungssequenzen** voraus, die nicht als unvermeidliches Resultat äußerer Mächte, sondern als Produkt einer ungezwungenen freien Entscheidungsfindung inszeniert werden. Als Gregorius alt genug ist, überreicht der Abt ihm die Wachstafel, die er – wie es der Wunsch der Mutter war – sicher für ihn verwahrt hatte. In dem Moment, in dem Gregorius das Geschriebene erblickt, empfindet er zugleich Freude und Schmerz, denn die Worte vor seinen Augen bestätigen ihm zum einen die subjektiv empfundene, aber bis dahin unbestätigte hohe Abstammung, konfrontieren ihn zum anderen aber mit den schuldhaften Umständen seiner Geburt:

und gap im in sîne hant
sîne tavel, daz er las
wie allem sînem dinge was.
des wart er trûric unde vrô.
sîn trûren schuof sich alsô
als ich iu hie künde:
er weinde von der sünde,
dâ er inne was geborn.
dâ wider hâte er im erkorn
guote vreude dar abe,
von hôher geburt, von rîcher habe,
der er ê niht enweste. (Gr 1744-1755)

und händigte ihm seine Tafel aus, damit Gregorius lesen konnte, was es mit seiner Geschichte auf sich hatte. Darüber war dieser traurig und froh zugleich. Seine Trauer rührte, wie ich euch hiermit verrate, daher: Er weinte über die Sünde, in der er geboren war. Andererseits ergriff ihn große Freude, wegen seiner adeligen Geburt und seines großen Reichtums, wovon er vorher nicht gewusst hatte.

Die Tafel lädt Gregorius im ersten Moment nicht nur Leid auf, sondern gibt ihm auch seine verlorene Identität zurück – sie verknüpft den jungen Mann mit dem Kind, das ausgesetzt wurde. Euringer argumentiert dafür, dass diese Dualität, im Sinne einer Konfliktsituation, symptomatisch für die Bewertung der Gregoriusfigur sei: Auf der einen Seite spiegele sich die hohe Geburt des Kindes in seiner außergewöhnlichen Schönheit und seinem noblen Auftreten. Auf der anderen Seite sei der junge Mann „mit dem Makel seiner inzestuösen Geburt behaftet und befindet sich dadurch im Zustand der Infamie.“¹⁰⁰⁷ Bei dieser Gleichzeitigkeit aus idealer Veranlagung und einem unleugbaren Makel drängt sich das Bild des *gemischten Tragödienhelden* nach Aristoteles auf.

Mit der Einsicht in seine Abstammung *entscheidet* sich Gregorius aus eigenem Antrieb heraus, den klerikalen, sicheren Raum zu verlassen, in dem er aufgewachsen ist. Tatsächlich streitet Gregorius mit dem Abt, der Bedenken hat, ihn ziehen zu lassen, und legt im Gespräch dar, wie wichtig es ihm sei, sich als Ritter zu beweisen, um mit seiner Bewährung *gotes hulde* und *êre* zu gewinnen.¹⁰⁰⁸ Gregorius will durch die Ausfahrt seinem sozialen Stigma als Findelkind entgehen und erfahren, welches ungenutzte Potential möglicherweise in ihm steckt:

nû waz ob mîne vordern sint
von selhem geslâhte
daz ich wol werden mähte
ritter, ob ich hæte
den willen und daz geræte? (Gr 1496-1500)

Was aber, wenn meine richtigen Verwandten aus solchem Geschlecht sind, dass ich gut und gerne Ritter werden könnte, wenn ich den Wunsch und die Ausrüstung dazu hätte?

Gregorius macht sich somit freiwillig – mit einer eigenen aus sich selbst gewählten Intention – auf den Weg. Er will sich als Ritter verdient machen und sich dadurch von seiner sozialen Außenseiterrolle lösen. Wenn der junge Mann aufbricht, um nach einem Leben zu suchen, das mit seiner innerlich empfundenen Nobilität im Einklang steht, kann man sich dabei kaum dem Eindruck einer gewissen Hybris erwehren. Dass ihn ausgerechnet sein (zwar validiertes aber

¹⁰⁰⁷ EURINGER 1987, S. 46.

¹⁰⁰⁸ Vgl. ebd.

doch überspitztes und unüberlegtes) Geltungsbewusstsein zum Aufbruch treibt, unterstützt die Parallele zwischen Gregorius und dem *gemischten Heldenbild*, das Aristoteles in den Blick nimmt. Durch seine Schwächen (den Makel seiner Abstammung und sein übersteigertes Geltungsbewusstsein) gewinnt Gregorius eine gewisse Nahbarkeit bzw. „Menschlichkeit“. Mit Aristoteles kann dafür argumentiert werden, dass diese gemischte Figurenanlage und die dadurch evozierte *Ähnlichkeit* zwischen der Gregoriusfigur und „echten“, komplexen Charakteren die Grundlage dafür schafft, dass der Rezipient in Gregorius eine Identifikationsfigur erkennt, deren Schicksal ergreifen und im Rezipienten Mitleid hervorrufen kann.

Für die Analyse der Handlungsstruktur ist entscheidend, dass die katastrophale Handlungsentwicklung durch eine **freiwillige Entscheidung mit grundsätzlich guten Intentionen**¹⁰⁰⁹ ausgelöst wird. Diese erzählerische Inszenierung eines personellen Wirk- und Gestaltungsraums der Figur ermöglicht der Gregorius-Erzählung die Entfaltung einer tragischen Potentialität: Mit der Entscheidung gegen den geschützten Raum des Klosters nimmt die Handlung eine kaum einholbare Dynamik hin zum katastrophalen Wendepunkt auf – in Goebels Worten: „Das hindernde Element ist überwunden. Zielbewußt steuert jetzt die Handlung auf die Katastrophe zu.“¹⁰¹⁰ Dass der Weg (auf dem Gregorius durchgängig vorbildlich und ehrenhaft handelt) ihn schließlich zu einer schwerwiegenden Schuld führt, soll im Folgenden als Resultat von Freiheit ebenso wie Notwendigkeit lesbar gemacht werden.

Für die Frage nach der Tragik der Gregoriusfigur ist der Umstand, dass der junge Mann die Identität seiner Mutter nicht kennt, als er sie zur Frau nimmt, signifikant. Das verhinderte

¹⁰⁰⁹ In der Forschung wurde versucht, Gregorius' Aufbruch als theologischen oder rechtlichen Verstoß gegen seine Verpflichtungen im Kloster auszulegen. MERTENS 1978, S. 63 hält dieses Vorgehen nicht für überzeugend: Gregorius habe durch seinen Aufbruch „im kanonistischen Sinne keine Schuld auf sich geladen“, für die er Sühne tun müsse, denn im 12. Jahrhundert sei von keiner strengen Rechtsverbindlichkeit auszugehen, die Gregorius zum Verweilen im Kloster verpflichten würde. EURINGER 1987, S. 52 argumentiert dafür, dass sich im Streitgespräch zwischen dem Abt und Gregorius unterschiedliche Blickwinkel darauf entfalteteten, welche Tugenden einen Ritter auszeichneten: „Während der Abt ‚guot‘ als konstitutiv für Ritterschaft hinstellt (1659-1674), macht Gregorius nicht nur ‚guot‘, sondern auch ‚êre‘ zum Maßstab der Bewährung in der Ritterschaft“. Wenn man Gregorius Schuld zuschreiben wolle, dann für seine Wahl der gewalttätigen Option und der Priorisierung von *êre* über *güete*. WETZLMAIR beschreibt diesen Konflikt als Gegenüberstellung von zwei Wertesystemen, dem System „der höfischen Ritterethik und der theologischen Bestimmung der Sünde“ (WETZLMAIR 1997, S. 179). Er hält eine Verurteilung von Gregorius' Aufbrechen aus dem Kloster aber ebenfalls für „völlig irrig“ (ebd., S. 135). So auch J. WOLF 2007, S. 101, der die Rechtmäßigkeit von Gregorius' Anspruch betont: Der Abt „gesteht ihm jetzt [...] das Recht zu, das Kloster wieder zu verlassen und die Richtung seines Lebenswegs frei zu wählen. Gregorius begründet diese freie Wahl juristisch korrekt mit seiner Herkunft und seiner Bestimmung.“

¹⁰¹⁰ GOEBEL 1974, S. 12.

Erkennen zwischen Mutter und Sohn wird im Text explizit thematisiert; so wird das erste Aufeinandertreffen der Familienmitglieder folgendermaßen beschrieben:

vür einen gast enphie si ir kint.
ouch was sîn herze dar an blint
und im unkunt genuoc
daz in diu selbe vrouwe truoc.
Nû sach si in vlîzeclîchen an
und mê dan sî deheinen man
vordes ie getæte:
daz kam von sîner wæte.
dô si die rehte besach,
wider sich selben si des jach,
daz sîdîn gewant
daz si mit ir selber hant
zuo ir kinde hete geleit
unde disses gastes kleit
gelîche wæren begarwe
der gûete und der varwe:
ez wære benamen daz selbe gewant,
oder daz si von einer hant
geworht wæren beide.
daz ermande si ir leide.
nû ermande si ir leide.
nû behagete im diu vrouwe wol
als einem manne ein wîp sol
an der nihtes gebrast:
ouch behagete ir der gast
baz danne ie man getæte. (Gr 1935-1959)

Als einen Fremden begrüßte sie ihr eigenes Kind. Aber auch sein Herz war blind dafür, und er hatte nicht die geringste Ahnung, dass ihn diese edle Frau in ihrem Schoß getragen hatte. Nun sah sie ihn aufmerksam an und genauer, als sie jemals vorher einen Mann angeschaut hatte: das lag an seinem Gewand. Als sie es eindringlich betrachtete, sagte sie zu sich selbst, daß der Seidenstoff, den sie mit eigener Hand zu ihrem Kind gelegt hatte, und das Gewand dieses Fremden in Qualität und Farbe einander völlig glichen: es sei tatsächlich der gleiche Stoff, oder beide seien von einer Hand gewirkt. Das erinnert sie an ihr Leid. Nun gefiel ihm die Herrin sehr, so wie einem Mann eine Frau gefällt, die vollkommen ist, und ihr gefiel der Fremde auch besser als jemals ein Mann.

Während der Inzest zwischen seinen Eltern (trotz aller entschuldigenden Faktoren) im Wissen um die bestehenden Familienbande begangen wurde, handelt Gregorius aus **Unwissenheit**. Der zweite Inzest, die Vermählung von Mutter und Sohn, gewinnt dadurch „einen völlig anderen Charakter als der erste“¹⁰¹¹. Hallich macht diesen Unterschied zwischen der ersten

¹⁰¹¹ HAFNER 2004, S. 96.

und zweiten Inzesthandlung an der „Moralität des Sünders“¹⁰¹² fest. Gregorius' Schuld wird durch die verweigerte Erkenntnis und sein ehrhaftes Verhalten nicht allein als Sünde¹⁰¹³, sondern primär als **tragischer Fehler (Hamartia)** lesbar. Dieser tragische Zug wird strukturell noch dadurch verstärkt, dass die Eheschließung zwischen Mutter und Sohn (ausgehend von dem Wissen, das Gregorius und allen anderen Figuren zur Verfügung steht) als logisch folgerichtig und sogar als vorbildlich und ehrenhaft inszeniert wird. Schließlich nimmt Gregorius als Befreier der Stadt die verwitwete Herrin zur Frau, um die Stadt ebenso wie die Edelfrau zu schützen. Dieser Handlungsentwicklung liegt ein bekanntes Motiv mittelalterlicher Erzählungen zugrunde, hierzu Hafner:

Der Mutter/Sohn-Inzest [...] wird ganz im Sinne einer herkömmlichen höfischen Brautwerbung geschildert, die die Ehe vorrangig als Instrument zur Sicherung von Herrschaft versteht und in der Mutter und Sohn die ihnen zugewiesenen Rollen fatal vorbildlich ausfüllen.¹⁰¹⁴

Ein Katalysator für die katastrophale Handlungsentwicklung sei damit das mittelalterliche Erzählprinzip der „herausragenden Bedeutung der Ebenbürtigkeit beider Partner“¹⁰¹⁵ für die Sicherung von Herrschaft und dynastischer Nachfolge. Vor diesem Hintergrund erscheint die fatale Eheschließung textimmanent sogar als Produkt einer sozialen Verpflichtung, da Gregorius seine Stärke – und damit seine Ebenbürtigkeit zur Königin – im öffentlichen Raum

¹⁰¹² HALLICH 1995, S. 104; HALLICH geht sogar so weit, in Frage zu stellen, ob es überhaupt angemessen sei, bei der zweiten Inzest-Tat nach einer personalen Schuld von Gregorius zu fragen, da diese doch unwissentlich und unwillentlich begangen wird, vgl. HALLICH 1995, S. 112.

¹⁰¹³ Ob angesichts von Gregorius' Unwissenheit und seiner ungebrochenen Ehre und Demut von einer Sünde oder einer personalen/moralischen Schuld des Gregorius' ausgegangen werden kann, wird in der Forschung je nach zugrundeliegendem Schuld/Sünde-Verständnis unterschiedlich beantwortet, s. hierzu GOEBEL 1974, S. 122: „In der Diskussion über den Schuldcharakter des zweiten Inzests ist die Forschung in zwei Lager gespalten. Frühscholastischer Theologie zufolge ist eine unwissentlich und unwillentlich begangene Tat keine Sünde. Wer der Auffassung ist, daß Hartmann die frühscholastische Theologie vertrete, behauptet demnach, daß der zweite Inzest keine eigentliche Schuld bedeute. [...] Wer dagegen eine Beeinflussung Hartmanns durch die Frühscholastik negiert, hält auch die objektive Sünde des zweiten Inzests für Schuld.“ Als ein Vertreter der frühscholastischen Auffassung, „wonach eine objektive Sünde allein keine Schuld darstellt“ (ebd., S. 123), geht beispielsweise WETZLMAIR 1997, S. 150 davon aus, dass die innere Haltung zu Gott entscheidend sei und es „unmöglich erlaubt [sei], Gregorius der [...] völligen Abkehr von Gott zu bezichtigen.“ MERTENS 1978, S. 67 argumentiert wiederum überzeugend dafür, dass die Konnotation der Inzesthandlung als Sünde durch die Unwissenheit von Mutter und Sohn zwar zurücktritt, textimmanent aber nicht aufgelöst werde: „Gregor selbst sieht seine Sünde, die ihn auf seinen Bußweg schickt, eindeutig im Inzest mit seiner Mutter, auch die Autorausagen gehen allein in diese Richtung: daß Gregorius *siner muoter man* wird, da *ergie des tiuvels wille an* (V. 2245 f.), er betrübt Gott durch die eheliche Verbindung (V. 2294), Gott vergißt *siner houbetschulde* (V. 3410).“ Dieser textimmanenten Identifikation des zweiten Inzest als schuldhaftes Tat wird sich hier angeschlossen. Von einer Entschuldigung oder Freisprechung von Mutter und Sohn (rein aufgrund ihrer Unwissenheit) ist der Text weit entfernt – der Sühnegang bleibt textimmanent notwendig.

¹⁰¹⁴ HAFNER 2004, S. 77.

¹⁰¹⁵ Ebd., S. 80. Zum Bruch mit diesem Prinzip durch die Standeslüge im ‚Nibelungenlied‘ → Kapitel 5.1.1.

offenbart und durch diese Demonstration eine klare Erwartungshaltung generiert.¹⁰¹⁶ Die Herleitung der Eheschließung ist somit innerhalb der Handlungsentwicklung nicht negativ konnotiert, sondern erscheint sogar als korrekte, geradezu zwingende Konsequenz. Freilich bleibt die Inzesthandlung als schuldhaft Tat erkennbar, doch die Art und Weise wie sich die verheerende Eheschließung anbahnt, gibt der **schulhaften Tat einen schuldlosen und (in dieser dialektischen Anlage) tragischen Charakter**. Dass dabei ausgerechnet ein im Grunde auf Stabilität abzielendes mittelalterliches Erzählprinzip (die Gewährleistung der Ebenbürtigkeit zweier Partner) die im höchsten Maße destabilisierende Katastrophe provoziert, verstärkt die tragische Potentialität dieser strukturellen Anlage.

Unterstützt wird diese tragödienähnliche Zugkraft, die die Handlung entwickelt noch durch die im Text angelegten, aber nicht genutzten Handlungsalternativen: So ist es durchaus markiert, dass weder die Herrin noch ihre Berater Gregorius nach seiner Abstammung oder seinen Familienverhältnissen fragen, bevor beide vermählt werden, und dass auch Gregorius selbst zu den Umständen seiner Zeugung kein (vertrauliches) Gespräch mit seiner zukünftigen Frau sucht. Nun lässt sich grundsätzlich dafür argumentieren, dass die Frage in der Logik des Textes überflüssig wäre, da Gregorius sich schließlich bereits durch seine Taten als würdig bewiesen hat und seine Abstammung – angesichts seines neu gewonnenen ritterlichen Ansehens – nun nicht mehr relevant sei. Und doch sollte doch gerade Gregorius' Mutter, die schließlich um die reale Möglichkeit wissen muss, dass in diesem unbekanntem Mann ihr Sohn vor ihr stehen könnte, doch eigentlich vorsichtiger und klüger agieren. Dass sie sich beim Anblick des **Seidenstoffs**, aus dem Gregorius Gewand gefertigt ist, sogar an das Geschenk an ihren Sohn erinnert fühlt – mehr noch vermutet, es könne sich um *denselben* Stoff handeln – macht dieses Versäumnis umso problematischer.¹⁰¹⁷ Der Text spricht keine Schuldzuweisung für ihr Versäumnis (oder das ihrer Berater und ihres Sohns) aus; er erklärt oder relativiert die Situation aber auch nicht, sondern lässt den Rezipienten mit der Frage zurück, wie die beteiligten Akteure so unverantwortlich sein können. Die Entwicklung der Handlung (hin zum

¹⁰¹⁶ Zu Gregorius' Verpflichtung zur Eheschließung vgl. auch HAFNER 2004, S. 79.

¹⁰¹⁷ Zwar fällt der Königin die Ähnlichkeit zu dem Tuch, das sie ihrem Sohn geschenkt hat, auf, aber es gelingt ihr nicht, daraus die richtigen Schlüsse zu ziehen; hierzu HAFNER 2004, S. 96: „Die Königin ihrerseits dechiffriert sein Gewand nicht individuell als das Tuch, das sie ihrem Sohn in die Barke mitgegeben hat, sondern ‚nur‘ als identisch. Es ist die symbolkräftige Beschaffenheit des Materials, das in seiner vorzüglichen Qualität auf die analoge Einmaligkeit des hochadligen Trägers verweist. Damit ist der Freske ihrem Kind, dem eigentlichen Erben des Landes, im Rang gleichgestellt.“ Wie GOEBEL 1974, S. 12 festhält, habe „der Stoff von Gregorius' Kleid als Erkennungszeichen versagt“; wo der Stoff versagt, greift schließlich die Tafel als Marker des Wiedererkennens.

erneuten Inzest) eröffnet durch diese Leerstelle in der Handlungsmotivation die implizite Frage, ob die schuldbehaftete Verbindung hätte verhindert werden können (ob sie also als Produkt des Schicksals oder Indikator eines menschlichen Versäumnisses zu verstehen ist).

Das Schweigen aller Figuren, die Entscheidung, die Abstammung des Retters nicht zu hinterfragen, verdichtet sich damit zur Katastrophe und entwickelt eine bedrohliche Eigendynamik. Eine solche Erzähldynamik, mit der sich die Handlungen verschiedener Akteure scheinbar unaufhaltsam zur Katastrophe verdichten, erinnert an das aus Tragödien bekannte Erzählmuster einer „**Eskalationsstruktur**“ (vgl. die Kategorisierungen tragischer Handlungsverläufe nach Breuer → Kapitel 4.1) – in diesem Fall fällt das „Nicht-Handeln“, also die Inaktivität der Akteure, zusammen und verschließt damit die Möglichkeit, alternative Handlungsverläufe zu nutzen.

Dem Schuldigwerden aus Unwissenheit, das der Lesart des tragischen Fehlers bei Aristoteles als dialektischem Knoten entspricht, ist eine tragische Dynamik traditionell eingeschrieben. Während die Erzählfigur ebenso wie die Rezipienten um die Abstammungs- und Familienverhältnisse wissen, bleiben Mutter und Sohn im Unklaren und erkennen einander nicht. Der Inzest zwischen Mutter und Sohn kann vor diesem Hintergrund aristotelisch als tragischer Fehler (Hamartia) gelesen werden. Die Wiederholung der Schuld der Eltern durch den Sohn verstärkt das tragische Momentum, die Wirkintensität dieses Fehlers: Gregorius, der durch seine Geburt bereits ‚schuldlos schuldbehaftet‘ ist, wird im Bestreben, diese Schuld zu sühnen, **‚schuldlos noch schuldiger‘**¹⁰¹⁸.

Zäck spricht mit Blick auf Hartmanns ‚Gregorius‘ von der „Antinomie von Freiheit und Gezwungensein durch die Macht der Sünde“, an der der Text sich abarbeite. Statt Ehrgeiz und Sühne – als Gegenpol zu dem ihm schuldlos aufgeladenen Makel seiner Abstammung – wiederholt Gregorius hier selber die Sünde, von der er sich absetzen wollte. In diesem dialektischen Strukturelement, dem Umbruch des Einen in sein Gegenteil (mit Aristoteles: **Peripetie**), lässt sich auf der strukturellen Ebene des Textes ein tragischer Zug im ‚Gregorius‘ festmachen.

¹⁰¹⁸ GOEBEL 1974, S. 14 betont die gesteigerte Wirkung des doppelten Inzests: „Weil der Inzest zwischen Mutter und Sohn stärker empfunden wird als der zwischen Bruder und Schwester und weil Gregorius beim ersten Male nicht beteiligt ist, handelt es sich hier um eine Steigerung des Motivs.“

Das Geheimnis von Gregorius' Abstammung wird schließlich durch eine Magd aufgedeckt, die Gregorius mit der Wachstafel, auf der seine Abstammung vermerkt ist, beobachtet. Über der Tafel haben Gregorius und seine Mutter schließlich ein richtungsweisendes Gespräch, in dem beiden bewusst wird, was wirklich geschehen ist, woraufhin sie von Reue und Scham erfüllt sind. Goebel beschreibt diesen Moment als das Zusammenfallen von Peripetie und **Anagnorisis**, „denn die gegenseitige Erkennung von Mutter und Sohn ist zugleich die große Wende der Erzählung.“¹⁰¹⁹ An dieser Stelle soll ein Blick auf die Funktionsweise und die ästhetische Repräsentanz der Wachstafel in der ersten Erzählsequenz geworfen werden, da dieses Objekt mit einem theatralischen Modus und einer ästhetischen Unmittelbarkeit verknüpft ist, die Parallelen zum Erscheinungsschrecken nach Bohrer und Nietzsche hervorrufen. Die Dienerin beobachtet Gregorius dabei, wie er täglich über die Tafel gebeugt weint und sich – scheinbar als stellvertretende Kasteiung für die Eltern – selbst Schmerzen zufügt:

ich sach in grôzen ungemach
von unmanlicher klage begân
unde sach vor ime hân
ein dinc dâ an geschriben was.
dô er daz sach unde las,
sô sluoc er sich zen brüsten ie
und bôt sich an sîniu knie
mit venjen vil dicke,
mit manigem ûfblicke.
ich gesach joch nieman mêre
geweinen alsô sêre.
dâ bî erkande ich harte wol
daz sîn herze ist leides vol:
wan dâ enzwîvel ich niht an
umbe einen sô geherzen man,
swâ dem ze weinenne geschiht,
daz ist âne herzeriuwe niht,
als ich in hiute weinen sach. (Gr 2386-2403)

„Ich sah, wie er heftig litt und jammerte wie eine Frau und sah, wie er vor sich ein Ding hatte, auf dem etwas geschrieben war. Als er das ansah und las, schlug er sich immerzu auf die Brust und warf sich auf den Boden und blickt immer wieder auf zum Himmel. Ich habe noch nie jemanden so heftig weinen sehen. Daran erkannte ich genau, dass sein Herz angefüllt ist mit Leid. Denn daran zweifle ich nicht: wenn ein so beherzter Mann so weinen muss, wie ich ihn heute weinen sah, dann kommt das von tiefem Herzenskummer.“

¹⁰¹⁹ Ebd., S. 13.

Die Art, wie dieses Verhalten von Gregorius erzählt wird, verlangt – mit Blick auf die Frage nach einer tragischen Wirkung in Hartmanns Text – besondere Aufmerksamkeit: Nicht die Erzählinstanz berichtet über das Geschehen, sondern die Dienerin schildert ihre Beobachtung in direkter Figurenrede. Unwissend, was sie in diesem Spektakel vor sich hat, sieht sie ihrem Herrn dabei zu, wie er trauert und unter den selbstzugefügten Qualen leidet. Durch den Modus der Beobachtung gewinnt das Dargestellte eine **theatralische Qualität** – die Dienerin ist unser Zugang zu dem, was sich schamhaft und heimlich im Verborgenen abspielt. Was fehlt, ist eine Einordnung des Geschehens, eine Art psychologische Kommentierung für das Verhalten von Gregorius, stattdessen dominiert der unmittelbare Eindruck, den die Dienerin als direkte Beobachterin von dem Geschehen gewinnt. Durch ihre Beschreibung manifestiert sich die visuelle Vorstellung der an sich selbst vollzogenen Gewalt vor unseren inneren Augen. Dieses (mit Bohrer tragische) Zusammenfallen von Gewalt, Leid und Wissen/Erkenntnis findet sich auch in der Textstelle, in der Gregorius' Mutter die Tafel betrachtet und diese sofort wiedererkennt:

dô tet si alsô drâte
nach der magede râte
und gie dâ si die tavel vant
und erkande si zehant
daz ez diu selbe wære
(als man iu an dem mære
ouch dâ vor seite),
die si zir kinde leite.
und als si dar an gelas
daz si aber versenket was
in den vil tiefen ünden
tœtlîcher sünden,
dô dûhte si sich unsælic gnuoc.
zuo den brüsten si sich sluoc
und brach ûz ir schœne hâr.
si gedâhte daz si vür wâr
zuo der helle wære geborn
und got hæte verkorn
ir herzenlîchez riuwen
daz si begienc mit triuwen
umbe ir erren missetât,
als man iu ê gesaget hât,
sît er des tiuvels râte
nû aber verhenget hâte
daz si an der sünden grunt
was gevallen anderstunt.
ir vreuden sunne wart bedaht
mit tôtvinsterre naht.

ich wæne ir herze wære
gebrochen von der swære [...] (Gr 2473-2502)

[Da] tat die Herrin schnell, wie die Dienerin geraten hatte, und ging dahin, wo sie die Tafel fand, und erkannte sofort, dass es dieselbe war (wie euch in dieser Erzählung bereits erzählt wurde), die sie zu ihrem Kind gelegt hatte. Und als sie darauf las, dass sie abermals untergegangen war in den abgrundtiefen Fluten der Todsünde, da glaubt sie vollends verdammt zu sein. Sie schlug sich an die Brust und riss sich ihre schönen Haare aus. Sie glaubt, dass sie wahrhaft für die Hölle geboren sei und dass Gott ihre von Herzen empfundene Reue – die sie aufrichtig für ihre frühere Missetat geübt hatte (wie euch früher schon berichtet wurde) – nicht angenommen habe, nachdem Gott dem Teufel seine Machenschaften jetzt wieder erlaubt hatte, sodass sie ein weiteres Mal bis auf den tiefsten Punkt der Sünde gestürzt war. Die Sonne ihres Glücks verdunkelte sich zu todfinsterer Nacht. Ich glaube, ihr Herz wäre gebrochen vor Kummer[...].

Sie empfindet bereits durch den Anblick (durch das Wiedererkennen der äußeren Form der Tafel) sogleich Trauer und einen Schrecken, dem sie sich nicht entziehen und dem sie nur mit Schmerz begegnen kann. Mit der Tafel als **Erinnerungsmarker** und Zeichen für die unverhandelbare Wahrheit zwischen ihnen führen Gregorius und seine Mutter kurz darauf das Gespräch, was sie bereits vor ihrer Eheschließung hätten führen sollen, in dem die ganze Tragik, dessen, was geschehen ist, offenbart wird. Mit Blick auf die Motivierungsform, die von der Tafel für das Geschehen ausgeht, lässt sich dabei festhalten, dass die Tafel an sich keine *handlungstreibende* Wirkung hat - zumindest nicht im Sinne einer Herbeiführung oder Veränderung menschlicher Konstellationen: Wenn Gregorius und seine Mutter beide die Tafel betrachten, ist die doppelte Schuld bereits geschehen und das Unheil begangen, die Tafel greift somit nicht als ein aktives Agens in die Handlungsentwicklung ein (wie dies andere Gegenstände nach der mittelalterlichen Dinglogik durchaus tun können¹⁰²⁰). Was sich in der Interaktion mit der Tafel vollzieht, ist vielmehr der **gewalttätige Einbruch von Realität in das Reich der Illusion**, was an die Inszenierung eines tragischen Schreckens erinnert, wie ihn Bohrer in der Tradition Nietzsches vertritt. Die Figuren sehen und spüren an der Tafel eine Kollision zwischen der Wahrheit¹⁰²¹ und der eingeschränkten Wissenswelt der literarischen Figuren – und durch den Akt des Lesens sehen und spüren wir diese gewaltige Kollision ebenfalls. Diese Evokation von Schrecken in der Erzählsequenz gibt dem Handlungsverlauf im ästhetischen Raum eine tragische Konnotation. Hervorzuheben ist dabei die Unmittelbarkeit,

¹⁰²⁰ Eine Einführung zur Dinglogik in mittelalterlichen Texten findet sich bei MÜHLHERR 2018.

¹⁰²¹ Für WETZLMAIR 1997, S. 166 geht die Wahrheit über die Erkenntnis der Inzesthandlung hinaus und schließt die defizitäre menschliche Natur ein: „Mit der Entdeckung des Inzests, jenes objektiven Vergehens, das – obgleich ohne das Wissen und ohne das Wollen der Beteiligten begangen – doch eine schreckliche Verkehrung der göttlichen Ordnung darstellt, ist Gregorius zur jähren Einsicht in die ‚fundamentale [...] Schwachheit des Menschen‘ gelangt, die ein völlig sündenfreies Leben in dieser Welt ausschließt.“

mit der die Tafel eine gesamtkörperliche Reaktion hervorruft, zu fassen an körperlichen Schmerzen (*zuo den brüsten si sich sluoc und brach ûz ir schœne hâr*, Gr 2489f.), Dunkelheit (*tôtvinsterre naht*, Gr 2500), Jammer (*unmanlîcher klage*, Gr 1387) Herzenskummer (*herzeriuwe*, Gr 2402), Lachen und Weinen (*trûric unde vrô*, Gr 2747).

Wie hier demonstriert wurde, zeigt die Erzählung bis zu diesem Zeitpunkt, der Realisierung der doppelten schuldlosen Schuld, auf struktureller Ebene klare Parallelen zu tragischen Handlungsverläufen und offenbart auch textästhetisch eine Nähe zum tragischen Erscheinungsschrecken. Der Rezipient, der mit tragischen Erzähllogiken vertraut ist, rechnet somit – der Erwartung eines typischen tragischen Erzählmusters folgend – nun mit einem Abfall der Handlung hin zur Katastrophe. Vor dem Hintergrund der Parallelen zu Sophokles' ‚Ödipus‘, der sich nach der Erkenntnis dessen, was er getan hat, selbst blendet und alles (Ehefrau, Kinder und Herrschaftsanspruch) verliert, erwartet man einen vergleichbar dramatischen Fall.

Doch stattdessen greift nach der Auflösung des tragischen Knotens die legendarische Erzähllogik und löst die tragische Wirkung des Textes zugunsten einer heilsgeschichtlichen Lesart auf: Während Gregorius' Mutter ihr Leben auf ihren christlichen Glauben ausrichtet und auf materielles Gut verzichtet, lässt Gregorius sich für siebzehn Jahre auf einer einsamen Insel an einen Felsen anketten. Durch ein Wunder überlebt er diese ungewöhnlich scharfe Selbstkasteiung. Mehr noch: Die Geschichte endet damit, dass Gregorius zum neuen Papst erwählt und mit seiner Mutter vereint wird.¹⁰²² Mertens resümiert: „[D]ie aus den Fugen geratene Welt wird durch die Buße wieder ins Lot gebracht.“¹⁰²³

Die legendarische Erzähllogik der letzten Erzählsequenz bricht deutlich mit der zuvor zu beobachtenden Anlage einer tragischen Erzähldynamik. Dabei ist es nicht allein die Präsenz einer christlichen Heilsgewissheit, die das tragische Potential der Erzählsequenz auflöst, denn schließlich ist auch in Wolframs ‚Willehalm‘ das christliche Heilsversprechen allgegenwärtig und der Text ist, wie hier gezeigt wurde, dennoch ungebrochen tragisch. Es ist vielmehr das

¹⁰²² GOEBEL 1974, S. 121 sieht in diesem Schema von Trennung und Wiedervereinigung das strukturierende Moment im ‚Gregorius‘: „Es handelt sich beim Gregorius nicht nur um eine Wiederholung des Inzestmotivs, sondern es findet auch eine erneute Trennung von Mutter und Sohn statt, und die Erzählung schließt mit einer zweiten, diesmal glücklichen und dauernden Wiedervereinigung.“

¹⁰²³ MERTENS 1978, S. 68.

dargestellte Erzählprinzip der übermächtigen göttlichen Vorsehung, die es Gregorius nicht nur ermöglicht seine Schuld zu tilgen, sondern ihn sogar zum Papst erhöht, was den tragischen Zug der ersten Handlungssequenz verdrängt. Die rational uneinsichtige göttliche Übermacht führt letztlich die in der ersten Handlungssequenz dominanten Wirkmechanismen und erzählerischen Grundprinzipien, nämlich die Dynamiken von Kausalität und Finalität sowie die Entwicklung von sozialen Eigendynamiken, ad absurdum.

Dieses Wegdrängen tragischer Erzähllogik wird besonders deutlich mit Blick auf die Anbahnung und den Modus der Sühnehandlung. Gregorius' Buße (in vollkommener Einsamkeit, siebzehn Jahre an einen Felsen im Meer gekettet) zeigt augenscheinlich durchaus Tendenzen einer tragisch konnotierten Krisenerfahrung und weicht doch vor allem in zwei Aspekten signifikant davon ab: Zum einen bleibt die göttliche Gnade auch in dieser katastrophalen Bestrafung präsent, denn Gregorius wird durch ein Wunder am Leben gehalten und erscheint somit selbst im Moment der Krisenerfahrung nie wirklich verlassen. Zum anderen macht der Text deutlich, dass Gregorius seine Strafe (selbst)bewusst und selbstbestimmt, ohne unmittelbaren äußeren Zwang und scheinbar im Besitz seiner vollen geistigen und körperlichen Gesundheit wählt. Diese immerhin bewusst gewählte und selbstaufgelegte Strafe kann nicht dieselbe tragische Zugkraft entfalten, wie sie für die Krisenerfahrungen und Katastrophen der anderen hier analysierten Erzähltexte beobachtet werden kann. Besonders drastisch tritt dies im direkten Vergleich zwischen Hartmanns Iwein und seinem Gregorius hervor: Während Iwein von Wahnsinn und Krankheit überwältigt wird und der Übermacht dieser Krisenerfahrung nichts entgegenzusetzen hat, führt Gregorius kurz nach der initialen Erschütterung bereits ein reflektiertes, theologisches Gespräch mit seiner Mutter und legt für beide ein aus seiner Wahrnehmung angemessenes Strafmaß fest.

In der Forschung ist die intendierte Aussage hinter der von Gregorius gewählten Strafe durchaus umstritten, so geht Volker Mertens in seiner Analyse davon aus, dass Gregorius zielsicher eine angemessene Sühne für die getane Schuld wähle, und er damit als theologisch versiert gekennzeichnet werden solle:

Es scheint deutlich, daß der guote sündære ganz bewußt nach der Lebensform greift, die ihn in seiner Situation allein aus der Hölle herauszuführen vermag, [...] [d]afür spricht die Zuversicht [...] (V. 2740ff.) [...] und die Unbeirrbarkeit, mit der er diesen Ordo vivendi anstrebt.¹⁰²⁴

¹⁰²⁴ Ebd., S. 61f.

Fritz Peter Knapp bewertet Gregorius' Selbstbestrafung weniger gradlinig: Knapp problematisiert die „selbstmörderische[] Buße“¹⁰²⁵ im ‚Gregorius‘ als auffallend überzeichnet und geht davon aus, dass diese auch im zeitgeschichtlichen Kontext und im direkten Vergleich mit anderen Legenden des Mittelalters als problematisch markiert gewesen sein müsste:

Für den unwissentlichen Inzest nimmt der Sünder jedoch eine Sühne auf sich, die neuerlich theologisch äußerst bedenklich erscheint. Denn die selbst initiierte Aussetzung und Ankettung auf dem Felsen im Meer läßt nur zwei logische Deutungen zu: Entweder Gregor liefert sich dem Hungertod aus, begeht also Selbstmord, oder er provoziert ein Wunder Gottes zur Erhaltung seines Lebens. Damit würde er eindeutig gegen ein anderes Gebot des Alten und Neuen Testaments verstoßen[.]¹⁰²⁶

Unabhängig davon, ob Gregorius' Bußtat als Verweis auf seine herausgehobene theologische Kompetenz (vgl. Mertens) oder aber als weiterer schuldbehafteter Akt (vgl. Knapp) gelesen wird, für die Einordnung der Textkomposition ist entscheidend, dass Gregorius sein Strafmaß selbstbewusst und reflektiert auswählt und der Text damit eindeutig mit dem tragischen Erzählmuster einer unaufhaltsam abfallenden Handlung hin zur Katastrophe bricht. Mit der Wahl von Gregorius zum neuen Papst am Ende der Handlung wird **dieses Wegdrängen tragischer Erzählunglogiken** fast schon komisch überzeichnet. Schließlich handelt es sich bei diesem Schicksal nicht allein um ein Wiederherstellen des Status quo (wie dies bspw. Hartmanns Iwein gelingt, wenn er nach seiner Wahnsinnsepisode erneut das Ansehen des Hofes gewinnt), sondern um die größtmögliche religiöse Auszeichnung des christlichen Mittelalters, nämlich die Übertragung von Gottes Stellvertreterposition auf Erden.

Interessant ist zudem, dass auch die Tafel am Ende der Erzählung noch einmal in Erscheinung tritt – nun aber auch ästhetisch ganz anders konnotiert ist: Gregorius hatte die Tafel auf seinem Büssergang zur Insel, auf der er sich anketten ließ, mit sich geführt und in einer Scheune vergessen, die danach abgebrannt ist. Als Gregorius noch mit sich hadert, ob er es verdient habe, das ihm angebotene Papstamt anzunehmen, macht er es zur Bedingung, zuvor die Wachstafel als Zeichen Gottes wiederfinden zu wollen. Tatsächlich zieht er die Tafel, durch ein Wunder, aus den Trümmern (Gr 3730-3735). Es wird beschrieben, dass die Umstehenden daraufhin Freude und Furcht zugleich empfinden:

dô siufte der gotes trût:
got er im sô helfen bat,

¹⁰²⁵ KNAPP 1997, S. 114.

¹⁰²⁶ Ebd., S. 113.

er enkæme niemer von der stat,
ob er ir niht vunde.
nû giengen si zestunde
mit gabelen und mit rechen
und begunden nâher brechen
daz unkrût und den mist.
nû erzeigte der dâ gnædic ist
an dem guoten Grêgôriô
ein vil grôzez zeichen dô,
wande er sîne tavel vant
als niuwe als si von sîner hant
vüere der si dâ worhte.
vreude unde vorhte
heten die daz sâhen:
weinde sie des jâhen,
diz wære ein sælic man.
dâ enlugen si niht an. (Gr 3722-3470)

Da seufzte der Gottesfreund und bat Gott um seine Hilfe: Er würde diesen Ort niemals verlassen, sollte er sie (die Tafel) nicht finden. Dann machten sie sich sogleich mit Heugabeln und Rechen daran, das Unkraut und den Abfall zusammenzutragen. Da wirkte der gnädige Gott an dem frommen Gregorius ein sehr großes Wunder; denn er fand seine Tafel so neu, als wäre sie gerade erst gefertigt worden. Freude und Furcht befahl die, die das sahen. Weinend bestätigten sie, dass dies ein heiliger Mann sei. Und damit sagten sie die Wahrheit.

Erneut vollzieht sich durch die Tafel eine unmittelbare physische Reaktion – aber es handelt sich nicht um den Einbruch der Realität in das Reich der Illusion, sondern um eine Parabel für die Übermacht Gottes. Die Tafel ist hier eindeutig ein Signal für die **Übermacht der Transzendenz**, kein Stimulus für einen tragischen Schrecken. Dass die Tafel mit dieser letzten Szene ihre ursprünglichen Funktionen als Informationsquelle, Identitätsnachweis und Schuldmarker verliert und stattdessen zur Bestätigung einer Heilsgewissheit wird, drängt auch auf der ästhetischen Ebene des Textes das Potential für die Realisierung eines tragischen Schreckens zurück.

Der zweite Handlungsabschnitt realisiert damit pointiert die Erzähllogik einer Heiligengeschichte: Was am Ende zählt, ist einzig und allein der Plan Gottes – im Sinne einer Motivierungsform, die sich den Regeln von Notwendigkeit, Wahrscheinlichkeit und Ähnlichkeit, die mit Aristoteles grundlegende Voraussetzungen für die Evokation einer intensiven tragischen Wirkung sind, vollständig entzieht. Brüche in der Erzähllogik eines Textes sind im mittelalterlichen Erzählen zwar nicht fremd; Hartmanns ‚Gregorius‘ treibt diesen Kohärenzbruch aber sicher auf die Spitze.

Was bedeutet dies nun für die Frage nach dem tragischen Potential der Handlungsentwicklung im ‚Gregorius‘? *Hartmanns ‚Gregorius‘ ist kein tragischer Text* – aber er zeigt in der ersten Handlungssequenz durchaus Erzählelemente, die mit Aristoteles als tragödienhaft beschrieben werden können (wie Hamartia, Peripetie und Anagnorisis), und offenbart auf der Ebene der Handlungsentwicklung Parallelen zu tragischen Erzählmustern und -dynamiken (wie der Inszenierung des „Schuldlos Schuldigen“, dem narrativen Spiel mit Nicht-Wissen und der Anlage einer „Eskalationsstruktur“). Auch textästhetisch zeigt die Inszenierung der Wachstafel in der ersten Handlungssequenz durchaus Potentiale zur Realisierung eines ästhetischen Schreckens. Diese tragische Potentialität wird aber schließlich mit dem Bruch zum Legendarischen in der zweiten Handlungssequenz durch diametral entgegenstehende Erzählstrategien weggedrängt und aufgelöst.

Hier soll die These vertreten werden, dass das erkennbare „An-Erzählen“ eines tragischen Handlungsverlaufs, der schließlich legendarisch zu Ende erzählt wird, eine bewusste erzählerische Strategie sein kann, nämlich die Instrumentalisierung tragischer Muster zugunsten einer legendarischen Botschaft. Die erzählerisch kreierte Antizipation einer tragischen Handlungsentwicklung führt dazu, dass das legendarische Erzählprinzip für das „Zu-Ende-Erzählen“ der Geschichte besonders stark markiert ist. Denn während die Übermacht der göttlichen Vorsehung im ersten Handlungsteil zwar präsent, nicht aber einzig dominant ist, besteht im zweiten Handlungsabschnitt kein Zweifel mehr daran, dass der Individualität des Einzelnen (ebenso wie dem weltlichen – sozialen und physischen – Regelsystem, in dem die Figuren stehen) im Kontext des bereits festgeschriebenen Heilsplans kein Gültigkeitsraum zukommt. Es sind die im Text angelegten tragischen Erzählelemente des ersten Handlungsabschnitts, die Gregorius so nah wie möglich an den Schrecken eines tragischen Schicksals heranzuführen, die diese legendarische Wahrheit des letzten Teils besonders deutlich hervortreten lassen.

6. Resümee

Seit die Existenz tragischer Phänomene in mittelalterlichen Texten nicht mehr kategorisch ausgeschlossen wird, steht die mediävistische Forschung vor der Frage, wie das Tragische in mittelalterlichen Texten beschreibbar gemacht werden kann. Da sich bereits verschiedene

Tragikbegriffe als gewinnbringende Zugänge zu mittelalterlichen Erzählungen erwiesen haben, galt es sich hier zur aktuellen Vielstimmigkeit der Tragiktheorien im Forschungsfeld zu verhalten. Dazu wurden die vier Tragiktheorien, die die Forschungsdebatte um ‚Tragik im Mittelalter‘ dominieren – Szondis Primat der Dialektik, die Tragödienelemente von Aristoteles, der Kampf mit dem Schicksal bei Boethius und die Ästhetik des Schreckens bei Bohrer – in dieser Arbeit mit Hilfe eines analytischen Mengenmodells in ihrer Verschiedenheit anerkannt und zugleich auf Überschneidungsmomente hin befragt. Dieser analytische Zugriff hat das Tragische als ein Phänomen erkennbar werden lassen, das sich sowohl auf der Handlungs- als auch auf der Darstellungsebene eines Textes manifestieren und sich dabei unterschiedlich intensiv äußern kann, je nachdem, wie deutlich das entsprechende Phänomen im Text ausgeprägt ist. Diese Arbeit antwortete somit auf die Heterogenität des Tragikdiskurses mit der These, dass es sich bei textgebundener Tragik um ein multidimensionales Phänomen handelt, welches sich über verschiedene Varianten und mit unterschiedlicher Wirkungsintensität äußern kann.

Indem Tragik in diesem Sinne als ein skalierbares Phänomen betrachtet wurde, konnten in den vorangegangenen Lektüren neben intensiv-tragischen Texten auch Erzählungen mit einem subtileren tragischen Potential in den Blick genommen werden. Es wurden Beispiele aus dem Bereich der Helden- und Artusepik sowie dem legendarischen und hagiografischen Themenfeld herangezogen. Die Analysen konkretisierten verschiedene Varianten literarischer Tragik auf der Handlungs- ebenso wie auf der Darstellungsebene des Textes (strukturelle Tragik, Tragik der Figur, Tragik des Erzählers, Tragik des Erzählens, ästhetischer Schrecken):

Am ‚Nibelungenlied‘ wurde die Anlage verschiedener Varianten des Tragischen herausgearbeitet. Die zugrunde liegende Handlungsmotivation zeigt eine ausgeprägt dialektische Spannung zwischen Finalität und Kausalität, von der ein intensiver kognitiver Reiz ausgeht, der am Beispiel von Kriemhilds handlungsweisenden Entscheidungen besonders klar fassbar wird. Als ‚tragische Figuren‘ im ‚Nibelungenlied‘ wurden Siegfried, der mit Aristoteles als ‚gemischter Held‘ beschrieben werden kann, und Rüdiger, der im dialektisch-tragischen Dilemma eines Pflichtenkonflikts steht, explizit gemacht. Es wurde die These entwickelt, dass Siegfrieds Tod dadurch seine tragische Konnotation erhält, dass ihm ein angemessener Heldentod verweigert wird, während Rüdigers Dilemma an tragischer Intensität verliert, da er im Sterben als ehrenhafter Heros erkennbar bleibt. Zudem demonstriert das ‚Nibelungenlied‘

eine ästhetische Tragik, die sich vor allem in den überzeichneten Trauer- und Gewaltdarstellungen äußert, die sich im Text körperlich an den Figuren und über den Akt des Lesens sekundär an den Rezipienten vollziehen. Ein besonderer Fokus lag auf dem Todesschrei der Kriemhildfigur, die einen ausgeprägten ästhetischen Schrecken evozieren.

Das althochdeutsche ‚Hildebrandslied‘, das vom tödlichen Kampf zwischen Vater und Sohn berichtet, zeigt eine pointierte Zuspitzung struktureller Tragik. Dass die Erzählung auf kürzestem Raum eine verheerende Zugkraft entwickeln kann, liegt an dem Verlauf des Dialogs zwischen Hadubrand und Hildebrand, der beiden Heroen keine andere Wahl lässt, als um Leben und Tod miteinander zu kämpfen. In Hildebrand, der sich mit dem unvereinbaren Widerspruch zwischen seiner Rolle als Vater und als Held konfrontiert sieht, zeigt sich im Sinne Szondis eine dialektische Heldenstruktur *par excellence*. Der Text zeigt dabei ein Schwanken zwischen zwei Erzähllogiken mit unterschiedlicher Wirkung: Dem heroischen Raum, in dem Hadubrand und Hildebrand im Sinne eines untragischen, ehrenhaften Konflikts als Helden aufeinandertreffen, und dem tragischen Raum, in dem sie in ihrer Rolle als Vater und Sohn um Leben und Tod kämpfen. Mit Blick auf die Beziehung zwischen Heroik und Tragik legt das ‚Hildebrandslied‘ dabei einen signifikanten Befund offen: Ebenso wie die Logik heldenepischen Erzählens tragische Wirkungen mindern kann, läuft das heroische System Gefahr, durch die Offenlegung tragischer Elemente erschüttert zu werden.

Das tragische Potential von Wolframs ‚Willehalm‘ ist zwar weniger intensiv ausgeprägt als die tragische Wirkung des ‚Nibelungenliedes‘ und des ‚Hildebrandsliedes‘, aber doch eindeutig wahrnehmbar. Dass es trotz der christlichen Heilsgewissheit, die der Text als explizite Prämisse formuliert, zur Ausprägung tragischer Potentiale kommen kann, liegt im Besonderen an der Rolle der Erzählerfigur, die die Schwarz-Weiß-Dichotomie des dargestellten Glaubenskrieges herausfordert und an zentralen Stellen des Textes (hier demonstriert an Arofels Tötung) Leerstellen eröffnet, die durch tragische Zweifel gefüllt werden. Dieser im ‚Willehalm‘ allgegenwärtige tragische Unterton, der als Kampf der Erzählinstanz mit der überlieferten Materie inszeniert wird, wurde hier als ‚Tragik des Erzählers‘ beschrieben. Dass der ‚Willehalm‘ unvollständig bleibt und mit dem Verschwinden Rennewarts endet, der in der Logik des Textes als Hoffnungsträger und Lösung für den scheinbar unlösbaren Konflikt aufgebaut wurde, wurde hier als Beispiel für ein ‚verhindertes Erzählen‘ zugänglich gemacht und als ‚Tragik des Erzählens‘ gekennzeichnet.

Mit Hartmanns ‚Iwein‘ wurde ein Text betrachtet, der zwar mit einer untragischen Rehabilitationsgeschichte endet, dessen erster Handlungszyklus aber eine tragische Potentialität zeigt, die Aussagen über das Gelingen und Misslingen tragischer Wirkung ermöglicht. Ein intensiver tragischer Reiz geht im ‚Iwein‘ vor allem von der ästhetischen Inszenierung des gewalttätigen Krisenmoments und dem Einbruch der Erinnerung in den noch fragilen, wieder zusammengesetzten Geist des Ritters aus. Auch wenn die Anlage weiterer tragischer Handlungselemente erkennbar wird (tragische Schuld und Kampf zwischen Freiheit und Schicksal, das als Personifikationsallegorie *vrou minne* in den Text eingeschrieben ist), entwickeln diese Elemente nicht die gleiche tragische Intensität. Es wird die These vertreten, dass es das stark stilisierte Wertesystem des Artushofs erschwert, Iweins Schicksal eindeutig als tragisch und nicht eher als paradox bis komisch zu registrieren.

Mit Hartmanns ‚Gregorius‘, der eine Geschichte von Sünde und Sühne erzählt, wurde abschließend ein Beispielfall dafür betrachtet, wie tragisches Potential tatsächlich durch Erzählstrategien weggedrängt werden kann. Es wurde herausgearbeitet, dass die erste Erzählsequenz zwar durchaus bekannte tragische Erzählelemente (wie *Hamartia*, *Peripetie*, *Anagnorisis*) und Erzähldynamiken (wie das „Schuldlos Schuldigwerden“ als Ergebnis einer Eskalationsstruktur) enthält, diese aber durch den radikalen Bruch in der Erzähllogik keine tragische Intensität entfalten können. Es wurde die These entwickelt, dass die Antizipation einer tragischen Handlungsentwicklung im Setting dieses Legendenromans die erzählerische Funktion erfüllt, die Übermacht des göttlichen Heilsplans, die im zweiten Teil der Handlung voll zum Tragen kommt, als radikalen Kontrast zum tragischen Register des ersten Erzählabschnitts besonders hervorzuheben.

Die Analysen demonstrierten, dass der Einbezug des tragischen Diskurses in die Analyse mittelalterlicher Texte nicht die Gefahr birgt, den Blick auf die Spezifika mittelalterlicher Texte zu verstellen, sondern vielmehr eine Möglichkeit darstellt, ausdifferenzierte Perspektiven auf die Besonderheiten tragischen Erzählens im Mittelalter zu ermöglichen. Durch die Annahme einer Skalierbarkeit der Tragik wurde der Blick für Grenzbereiche des Tragischen und die Korrelation mit anderen Erzähllogiken (dem Bereich des Heroischen und Legendarischen) gelegt. Es wurde dabei gezeigt, dass die spezifischen Erzähl- und Darstellungsformen mittelalterlicher Erzähltexte sowohl das Potential haben, die Wirkung tragischer Phänomene zu verstärken, als auch dazu beitragen können, diese signifikant zu vermindern.

7. Literaturverzeichnis

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1, S. 33

„Definitions of Tragedy by Encirclement“, Figure 4.1 A, PALMER 1992, S. 108.

Abbildung 2, S. 131

„Definitions of Tragedy by Encirclement“, Figure 4.1 B, PALMER 1992, S. 108.

Quellen

Aischylos *Agamemnon* und *Die Totenspende*, in: Aischylos ‘Die Orestie’, ins Deutsche übersetzt und mit Nachwort von Emil Staiger, Stuttgart 1987 [1958].

Aristoteles *Nikomachische Ethik*, aus dem Griechischen und mit einer Einführung und Erläuterungen versehen von Olof Gigon, 8. Auflage, München 2010 [1967].

Aristoteles *Physik. Vorlesungen über die Natur*, ins Deutsche übersetzt von Hans Günter Zekl, Aristoteles Philosophische Schriften in sechs Bänden, Bd. 6, Hamburg 1995.

Aristoteles *Poetik*, ins Deutsche übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 2014 [1982].

Baudelaire *Les Fleurs du Mal* (,Die Blumen des Bösen‘), in: Baudelaire, Sämtliche Werke / Briefe in acht Bänden, Bd. 3, herausgegeben von Friedhelm Kemp und Claude Pichois, München / Wien 1975.

Benjamin *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, herausgegeben von Rolf Tiedemann, 13. Auflage, Frankfurt am Main 2018 [1978].

Boethius *Trost der Philosophie. Consolatio Philosophiae* (Lateinisch/Deutsch), herausgegeben von Ernst Gegenschatz und Olof Gigon, 6. Auflage. Düsseldorf / Zürich 2002 (Sammlung Tusculum).

Das Nibelungenlied und *die Klage*. Nach der Handschrift 857 der Stiftsbibliothek St. Gallen, mittelhochdeutscher Text mit Übersetzung und Kommentar, herausgegeben von Joachim Heinzle. Deutsche Klassiker Verlag, 2. Auflage, Berlin 2021.

Gryphius *Leo Armenius* oder Fürsten-Mord Trauer-spiel, Text folgt der Ausgabe *Werke in drei Bänden mit Ergänzungsband*, herausgegeben von Hermann Palm (Darmstadt 1961), 4. Auflage, Berlin 2016

Hartmann von Aue *Erec*, herausgegeben von Albert Leitzmann, fortgeführt von Ludwig Wolff, 7. Auflage besorgt von Kurt Gärtner, Tübingen 2006 (Altdeutsche Textbibliothek 39).

Hartmann von Aue *Gregorius*, in: Hartmann von Aue *Gregorius, Der arme Heinrich, Iwein*, herausgegeben und übersetzt von Volker Mertens, Deutsche Klassiker Verlag, 5. Auflage, Frankfurt am Main 2020.

Hartmann von Aue *Iwein*, in: Hartmann von Aue *Gregorius, Der arme Heinrich, Iwein*, herausgegeben und übersetzt von Volker Mertens, Deutsche Klassiker Verlag, 5. Auflage, Frankfurt am Main 2020.

Hebbel *Mein Wort über das Drama!*, in: Friedrich Hebbel ,Theoretische Schriften‘, 4. Auflage, Berlin 2015, S. 4-30.

- Hegel *Vorlesungen über die Ästhetik III*, in: Georg Wilhelm Friedrich Hegel ‚Gesammelte Werke‘ Band 15, 11. Auflage, Frankfurt am Main 2018 [1986].
- Hegel *Über die wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts, seine Stelle in der praktischen Philosophie und sein Verhältnis zu den positiven Rechtswissenschaften*, Erstdruck in: *Kritisches Journal der Philosophie* (1802), in: Georg Wilhelm Friedrich Hegel ‚Jenaer Schriften 1801-1807‘, Werke 2, Werkausgabe in zwanzig Bänden, Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, 11. Auflage, Frankfurt am Main 2021, S. 434-530.
- Hildebrandslied*, in: Althochdeutsche Literatur. Eine kommentierte Anthologie, Althochdeutsch/Neuhochdeutsch, Altniederdeutsch/Neuhochdeutsch, übersetzt, kommentiert und herausgegeben von Stephan Müller, Stuttgart 2007, S. 27-33.
- Hölderlin *Verschiedenartige Bemerkungen*, in: Friedrich Hölderlin ‚Gesammelte Werke‘, hg. von Hans Jürgen Balmes, 2. Auflage, Frankfurt am Main 2014, S. 648f.
- Kierkegaard *Unwissenschaftliche Nachschrift*, in: Sören Kierkegaard, *Philosophische Brosamen und Unwissenschaftliche Nachschrift*, herausgegeben von Hermann Diem und Walter Rest, aus dem Dänischen von B. und S. Diderichsen, München 2005.
- Müller *Unterhaltungen mit Goethe*, Eintrag zum 6. Juni 1824, in Kanzler Friedrich von Müller ‚Unterhaltungen mit Goethe‘, mit Anmerkungen versehen und herausgegeben von Renate Grumach, Weimar 1982, S. 125-128.
- Nietzsche *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, nach dem Text der Ausgabe Leipzig 1895 (Goldmann Klassiker).
- Platon *Politeia* (Der Staat), bearbeitet von Dietrich Kurz, griechischer Text von Emile Chambry ins Deutsche übersetzt von Fredrich Schleiermacher, herausgegeben von Gunther Eigler, 6. Auflage, 2011 [1971].
- Scheler *Zum Phänomen des Tragischen*, in: Max Scheler ‚Vom Umsturz der Werte‘. Der Abhandlungen und Aufsätze. 1. Band, 2. durchgesehene Auflage [Leipzig 1919], Norderstedt 2015, S. 239-270.
- Schelling *Philosophie der Kunst*, in: Friedrich Schelling ‚Sämtliche Werke‘ (Abt. 1, Bd. 5), 1. Auflage, Stuttgart 1859.
- Schopenhauer *Die Welt als Wille und Vorstellung* (Ausschnitt), in: *Tragödientheorie. Texte und Kommentare vom Barock bis zur Gegenwart*, herausgegeben von Ulrich Profitlich, Hamburg 1999, S. 174-183.
- Simmel *Der Begriff und die Tragödie der Kultur*, in: Georg Simmel ‚Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918 Bd. 1, Gesamtausgabe in 12 Bänden, Frankfurt am Main 2001, S. 194-223.
- Solger *Vorlesungen über Ästhetik*, Karl Wilhelm Ferdinand Solger ‚Vorlesungen über Ästhetik‘, mit einer Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Giovanna Pinna, Hamburg 2017 (Philosophische Bibliothek, Band 698).
- Sophokles *König Ödipus* (Griechisch/Deutsch), Text, Übersetzung und Kommentar folgt der Ausgabe von Jean Bollack [Frankfurt am Main 1994], 1. Auflage, Berlin 2015.
- Vischer *Über das Erhabene und Komische*, in: Friedrich Theodor Vischer ‚Über das Erhabene und Komische und andere Texte zur Ästhetik‘, Einleitung von Willi Oelmüller, herausgegeben von Hans Blumenberg u. a., Frankfurt am Main 1967, S. 37-215.
- Wolfram von Eschenbach *Parzival*, Studienausgabe, mittelhochdeutscher Text nach der 6. Ausgabe von Karl Lachmann, übers. v. Peter Knecht und mit Einführungen zum Text von Bernd Schirok, 2. Auflage, Berlin / New York 2003.

Wolfram von Eschenbach *Willehalm*, nach der Ausgabe von Werner Schröder, übersetzt, mit Vorwort und Register von Dieter Kartschoke, 3. Auflage, Berlin / New York 2003.

Abkürzungen

DVJs = Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte

GRM = Germanisch-Romanische Monatsschrift

LiLi = Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik

LJB = Literaturwissenschaftliches Jahrbuch

PBB = Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur

ZfdPh = Zeitschrift für deutsche Philologie

ZfdA = Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur

Lexika

Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, herausgegeben von Georg Braungart u. a., Bd. 3., Berlin / New York 2003.

Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch, mit den Nachträgen von Ulrich Pretzel, 38. unveränderte Auflage, Stuttgart 1992.

Forschungsliteratur

ALTHOFF 1994 = GERD ALTHOFF: Ritual und Demonstration im mittelalterlichen Verhalten, in: Personenbeziehungen in der mittelalterlichen Literatur, hg. von HELMUT BRALL, BARBARA HAUPT und URBAN KÜSTERS, Düsseldorf 1994, S. 457-476.

ALTHOFF 1999 = GERD ALTHOFF: Spielen die Dichter mit den Spielregeln der höfischen Gesellschaft? in: Mittelalterliche Literatur im Spannungsfeld von Hof und Kloster, hg. von NIGEL F. PALMER und HANS-JOCHEN SCHIEWER, Tübingen 1999, S. 53-71.

ALTHOFF 2003 = GERD ALTHOFF: Die Macht der Rituale. Symbolik und Herrschaft im Mittelalter, Darmstadt 2003.

ALTHOFF 2007 = GERD ALTHOFF: Das Nibelungenlied und die Spielregeln der Gesellschaft im 12. Jahrhundert, in: Der Mord und die Klage. Das Nibelungenlied und die Kulturen der Gewalt, Dokumentation des 4. Symposiums der Nibelungenliedgesellschaft Worms e.V. vom 11. bis 13. Oktober 2002, hg. von GEROLD BÖNNEN und VOLKER GALLÉ, 2. Auflage, Worms 2007, S. 83-99.

ANDERSON 1985 = PHILIP N. ANDERSON: Kriemhild's Quest, in: Euphorion 79 (1985), S. 3-12.

ATKINS 1952 = J. W. H. ATKINS: English Literary Criticism. The Medieval Phase, Chapter VII 'Native literary problems: The owl and the nightingale, Wiclif, Chaucer', London 1952, S. 142-162.

BARTHEL 2008 = VERENA BARTHEL: Empathie, Mitleid, Sympathie. Rezeptionslenkende Strukturen mittelalterlicher Texte in Bearbeitungen des Willehalm-Stoffs, Berlin u. a. 2008 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 50).

- BARTON 2014 = ULRICH BARTON: Vormoderne Tragik? Zur neueren Tragikdiskussion in Gräzistik und Mediävistik, in: LJB 55 (2014), S. 9-40.
- BARTON 2016 = ULRICH BARTON: *eleos und compassio*. Mitleid im antiken und mittelalterlichen Theater, Paderborn 2016.
- BAUER 1997 = STEFAN BAUER: *Nâch âventiure wâne*. Zur Integration von Minne- und Ritterwân in Hartmanns Erec, in: Poetica 29 (1997), S. 75-93.
- BAUMEISTER 1987 = THEOFRIED BAUMEISTER: Das Theater in der Sicht der Alten Kirche, in: Theaterwesen und dramatische Literatur. Beiträge zur Geschichte des Theaters, hg. von GÜNTER HOLTUS, Tübingen 1987 (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater 1), S. 109-125.
- BAUSCHKE 2017 = RICARDA BAUSCHKE: Komische Ausgleichsstrategien des ‚Tragischen‘ im Minnediskurs des Liet von Troye, in: Tragik und Minne, hg. von REGINA TOEPFER, Heidelberg 2017, S. 155-176.
- BECKER 2019 = REBEKKA BECKER: Muße im höfischen Roman. Literarische Konzeptionen des Ausbruchs und der Außeralltäglichkeit im ‚Erec‘, ‚Iwein‘ und ‚Tristan‘, Tübingen 2019 (Studien zur Theorie und Kulturgeschichte der Muße 12).
- BECKER / MOHR 2012 = ANJA BECKER / JAN MOHR (Hgg.): Alterität als Leitkonzept für historisches Interpretieren, Berlin 2012 (Deutsche Literatur – Studien und Quellen 8).
- BENSON 1966 = LARRY D. BENSON: The Alliterative *Morte Arthure* and the Medieval Tragedy, in: Tennessee Studies in Literature 11 (1966), S. 75-87.
- BERNREUTHER 1994 = MARIE-LUISE BERNREUTHER: Motivationsstruktur und Erzählstrategie im ‚Nibelungenlied‘ und in der ‚Klage‘, hg. von DANIELLE BUSCHINGER und WOLFGANG SPIEWOK, Greifswald 1994 (Greifswalder Beiträge zum Mittelalter 41, Studien zur mittelalterlichen Literatur 5).
- BEYSCHLAG 1955 = SIEGFRIED BEYSCHLAG: Die Funktion der epischen Vorausdeutungen im Aufbau des ‚Nibelungenliedes‘, in: PBB 76 (1955), S. 38-55.
- BILLINGS 2014 = JOSHUA BILLINGS: *Genealogy of the Tragic*. Greek Tragedy and German Philosophy, Princeton 2014.
- BIRKHAN 2006 = HELMUT BIRKHAN: Furor Heroicus, in: 8. Pöchlerner Heldenliedgespräch. Das Nibelungenlied und die Europäische Heldendichtung, hg. von ALFRED EBENBAUER und JOHANNES KELLER, Wien 2006 (Philologica Germanica 26), S. 9-38.
- BLAAS 2009 = VALENTIN BLAAS: Überlegungen zu einer Codierung der Emotion „Zorn“ im ‚Willehalm‘ Wolframs von Eschenbach, in: Das Mittelalter 14 (2009), S. 50-66.
- BLANK 1998 = WALTER BLANK: Der Melancholiker als Romanheld. Zum deutschen ‚Prosa-Lancelot‘, Hartmanns ‚Iwein‘ und Wolframs ‚Parzival‘, in: *Ist mir getroumet mîn leben?* Vom Träumen und vom Anderssein. Festschrift für Karl-Ernst Geith zum 65. Geburtstag, hg. von ANDRÉ SCHNYDER u. a., Göppingen 1998 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 632), S. 1-19.
- BLEUMER 2015 = HARTMUT BLEUMER: „Historische Narratologie“, in: Kultur- und Literaturtheorien in der Germanistischen Mediävistik, hg. von CHRISTIANE ACKERMANN und MICHAEL EGERDING, Berlin u. a. 2015, S. 213-274.
- BOEHM 2001 = RUDOLF BOEHM: ‚Tragik‘. Von Oidipus bis Faust, Würzburg 2001.
- BOGNER 2011 = RALF BOGNER (Hg.): Tragödie – Die bleibende Herausforderung, Saarbrücken 2011.

- BOHRER 1994 = KARL HEINZ BOHRER: Erscheinungsschrecken und Erwartungsangst. Die griechische Tragödie als moderne Epiphanie, in: ders.: Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit, Frankfurt am Main 1994, S. 32-62.
- BOHRER 2009 = KARL HEINZ BOHRER: Das Tragische. Erscheinung, Pathos, Klage, München 2009.
- BOLLINGER 1938 = KATHARINA BOLLINGER: Das Tragische im höfischen Epos, Würzburg 1938.
- BORCHERDT 1935 = HANS HEINRICH BORCHERDT: Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance, Leipzig 1935.
- BRACKERT 1971 = HELMUT BRACKERT: Nibelungenlied und Nationalgedanke: Zur Geschichte einer deutschen Ideologie, in: *Mediaevalia litteraria*. Festschrift für Helmut de Boor zum 80. Geburtstag, München 1971, S. 343-364.
- BRAUN 2013 = MANUEL BRAUN (Hg.): Wie anders war das Mittelalter? Fragen an das Konzept der Alterität, Göttingen 2013 (Äventiuren 9).
- BREMER 1969 = JAN M. BREMER: *Harmatia*. Tragic error in the Poetics of Aristotle and in Greek Tragedy, Amsterdam 1969.
- BRERETON 1968 = GEOFFREY BRERETON: *Principles of Tragedy. A Rational Examination of the Tragic Concept in Life and Literature*, London 1968.
- BREUER 1988 = ROLF BREUER: *Tragische Handlungsstrukturen. Eine Theorie der Tragödie*, München 1988.
- BRINKER-VON DER HEYDE 1999 = CLAUDIA BRINKER-VON DER HEYDE: Hagen – Ein Held mit vielen Gesichtern! in: *Amsterdamer Beiträge zur Älteren Germanistik* 51 (1999), S. 105-124.
- BRUNNER 1996 = HORST BRUNNER: Das Bild des Krieges bei Chrestien de Troyes und bei Hartmann von Aue, in: *Spannungen und Konflikte menschlichen Zusammenlebens in der deutschen Literatur des Mittelalters*, hg. von KURT GÄRTNER, INGRID KASTEN und FRANK SHAW, Tübingen 1996 (Bristoler Colloquium 1993), S. 113-122.
- BRUNNER 2004 = HORST BRUNNER: Hartmann von Aue: *Erec* und *Iwein*, in: *Interpretationen. Mittelhochdeutsche Romane und Heldenepen*, hg. von DEMS., bibliographisch ergänzte Ausgabe Stuttgart 2004, S. 97-128.
- BUMKE 2004 = JOACHIM BUMKE: *Wolfram von Eschenbach*, 8. Auflage, Stuttgart / Weimar 2004 (Sammlung Metzler 36).
- BURGER 1985 = BERNHARD BURGER: *Die Grundlegung des Untergangsgeschehens im Nibelungenlied*, Freiburg 1985 (Hochschulsammlung Philosophie: Literaturwissenschaft 11).
- BÜTTNER 2017 = STEFAN BÜTTNER: Leid ohne Minne – das Tragische in Byzanz, in: *Tragik und Minne*, hg. von REGINA TOEPFER, Heidelberg 2017, S. 27-55.
- CESSI 1987 = VIVIANA CESSI: *Erkennen und Handeln in der Theorie des Tragischen bei Aristoteles*, Frankfurt am Main 1987 (Beiträge zur Klassischen Philologie 180).
- CLASSEN 1995 = ABLBRECHT CLASSEN: Why Do Their Words Fail? Communicative Strategies in the 'Hildebrandslied', in: *Modern Philology* (93/1) 1995, S. 1-22.
- CLIFTON-EVEREST 1979 = J. M. CLIFTON-EVEREST: *The Tragedy of Knighthood. Origins of the Thannhäuserlegend*, Oxford 1979 (Medium Aevum Monographie N.S. 10).
- CLOETTA 1976 (1890) = WILHELM CLOETTA: *Beiträge zur Literaturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance*; Bd. 1: Komödie und Tragödie im Mittelalter; Bd. 2: Die Anfänge der

- Renaissancetragödie, Halle 1890/1892, Reprint Leipzig 1976.
- CLOUGH 1982 = ANDREA CLOUGH: Medieval Tragedy and the Genre of *Troilus and Criseyde*, in: *Medievalia et Humanistica* N.S. 11 (1982), S. 211-227.
- CORMEAU / STÖRMER 2007 = CHRISTOPH CORMEAU / WILHELM STÖRMER: Hartmann von Aue. Epoche – Werk – Wirkung, 3. aktualisierte Auflage, München 2007.
- CORMEAU 1995 = CHRISTOPHE CORMEAU: Fortuna und andere Mächte im Artusroman, in: Fortuna, hg. von HAUG WALTER und BURGHART WACHINGER, Tübingen 1995 (Fortuna Vitrea 15).
- CRAMER 1972 = THOMAS CRAMER: Soziale Motivation in der Schuld-Sühne-Problematik von Hartmanns Erec, in: *Euphorion* 66 (1972), S. 97-112.
- CURLEY 1987 = THOMAS F. CURLEY: The Consolation of Philosophy as a Work of Literature, in: *American Journal of Philology* 108 (1987), S. 343-367.
- DE GRAZIA 2008 = MARGRETA DE GRAZIA: Hamlet without Hamlet, Cambridge 2008.
- DE VOGEL 1973 = CORNELIA JOHANNA: The Problem of Philosophy and Christian Faith in Boethius' 'Consolatio' (1973), in: Boethius, hg. von MANFRED FUHRMANN und JOACHIM GRUBER, Darmstadt 1984, S. 286-301.
- DICKMAN 1979 = SUSAN JOY DICKMAN: Late Medieval Tragedy from Chaucer to Cavendish, Berkeley 1979.
- DIEDRICHSEN 1974 = DIEDRICH DIEDRICHSEN: Art. ‚Tragödie‘, in: *Handlexikon zur Literaturwissenschaft*, hg. von DIETHER KRYWALSKI, München 1974, S. 482-487.
- DINKELACKER 2006 = WOLFGANG DINKELACKER: Spielregeln, Gattungsregeln. Zur literarischen Gestaltung des Nibelungenstoffes, in: 8. Pöchlerner Heldenliedgespräch. Das Nibelungenlied und die Europäische Heldendichtung, hg. von ALFRED EBENBAUER und JOHANNES KELLER, Wien 2006 (Philologica Germanica 26), S. 57-71.
- DINZELBACHER 1981 = PETER DINZELBACHER: Über die Entdeckung der Liebe im Hochmittelalter, in: *Saeculum* 32 (1981), S. 185-208.
- DOHSE 1972 = JUTTA DOHSE: Zu ‚helfe‘ und ‚rât‘. Der Lehnseid in der mittelhochdeutschen Dichtung, in: ‚Getempert und gemischt‘ für Wolfgang Mohr zum 65. Geburtstag von seinen Tübinger Schülern, hg. von FRANZ HUNDSNURSCHER und ULRICH MÜLLER, Göppingen 1972, S. 219-229.
- DONALDSON 1970 = ETHELBERT TALBOT DONALDSON: *Speaking of Chaucer*, London 1970.
- DOX 2004 = DONNALEE DOX: *The Idea of the Theater in Latin Christian Thought. Augustine to the Fourteenth Century*, Ann Arbor 2004.
- DÜSING 2003 = WOLFGANG DÜSING: Art. ‚Tragisch‘, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hg. von GEORG BRAUNGART u. a., Bd. 3., Berlin / New York 2003, S. 666-669.
- EAGLETON 2003 = TERRY EAGLETON: *Sweet Violence. The Idea of the Tragic*, Malden, Mass. u. a. 2003.
- EBENBAUER 2006: ALFRED EBENBAUER: Achillesferse – Drachenblut – Kryptonit. Die Unverwundbarkeit der Helden, in: 8. Pöchlerner Heldenliedgespräch. Das Nibelungenlied und die Europäische Heldendichtung, hg. von ALFRED EBENBAUER und JOHANNES KELLER, Wien 2006 (Philologica Germanica 26), S. 73-101.
- EDWARDS 2002 = ROBERT R. EDWARDS: *Chaucer and Boccaccio. Antiquity and Modernity*, Basingstoke u. a. 2002.

- G. EHRISMANN 1908 = GUSTAV EHRISMANN: Über Wolframs Ethik, in: ZfdA 49 (1908), S. 405-465.
- O. EHRISMANN 1975 = OTFRID EHRISMANN: Das Nibelungenlied in Deutschland. Studien zur Rezeption des Nibelungenlieds von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg, München 1975 (Münchener Germanistische Beiträge 14).
- O. EHRISMANN 1989 = OTFRID EHRISMANN: Isolde, der Zauber, die Liebe – der Minnetrank in Gottfrieds ‚Tristan‘ zwischen Symbolik und Magie, in: Ergebnisse und Aufgaben der Germanistik am Ende des 20. Jahrhunderts. Festschrift für Ludwig Erich Schmitt zum 80. Geburtstag, hg. von ELISABETH FELDBUSCH, Hildesheim u. a. 1989, S. 282-301.
- O. EHRISMANN 1998 = OTFRID EHRISMANN: „*ze stücken was gehouwen dô daz edele wîp.*“ The Reception of Kriemhild, in: A Companion to the Nibelungenlied, hg. von WINDER MCCONELL, Rochester / Woodbridge 1998, S. 18-41.
- O. EHRISMANN 2002 = OTFRID EHRISMANN: Das Nibelungenlied. Epoche – Werk – Wirkung, 2. neu bearbeitete Auflage, München 2002.
- O. EHRISMANN 2005 = OTFRID EHRISMANN: Das Nibelungenlied, München 2005.
- ERNST 2002 = ULRICH ERNST: Der ‚Gregorius‘ Hartmanns von Aue. Theologische Grundlagen – legendarische Strukturen – Überlieferung im geistlichen Schrifttum, Köln et. al 2002 (Studien zur Literatur und Gesellschaft des Mittelalters und der frühen Neuzeit 7).
- EURINGER 1987 = MARKUS EURINGER: *Der guote Sünder – Gregorius peccator*. Eine vergleichende Untersuchung zur lateinischen Übersetzung des ‚Gregorius‘ Hartmanns von Aue durch Arnold von Lübeck, Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität zu München, München 1987.
- FAJARDO-ACOSTA 1989 = FIDEL FAJARDO-ACOSTA: The Condemnation of Heroism in the Tragedy of Beowulf. A Study in the Characterization of the Epic, Lewiston 1989 (Studies in Epic and Romance Literature 2).
- FARNHAM 1934 = WILLARD FARNHAM: Tragic Prodigality of Life. Essays in criticism: Second Series, Berkeley / California 1934, S. 185-198.
- FARNHAM 1956 = WILLARD FARNHAM: The Medieval Heritage of Elizabethan Tragedy, Oxford 1956.
- FASBENDER 1997 = CHRISTOPH FASBENDER: ‚Willehalm‘ als Programmschrift gegen die „Kreuzzugsideologie“ und „Dokument der Menschlichkeit“, ZfdPh 116 (1997), S. 16-31.
- FASBENDER 2005 = CHRISTOPH FASBENDER: Nibelungenlied und Nibelungenklage. Neue Wege der Forschung, hg. von DEMS., Darmstadt 2005.
- FICHTE 1996 = JOERG O. FICHTE: Providentia – Fatum – Fortuna, in: Das Mittelalter 1 (1996), S. 5-20.
- FIRESTONE 1988 = RUTH H. FIRESTONE: Boethian Order in Hartmann’s Erec and Iwein, in: Essays in Literature 15 (1988), S. 117-130.
- FISCHER 1983 = HUBERTUS FISCHER: Ehre, Hof und Abenteuer in Hartmanns ‚Iwein‘. Vorarbeiten zu einer historischen Poetik des höfischen Epos, München 1983 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 3).
- FISCHER 2001 = HUBERTUS FISCHER: Gyburc und Alyze. Oder Krieg und Frieden, in: Böse Frauen – Gute Frauen. Darstellungskonventionen in Texten und Bildern des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, hg. von ULRIKE GAEBEL und ERIKA KARTSCHOKE, Trier 2001 (Literatur – Imagination – Realität 28), S. 35-42.

- FISCHER-LICHTE 2010 = ERIKA FISCHER-LICHTE: Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart; Bd. 1: Von der Antike bis zur Weimarer Klassik. 3. Auflage, Tübingen / Basel 2010.
- FISHER 1975 = RODNEY W. FISHER: Erecs Schuld und Enites Unschuld bei Hartmann, in: Euphorion 69 (1975), S. 160-174.
- FØLLESDAL et. al. 1986 = DAGFINN FØLLESDAL, LARS WALLØE, JON ELSTER: Rationale Argumentation. Ein Grundkurs in Argumentation und Wissenschaftstheorie, deutsche Bearbeitung von MATTHIAS KAISER und GEORG MEGGLE, Berlin / New York 1986.
- FORSCHNER 1995 = MAXIMILIAN FORSCHNER: Die stoische Ethik, Darmstadt 1995.
- FRAKES 1984 = JEROLD C. FRAKES: Kriemhild's Three Dreams. A Structural Interpretation, in: ZfdA 113 (1984), S. 173-87.
- FRAKES 1988 = JEROLD C. FRAKES: The Fate of Fortune in the Early Middle Ages. The Boethian Tradition, Leiden u. a. 1988 (Studien und Texte zur Geistesgeschichte des Mittelalters 23).
- FRICK 1988 = WERNER FRICK: Providenz und Kontingenz. Untersuchungen zur Schicksalssemantik im deutschen und europäischen Roman des 17. und 18. Jahrhunderts, Tübingen 1988.
- FRIES 1978 = MAUREEN FRIES: Tragic pattern in Malory's Morte Darthur: Medieval narrative as literary myth, in: Acta 5 (1978), S. 81-99.
- FRIES 1988 = MAUREEN FRIES: Boethian Themes and Tragic Structure in Geoffrey of Monmouth's *Historia Regum Britanniae*, in: The Arthurian Tradition, hg. von MARY FLOWERS BRASWELL und JOHN BUGGE, Tuscaloosa / London 1988, S. 29-42.
- FROMM 1990 = HANS FROMM: Das Nibelungenlied und seine literarische Umwelt, in: Pöchlerner Heldenliedgespräch. Das Nibelungenlied und der mittlere Donauraum, hg. von KLAUS ZATLOUKAL, Wien 1990 (Philologica Germanica 12), S. 3-19.
- FRYE 1922 = PROSSER HALL FRYE: Romance and Tragedy, Boston 1922.
- FUCHS 1997 = STEPHAN FUCHS: Hybride Helden: Gwigois und Willehalm. Beiträge zum Heldenbild und zur Poetik des Romans im frühen 13. Jahrhundert, Heidelberg 1997 (Frankfurter Beiträge zur Germanistik 31).
- FUCHS-JOLIE / GILLER 2015 = STEPHAN FUCHS-JOLIE / PHILIPP GILLER: „wie Gahmuret schiet von Belakânen“. *Tituel* und die Tragödie des Erzählens, in: Tragik vor der Moderne, hg. von REGINA TOEPFER und GYBURG RADKE-UHLMANN, Heidelberg 2015, S. 27-46.
- FUHRMANN / GRUBER 1984 = MANFRED FUHRMANN / JOACHIM GRUBER: Einleitung zu Boethius, hg. von DENS., Darmstadt 1984, S. 1-10.
- FUHRMANN 1982 = MANFRED FUHRMANN: Nachwort, in: Aristoteles ‚Die Poetik‘, übers. und hg. von DEMS., Stuttgart 2014 [1982].
- FUHRMANN 2003 = MANFRED FUHRMANN: Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles – Horaz – ‚Longin‘. Eine Einführung, Düsseldorf / Zürich 2003.
- GALL 2018 = SASKIA GALL: Erzählen von *unmâze*. Narratologische Aspekte des Kontrollverlusts im *Willehalm* Wolframs von Eschenbach, Heidelberg 2018.
- GALLE 2005 = ROBERT GALLE: Art. ‚Tragisch/Tragik‘, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Studienausgabe, hg. von KARLHEINZ BARCK u. a., Bd. 6, Stuttgart / Weimar 2005, S. 117-171.

- GEBERT 2017 = BENT GEBERT: Die Gabe des Kampfes. Zur Form der Anerkennung im *Hildebrandslied*, in: Anerkennung und die Möglichkeiten der Gabe. Literaturwissenschaftliche Beiträge, unter Mitarbeit von MALENA RATZKE und BRITTA WITTCROW, hg. von MARTIN BAISCH, Frankfurt am Main 2017 (Hamburger Beiträge zur Germanistik 58), S. 19-40.
- GEGENSCHATZ 1958 = ERNST GEGENSCHATZ: Die Freiheit der Entscheidung in der ‚*Consolatio philosophiae*‘ des Boethius (1958). in: Boethius, hg. von MANFRED FUHRMANN und JOACHIM GRUBER, Darmstadt 1984, S. 323-349.
- GEIER 1999 = BETTINA GEIER: Täuschungshandlungen im Nibelungenlied. Ein Beitrag zur Differenzierung von List und Betrug, hg. von ULRICH MÜLLER, FRANZ HUNDSNURSCHER und CORNELIUS SOMMER, Göttingen 1999 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 659).
- GELFERT 1995 = HANS-DIETER GELFERT: Die Tragödie. Theorie und Geschichte, Göttingen 1995 (Kleine Vandenhoeck-Reihe 1570).
- GENETTE 1972 = GÉRARD GENETTE: Strukturalismus und Literaturwissenschaft, in: Strukturalismus in der Literaturwissenschaft, hg. von HEINZ BLUMENRATH, Köln 1972 (Neue wissenschaftliche Bibliothek 43), S. 71-88.
- GENETTE 2010 [1994] = GÉRARD GENETTE: Die Erzählung, 3. Auflage, München 2010 [1. Auflage 1994].
- GENTRY 1983 = FRANCIS G. GENTRY: Die Rezeption des Nibelungenliedes in der Weimarer Republik, in: Das Weiterleben des Mittelalters in der deutschen Literatur, hg. von JAMES F. POAG und GERHILD SCHOLZ-WILLIAMS, Königstein 1983, S. 142-156.
- GEORGE 1972 = DAVID E. R. GEORGE: Deutsche Tragiktheorien vom Mittelalter bis zu Lessing. Texte und Kommentare, München 1972.
- GEPHART 2005 = IRMGARD GEPHART: Der Zorn der Nibelungen. Rivalität und Rache im ‚*Nibelungenlied*‘, Köln 2005.
- GEROK-REITER 2000 = ANETTE GEROK-REITER: Die Hölle auf Erden. Überlegungen zum Verhältnis von Weltlichem und Geistlichem in Wolframs ‚*Willehalm*‘, in: Geistliches in weltlicher und Weltliches in geistlicher Literatur des Mittelalters, hg. von CHRISTOPH HUBER, BURGHART WACHINGER und HANS-JOACHIM ZIEGLER, Tübingen 2000, S. 171-194.
- GIGON 2002 = OLOF GIGON: Einführung, in: Boethius *Trost der Philosophie*, Lateinisch und Deutsch, hg. und übers. von ERNST GEGENSCHATZ und OLOF GIGON, 6. Auflage, Düsseldorf / Zürich 2002, S. 306-369.
- GLAUCH 2009 = SONJA GLAUCH: An der Schwelle zur Literatur. Elemente einer Poetik des höfischen Erzählens, Heidelberg 2009 (Studien zur historischen Poetik 1).
- GOEBEL 1974 = K. DIETER GOEBEL: Untersuchungen zu Aufbau und Schuldproblem in Hartmanns ‚*Gregorius*‘, Berlin 1974 (Philologische Studien und Quellen 78).
- GÖHLER 2006 = PETER GÖHLER: *Daz was ein not vor aller not*. Der Platz des ‚*Nibelungenliedes*‘ im literarischen Ensemble um 1200. Überlegungen zur literaturgeschichtlichen Stellung des ‚*Nibelungenliedes*‘, in: 8. Pöchlerner Heldenliedgespräch. Das Nibelungenlied und die Europäische Heldendichtung, hg. von ALFRED EBENBAUER und JOHANNES KELLER, Wien 2006 (Philologica Germanica 26), S. 121-146.
- GRAEVENITZ u. a. 1998 = GERHART VON GRAEVENITZ / ODO MARQUARD / MATTHIA CHRISTEN (Hg.): Kontingenz, München 1998 (Poetik und Hermeneutik 17).
- GRENZMANN 1954/55 = WILHELM GRENZMANN: Über das Tragische (1954/55), in: Tragik und Tragödie, hg. von VOLKMAR SANDER, Darmstadt 1971, S. 166-176.

- GRIMM 1973 = REINHOLD GRIMM (Hg.): Deutsche Dramentheorien. Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschland, 2 Bde, Frankfurt am Main 1973 (Athenäum Paperbacks Germanistik 1).
- GRUBER 1969 = JOACHIM GRUBER: Die Erscheinung der Philosophie in der *Consolatio Philosophiae* des Boethius, in: *Rheinisches Museum für Philologie* 112 (1969), S. 166-186.
- GRUBMÜLLER 1999 = KLAUS GRUBMÜLLER: Gattungskonstitution im Mittelalter, in: *Mittelalterliche Literatur und Kunst im Spannungsfeld von Hof und Kloster*, hg. von NIGEL F. PALMER und HANS-JOCHEN SCHIEWER, Tübingen 1999, S. 193-210.
- GSCHWANTLER 1992 = OTTO GSCHWANTLER: Heldensage als ‚tragoedia‘. Zu einem Brief des Domschulmeisters Meinhard an Bischof Gunther von Bamberg, in: *2. Pöchlerner Heldenliedgespräch. Die historische Dietrichepik*, hg. von KLAUS ZATLOUKAL, Wien 1992 (*Philologica Germanica* 13), S. 39-67.
- GUBATZ 2002 = THORSTEN GUBATZ: 'waz ob si also zurnet, daz wir sin verlorn?' Zur Frage nach Kohärenz oder Inkohärenz der Motivationsstruktur in der siebten *Äventiure des Nibelungenlieds*, in: *Euphorion* (96/3) 2002, S. 273-286.
- GUERIN 1995 = VICTORIA M. GUERIN: *The Fall of Kings and Princes. Structure and Destruction in Arthurian Tragedy*, Stanford 1995.
- HAFNER 2004 = SUSANNE HAFNER: *Maskulinität in der höfischen Erzählliteratur*, Frankfurt am Main 2004 (*Hamburger Beiträge zur Germanistik* 40).
- A. HAHN 2001 = ALOIS HAHN: *Schuld und Fehltritt, Geheimhaltung und Diskretion*, in: *Der Fehltritt. Vergehen und Versehen in der Vormoderne*, hg. von PETER VON MOOS, Köln u. a. 2001 (*Norm und Struktur* Bd. 15), S. 177-202.
- I. HAHN 1985 = INGRID HAHN: *Güete und Wizen. Zur Problematik von Identität und Bewußtsein im 'Iwein' Hartmanns von Aue*, in: *PBB* 107 (1985), S. 190-217.
- HALLICH 1995 = OLIVER HALLICH: *Poetologisches, Theologisches: Studien zum ‚Gregorius‘ Hartmanns von Aue*, Frankfurt am Main u. a. 1995 (*Hamburger Beiträge zur Germanistik* 22).
- HALLIWELL 1986 = STEPHEN HALLIWELL: *Aristotle's Poetics*, London 1986.
- HARMS 1963 = WOLFGANG HARMS: *Der Kampf mit dem Freund oder Verwandten in der deutschen Literatur bis um 1300*, München 1963 (*Medium Aevum, Philologische Studien* 1).
- HASEBRINK 2003 = BURKHARD HASEBRINK: *Aporie, Dialog, Destruktion. Eine textanalytische Studie zur 37. Äventiure des ‚Nibelungenliedes‘*, in: *Dialoge. Sprachliche Kommunikation in und zwischen Texten im deutschen Mittelalter*, hg. von NIKOLAUS HENKEL, MARTIN H. JONES und NIGEL F. PALMER, Tübingen 2003, S. 7-20.
- HAUBRICHS 2011 = WOLFGANG HAUBRICHS: *Erzählter Wahnsinn. Zur Narration der Irrationalität in Chretiens ‚Yvain‘ und Hartmanns ‚Iwein‘*, in: *Mittelhochdeutsch. Beiträge zur Überlieferung, Sprache und Literatur, Festschrift für Kurt Gärtner zum 75. Geburtstag*, hg. von RALF PLATE u. a., Berlin / Boston 2011, S. 55-65.
- HAUFE 2005 = HENDRIKJE HAUFE: *Zwischen Welten. Fremdheit und Subjektivität im Willehalm Wolframs von Eschenbach*, in: *Inszenierungen von Subjektivität in der Literatur des Mittelalters*, hg. von MARTIN BAISCH, JUTTA EMING, HENDRIKJE HAUFE und ANDREA SIEBER, Königstein im Taunus 2005, S. 140-154.
- HAUG 1974 = WALTER HAUG: *Höfische Idealität und heroische Tradition im Nibelungenlied (1974)*, in: *DERS.: Strukturen als Schlüssel zur Welt. Kleine Schriften zur Erzählstruktur des Mittelalters*,

Tübingen 1989, S. 293-307.

HAUG 1975 = WALTER HAUG: Parzivals *zwîvel* und Willehalms *zorn*. Zu Wolframs Wende vom höfischen Roman zur Chason de geste, in: Wolfram-Studien, hg. von WERNER SCHRÖDER, 3. Schweinfurter Kolloquium (1972), Berlin 1975, S. 217-231.

HAUG 1987 = WALTER HAUG: Montage und Individualität im Nibelungenlied (1987), in: Nibelungenlied und Nibelungenklage. Neue Wege der Forschung, hg. von CHRISTOPH FASBENDER, Darmstadt 2005, S. 13-2 (auch in: WALTER HAUG: Strukturen als Schlüssel zur Welt. Kleine Schriften zur Erzählstruktur des Mittelalters, Tübingen 1989, S. 326-338).

HAUG 1992 = WALTER HAUG: Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts, 2. Auflage, Darmstadt 1992.

HAUG 1994 = WALTER HAUG: Die Grausamkeit der Heldensage. Neue gattungstheoretische Überlegungen zur heroischen Dichtung, in: Studien zum Altgermanistischen. FS Heinrich Beck, hg. von HEIKO UECKER, Berlin / New York 1994, S. 303-326.

HAUG 1995 = WALTER HAUG: O Fortuna. Eine historisch-semanticke Skizze zur Einführung, in: Fortuna, hg. von DEMS. und BURGHART WACHINGER, Tübingen 1995, S. 1-22.

HAUG 1999 A = WALTER HAUG: Für eine Ästhetik des Widerspruchs. Neue Überlegungen zur Poetologie des höfischen Romans, in: Mittelalterliche Literatur und Kunst im Spannungsfeld von Hof und Kloster, hg. von NIGEL F. PALMER, Tübingen 1999, S. 211-228.

HAUG 1999 B = WALTER HAUG: Das Spiel mit der arthurischen Struktur in der Komödie von Yvain/Iwein, in: Erzählstrukturen der Artusliteratur. Forschungsgeschichte und neue Ansätze, hg. von FRIEDRICH WOLFZETTEL, Tübingen 1999, S. 99-118.

HAUG 2006 = WALTER HAUG: Szenarien des heroischen Untergangs, in: 8. Pöchlerner Heldenliedgespräch. Das Nibelungenlied und die Europäische Heldendichtung, hg. von ALFRED EBENBAUER und JOHANNES KELLER, Wien 2006 (Philologica Germanica 26), S. 147-161.

HAUSTEIN 1993 = JENS HAUSTEIN: Siegfrieds Schuld, in: ZfdA 122 (1993), S. 373-387.

HAYMES 1999 = EDWARD R. HAYMES: Das Nibelungenlied. Geschichte und Interpretation, München 1999.

HEINZLE 1987 = JOACHIM HEINZLE: Gnade für Hagen? Die epische Struktur des Nibelungenliedes und das Dilemma der Interpreten, in: Nibelungenlied und Klage. Sage und Geschichte, Struktur und Gattung. Passauer Nibelungengespräche 1985, hg. von FRITZ PETER KNAPP, Heidelberg 1987, S. 257-276.

HEINZLE 1998 = JOACHIM HEINZLE: Zum literarischen Status des Nibelungenliedes (1998), in: Nibelungenlied und Nibelungenklage. Neue Wege der Forschung, hg. von CHRISTOPH FASBENDER, Darmstadt 2005, S. 106-121.

HEINZLE 2003 = JOACHIM HEINZLE: Die Nibelungensage als europäische Heldensage, in: Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos, hg. von JOACHIM HEINZLE, KLAUS KLEIN und UTE OBHOF, 2. überarbeitete und aktualisierte Auflage, Wiesbaden 2003, S. 3-27.

HEINZLE 2012 = JOACHIM HEINZLE: Die Nibelungen. Lied und Sage, 2. überarbeitete und aktualisierte Auflage, Darmstadt 2003.

HEINZLE 2021 = JOACHIM HEINZLE: Stellenkommentar, in: Das Nibelungenlied und die Klage. Nach der Handschrift 857 der Stiftsbibliothek St. Gallen, mittelhochdeutscher Text mit Übersetzung und Kommentar, hg. von HEINZLE, 2. Auflage, Berlin 2021 [1. Auflage 2015] (Deutsche Klassiker Verlag 51).

- HENKEL 1999 = NIKOLAUS HENKEL: ‚Nibelungenlied‘ und ‚Klage‘. Überlegungen zum Nibelungenverständnis um 1200 (1999), in: Nibelungenlied und Nibelungenklage. Neue Wege der Forschung, hg. von CHRISTOPH FASBENDER, Darmstadt 2005, S. 210-237.
- HENNE 1982 = HERMANN HENNE: Herrschaftsstruktur, historischer Prozeß und epische Handlung. Sozialgeschichtliche Untersuchungen zum ‚Gregorius‘ und ‚Armen Heinrich‘ Hartmanns von Aue, Göppingen 1982 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 340).
- HENNING 1990 = URSULA HENNING: Zweimal Empfang in Bechelaren. Zum Verhältnis zwischen Dietrich- und Nibelungensage, in: Pöchlerner Heldenliedgespräch. Das Nibelungenlied und der mittlere Donauraum, hg. von KLAUS ZATLOUKAL, Wien 1990 (Philologica Germanica 12), S. 33-45.
- HERBERICHS / KIENIG 2008 = CORNELIA HERBERICHS / CHRISTIAN KIENIG (Hg.): Literarische Performativität, Lektüren vormoderner Texte, Zürich 2008 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 3).
- HEROLD 2003 = CHRISTINE HEROLD: Chaucer's Tragic Muse. The Paganization of Christian Tragedy, Lewiston / Queenston / Lampeter 2003 (Studies in Medieval Literature 23).
- HEUSLER 1957 = ANDREAS HEUSLER: Die altgermanische Dichtung, unveränderter Nachdruck der 2. neubearbeiteten u. vermehrten Ausgabe, Darmstadt 1957.
- HOENEN / NAUTA 1997 = MAARTEN J.F.M. HOENEN / LODI NAUTA (Hg.): Boethius in the Middle Ages. Latin and Vernacular Traditions of the *Consolatio philosophiae*. Leiden / New York / Köln 1997 (Studien und Texte zur Geistesgeschichte des Mittelalters 58).
- HÖFFE 2018 = OTFRIED HÖFFE: Ethik. Eine Einführung, 2. durchgesehene Auflage, München 2018 [1. Auflage 2013].
- E. HOFFMANN 1955 = ERNST HOFFMANN: Griechische Philosophie und christliches Dogma bei Boethius (1955), in: Boethius, hg. von MANFRED FUHRMANN und JOACHIM GRUBER, Darmstadt 1984, S. 278-285.
- W. HOFFMANN 1979 = WERNER HOFFMANN: Das Siegfriedbild in der Forschung, Darmstadt 1979 (Erträge der Forschung 127).
- HORSTMANN 2016 [1978] = ROLF-PETER HORSTMANN (Hg.): Seminar: Dialektik in der Philosophie Hegels, 3. Auflage Frankfurt am Main 2016 [1. Auflage 1978].
- HOUWEN 2010 = LUUK HOUWEN: The Beast Within. The Animal-Man Dichotomy in the *Consolation of Philosophy*, in: Boethius Christianus? Transformationen der *Consolatio Philosophiae* in Mittelalter und Früher Neuzeit, hg. von REINHOLD F. GLEI, NICOLA KAMINSKI und FRANZ LEBSAFT, Berlin / New York 2010, S. 247-259.
- HUBER 2020 = CHRISTOPH HUBER: Der ‚Weg‘ der Erzählung. Beobachtungen zu Hartmann von Aue und weiteren höfischen Erzählern, in: PBB 142/3 (2020), S. 330-353.
- HÜBNER 2004 = GERT HÜBNER: Erzählform im höfischen Roman. Studien zur Fokalisierung im ‚Eneas‘, im ‚Iwein‘ und im ‚Tristan‘, Tübingen / Basel 2004 (Bibliotheca Germanica 44).
- HUSS 2017 = BERNHARD HUSS: Tragik und Liebe in einer undurchsichtigen Welt. Die *Iphigénie* von Jean Racine, in: Tragik und Minne, hg. von REGINA TOEPFER, Heidelberg 2017, S. 225-261.
- JAKOBSON 1972 = ROMAN JAKOBSON: Linguistik und Poetik, in: Strukturalismus in der Literaturwissenschaft, hg. von HEINZ BLUMENRATH, Köln 1972 (Neue wissenschaftliche Bibliothek 43), S. 118-147.

- JASPERS 1947 = KARL JASPERS: Vollendung der Wahrheit in ursprünglichen Anschauungen (1947), in: Tragik und Tragödie, hg. von VOLKMAR SANDER, Darmstadt 1971, S. 1-57.
- JAUß 1977 = HANS ROBERT JAUß: Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956-1976, München 1977.
- JENTZSCH 1972 = PETER JENTZSCH: ‚Der guote Ruedeger‘. Beobachtungen zur epischen Funktion des personalen Epitheton ornans im ‚Nibelungenlied‘ und in der mittelalterlichen Dietrichsepik, in: ‚Getempert und gemischt‘ für Wolfgang Mohr zum 65. Geburtstag von seinen Tübinger Schülern, hg. von FRANZ HUNDSNURSCHER und ULRICH MÜLLER, Göppingen 1972, S. 167-217.
- JING 2017 = XUAN JING: Charisma – Falschgeld – Gnade. Zur Funktion der Gabe im *Nibelungenlied*, in: Anerkennung und die Möglichkeiten der Gabe. Literaturwissenschaftliche Beiträge, unter Mitarbeit von MALENA RATZKE und BRITTA WITTCROW, hg. von MARTIN BAISCH, Frankfurt am Main 2017 (Hamburger Beiträge zur Germanistik 58), S. 41-66.
- JOHNSTON 2017 = ANDREW JAMES JOHNSTON: Varianten des Tragischen in Chaucers *Troilus and Criseyde*, in: Tragik und Minne, hg. von REGINA TOEPFER, Heidelberg 2017, S. 207-224.
- JUSSEN 2001 = BERNHARD JUSSEN: Nicht einmal zwischen den Zeilen, in: Der Fehltritt. Vergehen und Versehen in der Vormoderne, hg. von PETER VON MOOS, Köln u. a. 2001 (Norm und Struktur Bd. 15), S. 97-107.
- KAMINSKI 1998 = NICOLA KAMINSKI: Andreas Gryphius, Stuttgart 1998.
- KAPPL 2015 = BRIGITTE KAPPL: Hamartia und Error – Das Konzept tragischer Verfehlung bei Aristoteles und seinen Kommentatoren im Cinquecento, in: Tragik vor der Moderne, hg. von REGINA TOEPFER und GYBURG RADKE-UHLMANN, Heidelberg 2015, S. 47-76.
- KASTEN 1993 = INGRID KASTEN: Schwester, Geliebte, Mutter, Herrscherin: Die weibliche Hauptfigur in Hartmanns ‚Gregorius‘, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 115 (1993), S. 400-420.
- KASTEN 1977 = INGRID KASTEN: Rennewarts Stange, ZfdPh 96 (1977), S. 394-410.
- KAUFMANN 1980 = WALTER KAUFMANN: Tragödie und Philosophie, ins Deutsche übers. von EKKEHARD SCHÖLLER, Tübingen 1980 [engl. Original New York, 1969].
- KRAFT 1979 = KARL-FRIEDRICH KRAFT: Iweins Triuwe. Zu Ethos und Form der Aventurenfolge in Hartmanns ‚Iwein‘. Eine Interpretation, Amsterdam 1979 (Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur 42).
- KELLER 1998 = HILDEGARD ELISABETH: *Diu gewaltaerinne Minne*. Von einer weiblichen Großmacht und der Semantik von Gewalt, in: ZfdPh 117 (1998), S. 17-37.
- KELLERMANN 2006 = KARINA KELLERMANN: Der personifizierte Agon: Gyburg im Fokus widerstreitender Normen, in: Germanistik in und für Europa. Faszination – Wissen. Texte des Münchener Germanistentages 2004, hg. von KONRAD EHLICH, Bielefeld 2006, S. 253-262.
- KELLY 1979 = HENRY ANSGAR KELLY: Aristotle – Averroes – Alemannus on Tragedy: The Influence of the ‚Poetics‘ on the Latin Middle Ages, in: Viator 10 (1979), S. 161-209.
- KELLY 1993 = HENRY ANSGAR KELLY: Ideas and Forms of Tragedy from Aristotle to the Middle Ages, Cambridge u. a. 1993 (Cambridge Studies in Medieval Literature 18).
- KELLY 1997 = HENRY ANSGAR KELLY: Chaucerian Tragedy, Cambridge 1997 (Chaucer Studies 24).
- KENNEDY 1984 = BEVERLY KENNEDY: The Re-Emergence of Tragedy in Late Medieval England: Sir

- Thomas Malory's *Morte Darthur*, in: *The Existential Coordinates of the Human Condition: Poetic – Epic – Tragic*, hg. von ANNA-TERESA TYMIENIECKA, Dordrecht 1984 (Analecta Husserliana 18), S. 363-378.
- M. KERN 2015 = MANFRED KERN: Dido oder Über die Wiedergeburt des Tragischen, in: *Tragik vor der Moderne*, hg. von REGINA TOEPFER und GYBURG RADKE-UHLMANN, Heidelberg 2015, S. 77-101.
- P. KERN 1996 = PETER KERN: Beobachtungen zum Adaptionsprozeß von Vergils Aeneis im Mittelalter, in: *Übersetzen im Mittelalter*, hg. von JOACHIM HEINZLE, L. PETER JOHNSON und GISELA VOLLMANN-PROFE, Cambriger Kolloquium 1994, Berlin 1996 (Wolfram-Studien 14), S. 109-133.
- P. KERN 1998 = PETER KERN: Text und Prätext. Zur Erklärung einiger Unterschiede von Hartmanns *Iwein* gegenüber Chrétiens *Yvain*, in: *Festschrift für Xenja von Ertzdorff zum 65. Geburtstag*, hg. von TRUDE EHLERT, Göttingen 1998 (Göttinger Arbeiten zur Germanistik 644), S. 363-373.
- KIPLINSKI 1990 = ANDREA KIPLINSKI: Der Heide Rennewart als Heilswerkzeug Gottes. Die laientheologischen Implikationen im ‚Willehalm‘ Wolframs von Eschenbach, Inauguraldissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie dem Fachbereich Germanistik der Freien Universität Berlin, Berlin 1990.
- KIENING 1991 = CHRISTIAN KIENING: Reflexion – Narration. Wege zum ‚Willehalm‘ Wolframs von Eschenbach, Tübingen 1991.
- KIENING 2002 = CHRISTIAN KIENING: Wolframs politische Anthropologie im ‚Willehalm‘, in: *Wolframs von Eschenbach – Bilanzen und Perspektiven*, hg. von WOLFGANG HAUBRICH, ECKART C. LUTZ und KLAUS RIDDER, Berlin 2002 (Wolfram-Studien Bd. 17), S. 246-275.
- KILIAN 2005 = JÖRG KILIAN: Historische Dialogforschung. Eine Einführung, Tübingen 2005 (Germanistische Arbeitshefte 41).
- KINDERMANN 1957 = HEINZ KINDERMANN: Theatergeschichte Europas, Bd. 1: Das Theater der Antike und des Mittelalters, Salzburg 1957.
- KISTLER 1993 = RENATE KISTLER: Heinrich von Veldeke und Ovid, Tübingen 1993.
- KLEIN 2017 = DOROTHEA KLEIN: Tragische Minne? Die Geschichte von Pyramus und Thisbe und ihre mittelalterlichen Bearbeitungen, in: *Tragik und Minne*, hg. von REGINA TOEPFER, Heidelberg 2017, S. 85-107.
- KLEINSTÜCK 1956 = JOHANNES KLEINSTÜCK: Die mittelalterliche Tragödie in England, in: *Euphorion* 50 (1956), S. 177-195.
- KLEPPEL 1996 = CHRISTOPH A. KLEPPEL: *vremder bluomen underscheit*. Erzählen von Fremden in Wolframs *Willehalm*, Frankfurt am Main 1996 (Mikrokosmos, Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsforschung 45).
- KNAPP 1970 = FRITZ PETER KNAPP: Rennewart. Studien zu Gehalt und Gehalt des ‚Willehalm‘ Wolframs von Eschenbach, Wien 1970.
- KNAPP 1983 = FRITZ PETER KNAPP: Heilsgewißheit oder Resignation? Rennewarts Schicksal und der Schluß des Willehalm, in: *DVjs* 57 (1983), S. 593-612.
- KNAPP 1987 = FRITZ PETER KNAPP: *Tragoedia und planctus*. Der Eintritt des ‚Nibelungenliedes‘ in die Welt der *litterati* (1987), in: *Nibelungenlied und Nibelungenklage. Neue Wege der Forschung*, hg. von CHRISTOPH FASBENDER, Darmstadt 2005, S. 30-47.

- KNAPP 1990 = FRITZ PETER KNAPP: Neue Spekulationen über alte Rüdiger-Lieder. Otto Gschwantler zum 60. Geburtstag, in: Pöchlerner Heldenliedgespräch. Das Nibelungenlied und der mittlere Donauraum, hg. von KLAUS ZATLOUKAL, Wien 1990 (Philologica Germanica 12), S. 47-58.
- KNAPP 1997 = FRITZ PETER KNAPP: *legenda aut non legenda*. Erzählstrukturen und Legitimationsstrategien in ‚falschen‘ Legenden des Mittelalters: Judas – Gregorius – Albanus, in: DERS.: Historie und Fiktion in der mittelalterlichen Gattungspoetik. Sieben Studien und ein Nachwort, Heidelberg 1997.
- KÖHLER 1973 = ERICH KÖHLER: Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit, München 1973.
- KOMMERELL 1940 = MAX KOMMERELL: Lessing und Aristoteles. Untersuchungen über die Theorie der Tragödie, Frankfurt a. M. 1940.
- KÖPPE / KINDT 2014 = TILMANN KÖPPE / TOM KINDT: Erzähltheorie. Eine Einführung, Stuttgart 2014.
- KOSCHORKE 2016 = ALBRECHT KOSCHORKE: Leo Armenius, in: Gryphius-Handbuch, hg. von NICOLA KAMINSKI und ROBERT SCHÜTZE, Berlin / Boston 2016, S. S. 185-202.
- KRAGL / SCHNEIDER 2013 = FLORIAN KRAGL / CHRISTIAN SCHNEIDER: Erzähllogiken in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Akten der Heidelberger Tagung vom 17. bis 19. Februar 2011, Heidelberg 2013.
- KRAMER 1971 = HANS-PETER KRAMER: Erzählerbemerkungen und Erzählerkommentare in Chrestiens und Hartmanns ‚Erec‘ und ‚Iwein‘, Göttingen 1971 (Göttinger Arbeiten zur Germanistik 35).
- KRASS 2017 = ANDREAS KRASS: ‚ein unsächlich vingerlîn‘. Tragik und Minne im ‚Eneasroman‘ Heinrichs von Veldeke, in: Tragik und Minne, hg. von REGINA TOEPFER, Heidelberg 2017, S. 137-153.
- KREWET 2011 = MICHAEL KREWET: Die Theorie der Gefühle bei Aristoteles, Heidelberg 2011.
- KREWET 2015 = MICHAEL KREWET: Das Tragische im Handeln des Sophokleischen ‚Philoktet‘, in: Tragik vor der Moderne, hg. von REGINA TOEPFER und GYBURG RADKE-UHLMANN, Heidelberg 2015, S. 103-142.
- KRÜGER 2003 = PETER KRÜGER: Etzels Halle und Stalingrad. Die Rede Görings vom 30.1.1943, in: Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos, hg. von JOACHIM HEINZLE, KLAUS KLEIN und UTE OBHOF, 2. überarbeitete und aktualisierte Auflage, Wiesbaden 2003, S. 375-403.
- KUHN 1953 = HUGO KUHN: Hartmann von Aue als Dichter (1953), in: Hartmann von Aue, hg. von HUGO KUHN und CHRISTOPH CORMEAU, Darmstadt 1973, S. 68-86.
- KUHN 1965 = HUGO KUHN: Der Teufel im Nibelungenlied. Zu Gunthers und Kriemhilds Tod (1965), in: Nibelungenlied und Kudrun, hg. von HEINZ RUPP, Darmstadt 1976 (Wege der Forschung 54), S. 333-365.
- KUHN 1969 = HUGO KUHN: Stoffgeschichte, Tragik und formaler Aufbau im Hildebrandslied, in: Text und Theorie, hg. von DEMS., Stuttgart 1969, S. 113-125.
- KÜSTERS 1991 = URBAN KÜSTERS: Klagefiguren. Vom höfischen Umgang mit der Trauer, in: An den Grenzen höfischer Kultur. Anfechtungen der Lebensordnung in der deutschen Erzähldichtung des hohen Mittelalters, hg. von GERT KAISER, München 1991 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 12), S. 9-75.
- LAWTON 1985 = DAVID LAWTON: Chaucer's Narrators. Cambridge 1985 (Chaucer Studies 13).
- LEFÈVRE 1987 = ECKARD LEFÈVRE: Die Unfähigkeit, sich zu erkennen. Unzeitgemäße Bemerkungen zu

- Sophokles' *Oidipus Tyrannos*, Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft N.F. 13 (1987), S. 37-58.
- LEFÈVRE 2001 = ECKARD LEFÈVRE: Die Unfähigkeit, sich zu erkennen: Sophokles' Tragödien, Leiden/Boston/Köln 2001 (Mnemosyne/Supplementum 227).
- LEHMANN 1991 = HANS-THIES LEHMANN: Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie, Stuttgart 1991.
- LERER 1958 = SETH LERER: Boethius and Dialogue. Literary Method in The Consolation of Philosophy, Princeton 1985.
- LEWIS 1982 = ROBERT E. LEWIS: Erec's Knightly Imperfections, in: Res Publica Litterarum 5 (1982), S. 151-158.
- LIEBERTZ-GRÜN 1996 = URSULA LIEBERTZ-GRÜN: Das trauernde Geschlecht. Kriegerische Männlichkeit und Weiblichkeit im Willehalm Wolfram s von Eschenbach, in: GRM 46 (1996), S. 383-405.
- LIENERT 2003 = ELISABETH LIENERT: Perspektiven der Deutung des *Nibelungenliedes*, in: Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos, hg. von JOACHIM HEINZLE, KLAUS KLEIN und UTE OBHOF, 2. überarbeitete und aktualisierte Auflage, Wiesbaden 2003, S. 91-112.
- LOFMARK 1972 = CARL LOFMARK: Rennewart in Wolfram's ‚Willehalm‘. A study of Wolfram von Eschenbach and his sources, Angelica Germanica Bd. 2, Cambridge 1972.
- LOREY 1994 = CHRISTOPH LOREY: Die Schuld-Verhältnisse in Hartmanns Iwein, in: Analogon Rationis. Festschrift für Gerwin Marahrens zum 65. Geburtstag, hg. von MARIANNE HENN, Edmonton, Alberta 1994, S. 19-47.
- LUCAS 1968 = DONALD W. LUCAS: Aristotle. Poetics. Introduction, commentary and appendices, Oxford 1968.
- LUHMANN 1965 = NIKLAS LUHMANN: Die Gewissensfreiheit und das Gewissen, in: Archiv des öffentlichen Rechts 90 (1965), S. 257-285.
- LUHMANN 1973 = NIKLAS LUHMANN: Das Phänomen des Gewissens und die normative Selbstbestimmung der Persönlichkeit, in: Naturrecht in der Kritik, hg. von FRANZ BÖCKLE / ERNST-WOLFGANG BÖCKENFÖDE, Mainz 1973, S. 223-243.
- LUMIANSKY 1968 = ROBERT M. LUMIANSKY: The Alliterative *Morte Arthure*, the Concept of Medieval Tragedy, and the Cardinal Virtue Fortitude, in: Medieval and Renaissance Studies, hg. v. JOHN M. HEADLEY, Chapel Hill 1968, S. 95-118.
- LURJE 2004 = MICHAEL LURJE: Die Suche nach der Schuld. Sophokles' *Oedipus Rex*, Aristoteles' *Poetik* und das Tragödienverständnis der Neuzeit, München / Leipzig 2004.
- MACK 1970 = DIETRICH MACK: Ansichten zum Tragischen und zur Tragödie. Ein Kompendium der deutschen Theorie im 20. Jahrhundert, München 1970.
- MACKENSEN 1953 = LUTZ MACKENSEN: Mittelalterliche Tragödien. Gedanken über Wesen und Grenzen des Mittelalters, in: FS Wolfgang Stammler zu seinem 65. Geburtstag, Berlin 1953, S. 92-108.
- MAHONEY 1962 = JOHN F. MAHONEY: Chaucerian Tragedy and the Christian Tradition, *Annuaire Medievale* (3) 1962, S. 81-99.
- MALCHER / PHILIPOWSKI 2015 = KAY MALCHER / KATHARINA PHILIPOWSKI: Literarische Tragik im Spannungsfeld von Normativität, Medialität und Textualität – am Beispiel der

- mittelhochdeutschen ‚Rabenschlacht‘, in: Tragik vor der Moderne, hg. von REGINA TOEPFER und GYBURG RADKE-UHLMANN, Heidelberg 2015, S. 143-177.
- MANN 1958 = OTTO MANN: Poetik der Tragödie, Bern 1958.
- MANNACK 1986 = EBERHARD MANNACK: Andreas Gryphius, 2. Auflage, Stuttgart 1986.
- MARSHALL 2017 = SOPHIE MARSHALL: Die ‚Klage‘ zwischen Szondi und Lacan. Zur Modellierung tragischer Problemkerne, in: ZfdPh 136 (2017), S. 63-85.
- MARSHALL 2019 = SOPHIE MARSHALL: Buchbesprechung zu Tragik vor der Moderne, hg. von REGINA TOEPFER und GYBURG RADKE-UHLMANN, Heidelberg 2015, in: ZfdPh 138 (2019), Heft 1, S. 127-134.
- MARTÍNEZ 1996 A = MATÍAS MARTÍNEZ: Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens, Göttingen 1996 (Palaestra 298).
- MARTÍNEZ 1996 B = MATÍAS MARTÍNEZ: Fortuna und Providentia. Typen der Handlungsmotivation in der Faustiniengeschichte der Kaiserchronik, in: Formaler Mythos. Beiträge zu einer Theorie ästhetischer Formen, hg. von DEMS., Paderborn u. a. 1996, S. 83-100.
- MARTÍNEZ / SCHEFFEL 2009 = MATÍAS MARTÍNEZ / MICHAEL SCHEFFEL: Einführung in die Erzähltheorie, 8. Auflage, München 2009.
- MATTHEWS 1960 = WILLIAM MATTHEWS: The Tragedy of Arthur. A Study of the Alliterative ‚Morte Arthure‘, Berkeley, Los Angeles 1960.
- MAYER 1979 = HARTWIG MAYER: *ein vil vriuntlichez spil*. Erecs und Enites gemeinsame Schuld, in: Analecta Helvetica et Germanica. Eine Festschrift zu Ehren von Hermann Boeschstein, hg. von ARMIN ARNOLD u. a., Bonn 1979, S. 8-19.
- MCALPINE 1978 = MONICA E. MCALPINE: The Genre of Troilus and Criseyde, Ithaca / London 1978.
- MEIER 1990 = HANS HEICHRICH MEIER: Die Schlacht im ‚Hildebrandslied‘, in: ZfdA 1990 (119,2), S. 127-138.
- MEINEKE 1987 = BIRGIT MEINEKE: *Chind* und *barn* im Hildebrandslied vor dem Hintergrund ihrer althochdeutschen Überlieferung, Göttingen 1987 (Studien zum Althochdeutschen 9).
- MENKE 1996 = CHRISTOPHE MENKE: Tragödie im Sittlichen. Gerechtigkeit und Freiheit nach Hegel, Frankfurt am Main 1996.
- MENKE 2005 = CHRISTOPH MENKE: Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel, Frankfurt am Main 2005.
- MERTENS 1977 = VOLKER MERTENS: Imitatio Arthuri. Zum Prolog von Hartmanns ‚Iwein‘, in: ZfdA (1977, 4), S. 350-358.
- MERTENS 1978 = VOLKER MERTENS: Gregorius Eremita. Eine Lebensform des Adels bei Hartmann von Aue in ihrer Problematik und ihrer Wandlung in der Rezeption, München 1978.
- MERTENS 2020 = VOLKER MERTENS: Kommentar, in: Hartmann von Aue *Gregorius, Der arme Heinrich, Iwein*, hg. und über. von VOLKER MERTENS, Deutsche Klassiker Verlag, 5. Auflage, Frankfurt am Main 2020, S. 771-1051.
- MEYER 1994 = MATTHIAS MEYER: Struktureller Zauber. Zaubersalben und Salbenheilungen in der mittelhochdeutschen Literatur, in: Zauber und Hexen in der Kultur des Mittelalters, hg. von DANIELLE BUSCHINGER und WOLFGANG SPIEWPK, Greifswald 1994 (Greifswalder Beiträge zum Mittelalter 33), S. 139-151.

- MEYER 1999 = MATTHIAS MEYER: Struktur und Person im Artusroman, in: Erzählstrukturen der Artusliteratur. Forschungsgeschichte und neue Ansätze, hg. von FRIEDRICH WOLFZETTEL, Tübingen 1999, S. 145-163.
- MEYER-SICKENDIEK 2005 = BURKHARD MEYER-SICKENDIEK: Affektpoetik. Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen, Würzburg 2005.
- MICHEL 1956 = LAURENCE MICHEL: Die Möglichkeit einer christlichen Tragödie (1956), in: Tragik und Tragödie, hg. von VOLKMAR SANDER, Darmstadt 1971, S. 177-208.
- MIKLAUTSCH 2006 = LYDIA MIKLAUTSCH: Müde Männer – Mythen. Muster heroischer Männlichkeit in der Heldendichtung, in: 8. Pöchlerner Heldenliedgespräch. Das Nibelungenlied und die Europäische Heldendichtung, hg. von ALFRED EBENBAUER und JOHANNES KELLER, Wien 2006 (Philologica Germanica 26), S. 241-260.
- MILLET 2008 = VICTOR MILLET: Germanische Heldendichtung im Mittelalter. Eine Einführung, Berlin/New York 2008.
- MINNIS 1982 = ALASTAIR J. MINNIS: Chaucer and Pagan Antiquity, Cambridge 1982 (Chaucer Studies 8).
- MINNIS 1987 = ALASTAIR J. MINNIS: The Medieval Boethius. Studies in the Vernacular Translations of De consolatione Philosophiae, Cambridge/Mass 1987.
- MINNIS 2014 = ALASTAIR J. MINNIS: The Cambridge Introduction to Chaucer, Cambridge 2014.
- MÖLLER 2017 = MELANIE MÖLLER: ‚*Aller ir sinne siv vergaz*‘. Zur tragischen Dimension der Dido in Heinrichs von Veldeke ‚Eneasroman‘, in: Tragik und Minne, hg. von REGINA TOEPFER, Heidelberg 2017, S. 109-136.
- MOST 1993 = GLENN WAREN MOST: Schlegel, Schlegel und die Geburt eines Tragödienparadigmas, in: Poetica 25, 2 (1993), S. 155-175.
- MÜHLHERR 2018 = ANNA MÜHLHERR: Einleitung, in: Dingkulturen. Objekte in Literatur, Kunst und Gesellschaft der Vormodern, hg. von DERS. et. al. (Literatur – Theorie – Geschichte 9), S. 1-20.
- MÜHLHERR 2016 = ANNA MÜHLHERR: Die ‚Macht der Ringe‘. Ein Beitrag zur Frage, wie sympathisch man Iwein finden darf, in: Techniken der Sympathiesteuerung in Erzähltexten der Vormoderne. Potentiale und Probleme, hg. von FRIEDRICH MICHAEL DIMPEL und HANS RUDOLF VELTEN, Heidelberg 2016 (Studien zur historischen Poetik 23), S. 125-143.
- J.-D. MÜLLER 1987 = JAN-DIRK MÜLLER: Motivationsstrukturen und personale Identität im Nibelungenlied. Zur Gattungsdiskussion um ‚Epos‘ oder ‚Roman‘, in: Nibelungenlied, hg. von FRITZ PETER KNAPP, Heidelberg 1987, S. 221-256.
- J.-D. MÜLLER 1998 = JAN-DIRK MÜLLER: Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes, Tübingen 1998.
- J.-D. MÜLLER 2001 A = JAN-DIRK MÜLLER: Kleine Katastrophen, in: Der Fehltritt. Vergehen und Versehen in der Vormoderne, hg. von PETER VON MOOS, Köln u. a. 2001 (Norm und Struktur Bd. 15), S. 317-342.
- J.-D. MÜLLER 2001 B = JAN-DIRK MÜLLER: Sage – Kultur – Gattung – Text. Zu einigen Voraussetzungen des Verständnisses mittelalterlicher Literatur am Beispiel des ‚Nibelungenliedes‘ (2001), in: Nibelungenlied und Nibelungenklage. Neue Wege der Forschung, hg. von CHRISTOPH FASBENDER, Darmstadt 2005, S. 123-140.
- J.-D. MÜLLER 2005 = JAN-DIRK MÜLLER: Fortuna, in: Mythen Europas. Schlüsselfiguren der

- Imagination. Zwischen Mittelalter und Neuzeit, hg. von ALMUT SCHNEIDER und MICHAEL NEUMANN, Regensburg 2005, S. 144-167.
- J.-D. MÜLLER 2015 = JAN-DIRK MÜLLER: Das Nibelungenlied, 4. neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Berlin 2015 (Klassiker Lektüren 5).
- J.-D. MÜLLER 2017 = JAN-DIRK MÜLLER: ‚Episches‘ Erzählen. Erzählformen früher volkssprachiger Schriftlichkeit, Berlin 2017 (Philologische Studien und Quellen 259).
- J. MÜLLER 1954 = JOACHIM MÜLLER: Zum Problem des Tragischen bei Goethe und in der Weltliteratur (1954), in: Tragik und Tragödie, hg. von VOLKMAR SANDER, Darmstadt 1971, S. 129-147.
- J. MÜLLER 1973 = JOACHIM MÜLLER: Goethes Dramentheorie, in: Deutsche Dramentheorien. Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschland, hg. von REINHOLD GRIMM, Frankfurt am Main 1973 (Athenäum Paperbacks Germanistik 1), S. 157-195.
- M. MÜLLER 1932 = MICHAEL MÜLLER: Ethik und Recht in der Lehre von der Verantwortlichkeit. Ein Längsschnitt durch die Geschichte der katholischen Moraltheologie, Regensburg 1932.
- S. MÜLLER 2007 = STEPHAN MÜLLER: Kommentar in: Althochdeutsche Literatur. Eine kommentierte Anthologie, Althochdeutsch/Neuhochdeutsch, Altniederdeutsch/Neuhochdeutsch, übers. komm. und hg. von DEMS., Stuttgart 2007, S. 285-403.
- NAEHER 1981 = JÜRGEN NAEHER: Einführung in die Idealistische Dialektik Hegels, Lehr-/Lernertext [Dialog Philosophie Grundlagen der Erziehungs- und Sozialwissenschaften], Opladen 1981.
- NAGEL 1954 = BERT NAGEL: Widersprüche im Nibelungenlied (1954), in: Nibelungenlied und Kudrun, hg. von HEINZ RUPP, Darmstadt 1976 (Wege der Forschung 54), S. 367-431.
- NICOLL 1948 = ALLARDYCE NICOLL: The Development of the Theatre. A study of theatrical art from the beginnings to the present day, New York 1948 [1. Auflage 1937].
- NIESER 2017 = FLORIAN NIESER: Das getilgte Ding. Arofels Schild im ‚Willehalm‘ Wolframs von Eschenbach, PBB 139/3 (2017), S. 329-344.
- NIESER 2018 = FLORIAN NIESER: Die Lesbarkeit von Helden. Uneindeutige Zeichen in der *Batille d’Aliscans* und im *Willehalm* Wolframs von Eschenbach, Berlin / Heidelberg 2018.
- NIESER 2020 = FLORIAN NIESER: Dubious Actions Coming to Light: The Role of ‘Talking’ Gems as Indicators of Virtuousness, in: MEMO 7 (2020): Textual Thingness / Textuelle Dinghaftigkeit, S. 97-107.
- NOLAN 1992 = BARBARA NOLAN: Chaucer and the Tradition of the ‘Roman Antique’, Cambridge 1992 (Cambridge Studies in Medieval Literature 15).
- OHLY 1961/62 = FRIEDRICH OHLY: Wolframs Gebet an den Heiligen Geist im Eingang des Willehalm, in: ZfdA 91 (1961/1962), S. 1-37.
- PALMER 1992 = RICHARD H. PALMER: Tragedy and Tragic Theory. An Analytical Guide, Westport / London 1992.
- PANZER 1955 = FRIEDRICH PANZER: Das Nibelungenlied. Entstehung und Gestalt, Stuttgart 1955.
- PATCH 1922 = HOWARD R. PATCH: The Tradition of the Goddess Fortuna in Medieval Philosophy and Literature, Smith College Studies in Modern Languages 3 (4) 1922, reprint Folcroft 1979.
- PATCH 1935 = HOWARD ROLLIN PATCH: The Tradition of Boethius. A Study of His Importance in Medieval Culture, New York 1935.

- PATZIG 2003 = GÜNTHER PATZIG: Antike Tragödienphilosophie. Platon und Aristoteles, in: Die Tragödie. Eine Leitgattung der europäischen Literatur, hg. von WERNER FRICK in Zusammenarbeit mit GESA VON ESSEN, Göttingen 2003, S. 74-94.
- PECK 1981 = RUSSELL A. PECK: Willfulness and Wonders: Boethian Tragedy in the Alliterative Morte Arthure, in: The Alliterative Tradition in the Fourteenth Century, hg. von BERNHARD S. LEVY und PAUL E. SZARMACH, Kent, Ohio 1981, S. 153-182.
- PFEIFFER 1988 = K. LUDWIG PFEIFFER: Tragik und Tragisches. Zur Tragikomödie eines Begriffsschicksals, in: Zur Terminologie der Literaturwissenschaft. Akten des IX. Germanistischen Symposiums der Deutschen Forschungsgemeinschaft, Würzburg 1986, hg. von CHRISTIAN WAGENKNECHT, Stuttgart 1988 (Germanistische Symposien Berichtsbände 9), S. 363-372.
- PRATT 1991 = KARIN PRATT: Aristotle, Augustine or Boethius? La Mort Artu as Tragedy, in: Nottingham French Studies 30 (2) 1991, S. 81-109.
- PRINZ 2016 = KATHARINA PRINZ: Heldentypische Wertungsambivalenzen. Zur Frage nach textuellen Mitteln der Sympathiesteuerung am Beispiel des *Nibelungenlieds*, in: Techniken der Sympathiesteuerung in Erzähltexten der Vormoderne. Potentiale und Probleme, hg. von FRIEDRICH MICHAEL DIMPEL und HANS RUDOLF VELTEN, Heidelberg 2016 (Studien zur historischen Poetik 23), S. 49-75.
- PROFITLICH 1999 = ULRICH PROFITLICH (Hg.): Tragödientheorie. Texte und Kommentare vom Barock bis zur Gegenwart, Reinbeck 1999.
- PRZYBILSKI 2003 = MARTIN PRZYBILSKI: Die Selbstvergessenheit des Kriegers Rennewart in Wolframs ‚Willehalm‘, in: Kunst und Erinnerung. Memoriale Konzepte in der Erzählliteratur des Mittelalters, hg. von ULRICH ERNST, CHRISTEL MEIER, KLAUS RIDDER, Köln / Weimar 2003 (Studien zur Literatur und Gesellschaft des Mittelalters und der frühen Neuzeit 8), S. 201-222.
- PRZYBILSKI 2004 = MARTIN PRZYBILSKI: Giburgs Bitten. Politik und Verwandtschaft., in: ZfdA 133 (2004), S. 49-60.
- RADKE-UHLMANN 2003 = GYBURG RADKE-UHLMANN: Tragik und Metatragik. Euripides‘ Bakchen und die moderne Literaturwissenschaft, Berlin / New York 2003 (Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte 66).
- RADKE-UHLMANN 2015 = GYBURG RADKE-UHLMANN: *Euripides tragikotatos*. Warum die ‚Alkestis‘ Literatur ist, in: Tragik vor der Moderne, hg. von REGINA TOEPFER und GYBURG RADKE-UHLMANN, Heidelberg 2015, S. 317-341.
- RANAWAKE 1993 = SILVIA RANAWAKE: *verligen* und *versitzen*. Das Versäumnis des Helden und die Sünde der Trägheit in den Artusromanen Hartmanns von Aue, in: Chrétien de Troyes and the German Middle Ages, hg. von MARTIN H. JONES und ROY WISBEY, Cambridge 1993 (Arthurian Studies 26), S. 19-35.
- REES 1972 = BRINLEY RODERICK REES: Pathos in the Poetics of Aristotle, in: Greece and Rome 19 (1972), S. 1-11.
- REGEN 2001 = FRANK REGEN: Praescientia. Vorauswissen Gottes und Willensfreiheit des Menschen in der Consolatio Philosophiae des Boethius, Göttingen 2001 (Göttinger Forum für Altertumswissenschaft 8).
- REGENBOGEN / MEYER 2013 = ARNIM REGENBOGEN / UWE MEYER (Hg.): Wörterbuch der philosophischen Begriffe, begründet von FRIEDRICH KIRCHNER und CARL MICHAËLIS, fortgesetzt von JOHANNES HOFFMEISTER, Hamburg 2013.

- REHBERG 2001 = KARL-SIEGBERT REHBERG: Der ‚Fehltritt‘ als Heuristik bedrohter Integrität. Über Mikroverletzungen institutioneller Handlungsordnungen, in: Der Fehltritt. Vergehen und Versehen in der Vormoderne, hg. von PETER VON MOOS, Köln u. a. 2001 (Norm und Struktur Bd. 15), S. 419-446.
- ROHR 1999 = W. GÜNTHER ROHR: Willehalm's maßlose Trauer, in: LiLi 29 (1999), S. 42-65.
- ROLING 2017 = BERND ROLING: Geboren zum Vätermord: Der ‚Mathematicus‘ des Bernardus Silvestris. *Providentia* und *Fatum* in der philosophischen Dichtung des 12. Jahrhunderts, in: Tragik und Minne, hg. von REGINA TOEPFER, Heidelberg 2017, S. 57-84.
- RUGGIERS 1973 = PAUL G. RUGGIERS: Theory of Tragedy, in: The Chaucer review: A Journal of Medieval Studies and Literary Criticism 8 (2) 1973, S. 89-99.
- RUH 1975 = KURT RUH: Wolfram von Eschenbach heute, in: Wolfram-Studien, hg. von WERNER SCHRÖDER, 3. Schweinfurter Kolloquium (1972), Berlin 1975, S. 9-19.
- RÜSCH 1954 = ERNST GERHARD RÜSCH: Das Problem des Tragischen in christlicher Sicht (1954), in: Tragik und Tragödie, hg. von VOLKMAR SANDER, Darmstadt 1971, S. 109-128.
- SABEL 2003 = BARBARA SABEL: Toleranzdenken in mittelhochdeutscher Literatur, Wiesbaden 2003 (Imagines Medii Aevi 14).
- SATTEL 2000 = SABINE B. SATTEL: Das ‚Nibelungenlied‘ in der wissenschaftlichen Literatur zwischen 1945 und 1985. Ein Beitrag zur Geschichte der Nibelungenforschung, Frankfurt am Main 2000.
- SCHAUSTEN 2016 = MONIKA SCHAUSTEN: Rüdigers Gaben im *Nibelungenlied*, in: Dingkulturen. Objekte in Literatur, Kunst und Gesellschaft der Vormoderne, hg. von ANNA MÜHLHERR, HEIKE SAHM, MONIKA SCHAUSTEN und BRUNO QUAST, Berlin / Boston 2016 (Beiträge zu einer kulturwissenschaftlichen Mediävistik 9), S. 83-109.
- SCHILLING 1975 = MICHAEL SCHILLING: Rota Fortunae. Beziehung zwischen Bild und Text in mittelalterlichen Handschriften, in: Deutsche Literatur des späten Mittelalters, hg. von WOLFGANG HARMS und L. PETER JOHNSON, Berlin 1975, S. 293-313.
- SCHIROK 2003 = BERND SCHIROK: Die Handschrift B. St. Gallen, Stiftsbibliothek, Codex 857, in: Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos, hg. von JOACHIM HEINZLE, KLAUS KLEIN und UTE OBHOF, 2. überarbeitete und aktualisierte Auflage, Wiesbaden 2003, S. 253-269.
- E. SCHMID 2015 = ELISABETH SCHMID: Dem Verhängnis widerstehen. Zum Tragischen in der ‚Mort Artu‘, in: Tragik vor der Moderne, hg. von REGINA TOEPFER und GYBURG RADKE-UHLMANN, Heidelberg 2015, S. 179-200.
- W. SCHMID 2005 = WOLF SCHMID: Elemente der Narratologie. Berlin / New York 2005 (Narratologia. Contributions to Narrative Theory / Beiträge zur Erzähltheorie 8).
- SCHMITT 1988 A = ARBOGAST SCHMITT: Bemerkungen zu Charakter und Schicksal der tragischen Hauptperson in der ‚Antigone‘, in: Antike und Abendland 34 (1988), S. 1-16.
- SCHMITT 1988 B = ARBOGAST SCHMITT: Menschliches Fehlen und tragisches Scheitern. Zur Handlungsmotivation im Sophokleischen ‚König Ödipus‘, in: Rheinisches Museum für Philologie 131 (1988), S. 8-30.
- SCHMITT 1988 C = ARBOGAST SCHMITT: Neuzeitliches Selbstverständnis und Deutung der Antike, in: Geisteswissenschaften – wozu?, hg. von HANS-HENRIK KRUMMACHER, Mainz 1988, S. 187-210.
- SCHMITT 1994 = ARBOGAST SCHMITT: Aristoteles und die Moral der Tragödie, in: Orchestra. Drama,

- Mythos, Bühne. Festschrift für Hellmut Flashar, hg. von ANTON BIERL, PETER VON MÖLLENDORFF und SABINE VOGT, Stuttgart / Leipzig 1994, S. 331-343.
- SCHMITT 1997 = ARBOGAST SCHMITT: Wesenszüge der griechischen Tragödie. Schicksal, Schuld, Tragik, in: Tragödie. Idee und Transformation, hg. von HELLMUT FLASHAR, Stuttgart / Leipzig 1997 (Colloquium Rauricum 5), S. 5-49.
- SCHMITT 1998 = ARBOGAST SCHMITT: Mimesis bei Aristoteles und in den Poetikkommentaren der Renaissance. Zum Wandel des Gedankens von der Nachahmung der Natur in der Frühen Neuzeit, in: Mimesis und Simulation, hg. von ANDREAS KABLITZ und GERHARD NEUMANN, Freiburg im Breisgau 1998 (Litterae 52), S. 17-53.
- SCHMITT 2015 = ARBOGAST SCHMITT: Tragik vor der Tragödie? Scheiterndes Handeln im Homerischen Epos – und ein kurzer Vergleich mit dem Scheitern des Handelns im mittelalterlichen Nibelungenepos, in: Tragik vor der Moderne, hg. von REGINA TOEPFER und GYBURG RADKE-UHLMANN, Heidelberg 2015, S. 201-244.
- SCHMITZ 2015 = CHRISTINE SCHMITZ: Tragisches Design: Myrphas inzestuöse Leidenschaft in Orpheus' Erzählung (Ov. met. 10, 298-502), in: Tragik vor der Moderne, hg. von REGINA TOEPFER und GYBURG RADKE-UHLMANN, Heidelberg 2015, S. 245-283.
- SCHNUSENBERG 1981 = CHRISTINE SCHNUSENBERG: Das Verhältnis von Kirche und Theater. Dargestellt an ausgewählten Schriften der Kirchenväter und liturgischen Texten bis auf Amalarius von Metz (a.d. 775-852), Bern u. a. 1981 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 23, Theologie 141).
- R. SCHRÖDER 2012 = REINHOLD SCHRÖDER: Frühmittelalterliche Literatur und Hochmittelalterliche Literatur, in: Geschichte der deutschen Literatur, Bd. 1: Vom Mittelalter bis zur Romantik, hg. von BENGT ALGOT SØRENSEN, 3. durchgesehene Auflage, München 2012 (1997), S. 15-65.
- W. SCHRÖDER 1962 = WERNER SCHRÖDER: Zur Entwicklung des Helden in Wolframs ‚Willehalm‘, in: Festschrift für Ludwig Wolff zum 70. Geburtstag, hg. von DEMS., Neumünster 1962, S. 265-276.
- W. SCHRÖDER 1963 = WERNER SCHRÖDER: Hadubrands tragische Blindheit und der Schluss des Hildebrandslied (1963), in: DEMS.: Frühe Schriften zur älteren deutschen Literatur, Stuttgart 1999, S. 31-47.
- W. SCHRÖDER 1968 = WERNER SCHRÖDER: Die Tragödie Kriemhilds im Nibelungenlied, in: Nibelungenlied-Studien, hg. von DEMS., Stuttgart 1968, S. 48-156.
- W. SCHRÖDER 1974 = WERNER SCHRÖDER: „Die Hinrichtung Arofels“, in: Wolfram-Studien 2, hg. von DEMS., Berlin 1974, S. 219-240.
- W. SCHRÖDER 1979 = WERNER SCHRÖDER: Der tragische Roman von Willehalm und Gyburg. Zur Gattungsbestimmung des Spätwerks Wolframs von Eschenbach, Mainz / Wiesbaden 1979 (Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse / Akademie der Wissenschaften und der Literatur 5).
- W. SCHRÖDER 1992 = WERNER SCHRÖDER: Über die Scheu vor der Tragik in mittelalterlicher Dichtung. Jason und Medea im ‚Trojanerkrieg‘ Konrads von Würzburg, München 1992 (Abhandlungen der Marburger Gelehrten Gesellschaft 22).
- SCHULTZ 1987 A = JAMES A. SCHULTZ: Why Does Mark Marry Isolde? And Why Do We Care? An Essay on Narrative Motivation, in: DVjs 61 (1987), S. 206-222.
- SCHULTZ 1987 B = JAMES A. SCHULTZ: Why Do Tristan and Isolde Leave for the Woods? Narrative

- Motivation and Narrative Coherence in Eilhart von Oberg and Gottfried von Straßburg, in: *Modern Language Notes* 102 (1987), S. 586-607.
- SCHULZ 2010 = ARMIN SCHULZ: Fremde Kohärenz. Narrative Verknüpfungsformen im Nibelungenlied und in der Kaiserchronik, in: *Historische Narratologie. Mediävistische Perspektiven*, hg. von HARALD HAFERLAND und MATTHIAS MEYER, Berlin / New York 2010 (*Trends in Medieval Philology* 19), S. 339-360.
- SCHULZ 2015 = ARMIN SCHULZ: *Erzähltheorien in mediävistischer Perspektive* (Studienausgabe), 2. durchgesehene Auflage, hg. von MANUEL BAUN u. a., Berlin u. a. 2015.
- SCHULZE 1997 = URSULA SCHULZE: *Gunther sî mîn herre, und ich sî sîn man*. Bedeutung und Deutung der Standeslüge und die Interpretierbarkeit des ‚Nibelungenliedes‘ (1997), in: *Nibelungenlied und Nibelungenklage. Neue Wege der Forschung*, hg. von CHRISTOPH FASBENDER, Darmstadt 2005, S. 83-105.
- SCHULZE 2013 = URSULA SCHULZE: *Das Nibelungenlied*, durchgesehene und bibliographisch ergänzte Auflage, Stuttgart 2013.
- SCHÜTZEICHEL 1969 = RUDOLF SCHÜTZEICHEL: Zum Hildebrandslied, in: *Typologia Litterarum*. Festschrift für Max Wehrli, Zürich 1969, S. 83-94.
- SCHWEIKLE 1981 = GÜNTHER SCHWEIKLE: Das ‚Nibelungenlied‘ – ein heroisch-tragischer Liebesroman?, in: *De Poeticis Medii Aevi Questiones*. Käte Hamburger zum 85. Geburtstag, hg. von JÜRGEN KÜHNEL, HANS-DIETER MÜCK und ULRICH MÜLLER, Göppingen 1981 (*Göppinger Arbeiten zur Germanistik* 335), S. 59-84.
- SEIDENSTICKER 2005 = BERND SEIDENSTICKER: Peripetie und tragische Dialektik. Aristoteles, Szondi und die griechische Tragödie, in: BERND SEIDENSTICKER: *Über das Vergnügen an tragischen Gegenständen*. Studien zum antiken Drama, hg. v. JENS HOLZHAUSEN, München / Leipzig 2005, S. 279-308.
- SÖRING 1982 = JÜRGEN SÖRING: *Tragödie. Notwendigkeit und Zufall im Spannungsfeld tragischer Prozesse*, Stuttgart 1982.
- SOSNA 2003 = ANETTE SOSNA: *Fiktionale Identität im höfischen Roman um 1200: Erec, Iwein, Parzival, Tristan*, Stuttgart 2003.
- SPECKENBACH 1998 = KLAUS SPECKENBACH: *Ritter – geselle – herre*. Überlegungen zu Iweins Identität, in: *Erkennen und Erinnern in Kunst und Literatur*, Kolloquium Reisenburg, 4.-7. Januar 1996, hg. von DIETMAR PEIL u. a., Tübingen 1998, S. 115-146.
- SPLETT 1968 = JOCHEN SPLETT: *Rüdiger von Bechelaren*. Studien zum zweiten Teil des Nibelungenliedes, Heidelberg 1968.
- STAIGER 1935 = EMIL STAIGER: *Der Geist der Liebe und das Schicksal*. Schelling, Hegel und Hölderlin, Frauenfeld / Leipzig 1935.
- STAIGER 1961 [1946] = EMIL STAIGER: *Grundbegriffe der Poetik*, 8. Auflage, Zürich 1961 [1. Auflage 1946].
- STARKEY 2007 = KATHRYN STARKEY: *Performative Emotion and the Politics of Gender in the Nibelungenlied*, in: *Women and Medieval Epic. Gender, Genre, and the Limits of Epic Masculinity*, hg. von SARA S. POOR und JANA K. SCHULMAN, New York 2007, S. 253-271.
- STEVENS 1997 = SYLVIA STEVENS: *Family in Wolfram von Eschenbach`s Willehalm: mîner mâge triwe ist mir wol kuont*, in: *Studies on Themes and Motifs in Literature* (Band 18), New York 1997.

- STÖRMER-CAYSA 1999 = UTA STÖRMER-CAYSA: Kriemhilds erste Ehe. Ein Vorschlag zum Verständnis von Siegfrieds Tod im Nibelungenlied, in: *Neophilologus* 83 (1999), S. 93-113.
- STROHSCHNEIDER 1997 = PETER STROHSCHNEIDER: Einfache Regeln – komplexe Strukturen. Ein strukturanalytisches Experiment zum ‚Nibelungenlied‘ (1997), in: *Nibelungenlied und Nibelungenklage. Neue Wege der Forschung*, hg. von CHRISTOPH FASBENDER, Darmstadt 2005, S. 48-82.
- SÜßMANN 1988 = GUSTAV SÜßMANN: Das Hildebrandslied – gefälscht? Eine Untersuchung von Gustav Süßmann, 1. Auflage, Staufenberg 1988.
- SZONDI 1964 = PETER SZONDI: Versuch über das Tragische, 2. Auflage, Frankfurt am Main 1964.
- TATLOCK 1950 = J. S. P. TATLOCK: *The Legendary History of Britain. Geoffrey of Monmouth's historia regum britanniae and its early vernacular versions*, Berkeley / Los Angeles 1950.
- THEISEN 1995 = JOACHIM THEISEN: Fortuna als narratives Problem. in: *Fortuna*, hg. von WALTER HAUG und BURGHART WACHINGER, Tübingen 1995, S. 143-191.
- TODOROV 1972 = TZVETAN TODOROV: Die Kategorien der literarischen Erzählung, in: *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*, hg. von HEINZ BLUMENRATH, Köln 1972 (Neue wissenschaftliche Bibliothek 43), S. 263-294.
- TOEPFER / RADKE-UHLMANN 2015 = Einleitung. Tragik vor der Moderne, in: *Tragik vor der Moderne*, hg. von REGINA TOEPFER und GYBURG RADKE-UHLMANN, Heidelberg 2015 (Studien zu Literatur und Erkenntnis 6), hier:, S. 3-26.
- TOEPFER 2009 = REGINA TOEPFER: Die Passion Christi als tragisches Spiel. Plädoyer für einen poetologischen Tragikbegriff in der Mediävistik, in: *Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Aspekte*, hg. von THOMAS ANZ und HEINRICH KAULEN, Berlin / New York 2009 (Spectrum Literaturwissenschaft 22), S. 159-175.
- TOEPFER 2013 = REGINA TOEPFER: Höfische Tragik. Motivierungsformen des Unglücks in mittelalterlichen Erzählungen, Berlin / Boston 2013 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 144).
- TOEPFER 2015 = REGINA TOEPFER: ‚So voll Zorns / daß alle vernunft von ihm schied. Handlungsmotivation und Tragikkonzept in der ‚Melusine‘ des Thüring von Ringoltingen, in: *Tragik vor der Moderne*, hg. von REGINA TOEPFER und GYBURG RADKE-UHLMANN, Heidelberg 2015, S. 285-315.
- TOEPFER 2016 = REGINA TOEPFER: Sympathie und Tragik. Rezeptionslenkung im Hildebrandslied, in: *Techniken der Sympathiesteuerung in Erzähltexten der Vormoderne. Potentiale und Probleme*, hg. von FRIEDRICH MICHAEL DIMPEL und HANS RUDOLF VELTEN, Heidelberg 2016 (Studien zur historischen Poetik 23), S. 31-48.
- TOEPFER 2017 A = REGINA TOEPFER: Einleitung. Tragik und Minne in Forschung, Theorie und Literatur, in: *Tragik und Minne*, hg. von DERS., Heidelberg 2017 (Studien zu Literatur und Erkenntnis 12), S. 1-25.
- TOEPFER 2017 B = REGINA TOEPFER: Von der Kunst des Liebens zum Affekt des Tragischen. Die Beziehung von Paris und Helena in Ovids ‚Heroides‘ und Konrads von Würzburg ‚Trojanerkrieg‘, in: *Tragik und Minne*, hg. von DERS., Heidelberg 2017 (Studien zu Literatur und Erkenntnis 12), S. 177-206.
- TRÄNKLE 1977 = HERMANN TRÄNKLE: Ist die ‚Philosophiae Consolatio‘ des Boethius zum vorgesehenen Abschluß gelangt? (1977), in: *Boethius*, hg. von MANFRED FUHRMANN und

- JOACHIM GRUBER, Darmstadt 1984, S. 311-322.
- TURK 2003 = HORST TURK: Tragödienphilosophien der Neuzeit: Kant, Hegel, Nietzsche, Benjamin, in: Die Tragödie. Eine Leitgattung der europäischen Literatur, hg. von WERNER FRICK, Göttingen 2003, S. 277-295.
- UHLE 1968 = BARBARA UHLE: Das Todesproblem im dichterischen Werk Hartmanns von Aue, Frankfurt am Main 1968.
- URMANN 2010 = MARTIN URMANN: Die Transformation des Tragischen. Formen des Dionysischen bei Nietzsche und Hofmannsthal, in: Merkur 64 (2010), S. 413-424.
- VIZKELETY 1990 = ANDRÁS VIZKELETY: Rüdiger – Bote und Brautwerber in Bedrängnis, in: Pöchlerner Heldenliedgespräch. Das Nibelungenlied und der mittlere Donauraum, hg. von KLAUS ZATLOUKAL, Wien 1990 (Philologica Germanica 12), S. 131-37.
- VOLLMER 2010 = MATTHIAS VOLLMER: Das Bild vor Augen – den Text im Kopf. Das Rad der Fortuna als textsubstituierendes Zeichen, in: Boethius Christianus? Transformationen der Consolatio Philosophiae in Mittelalter und Früher Neuzeit, hg. von REINHOLD F. GLEI, NICOLA KAMINSKI und FRANZ LEBSAFT, Berlin / New York 2010, S. 355-386.
- VOLLMERS 1995 = BURKHARD VOLLMERS: Dialektische Variationen. Eine Einführung in die Philosophie von Heraklit, Hegel, Marx und Piaget, Frankfurt am Main u. a. 1995 (Europäische Hochschulschriften Serie 20: Philosophie Bd. 462).
- VON FRITZ 1962 = KURT VON FRITZ: Antike und moderne Tragödie, Berlin 1962.
- VON SEE 1991 = KLAUS VON SEE: Das Nibelungenlied – ein Nationalepos? in: Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum. Studien und Dokumente zur Rezeption des Nibelungenstoffs im 19. und 20. Jahrhundert, hg. von JOACHIM HEINZLE und ANNELIESE WALDSCHMIDT, 1. Auflage, Frankfurt am Main 1991, S. 43-110.
- VON ERTZDORFF 1996 = XENJA VON ERTZDORFF: Spiel der Interpretation. Der Erzähler in Hartmanns Iwein, in: DIESEN.: Spiel der Interpretation. Gesammelte Aufsätze zur Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Göttingen 1996, S. 205-226.
- WACHINGER 1960 = BURGHART WACHINGER: Studien zum Nibelungenlied. Vorausdeutungen – Aufbau – Motivierung, Tübingen 1960.
- WACHINGER 1981 = BURGHART WACHINGER: Die ‚Klage‘ und das Nibelungenlied (1981), in: Nibelungenlied und Nibelungenklage. Neue Wege der Forschung, hg. von CHRISTOPH FASBENDER, Darmstadt 2005, S. 191-209.
- WACHINGER 1996 = BURGHART WACHINGER: Schichten der Ethik in Wolframs Willehalm, in: Alte Welten – neue Welten. Akten des IX. Kongresses der Internationalen Vereinigung für germanische Sprach- und Literaturwissenschaft (IVG), hg. von MICHAEL S. BATTS, Tübingen 1996 (Plenarvorträge Band 1), S. 49-59.
- WAGNER 1987 = HANS WAGNER: Aesthetik der Tragödie von Aristoteles bis Schiller, Würzburg 1987.
- WAHL ARMSTRONG 1979 = MARIANNE WAHL ARMSTRONG: Rolle und Charakter. Studien zur Menschendarstellung im Nibelungenlied, Göttingen 1979 (Göttinger Arbeiten zur Germanistik 221).
- WANDHOFF 1999 = HAIKO WANDHOFF: Iweins guter Name. Zur medialen Konstruktion von adliger Ehre und Identität in den Artusromanen Hartmanns von Aue, in: Mittelalter. Neue Wege durch einen alten Kontinent, hg. von JAN-DIRK MÜLLER und HORST WENZEL, Stuttgart / Leipzig 1999, S. 111-126.

- WAPNEWSKI 1960 = PETER WAPNEWSKI: Rüdigers Schild. Zur 37. Aventure des ‚Nibelungenliedes‘ (1960), in: Nibelungenlied und Kudrun, hg. von HEINZ RUPP, Darmstadt 1976 (Wege der Forschung 54), S. 134-78 (auch in: PETER WAPNEWSKI: Zuschreibungen. Gesammelte Schriften, hg. von FRITZ WAGNER und WOLFGANG MAAZ, Hildesheim / Zürich 1994 (Berliner Beiträge zur Mediävistik 4), S. 41-71).
- WARNING 2001 = RAINER WARNING: Erzählen im Paradigma. Kontingenzbewältigung und Kontingenzexposition, in: Romanistisches Jahrbuch 52 (2001), S. 176-209.
- WEGERHOFF 2008 = TILMAN WEGERHOFF: Hegels Dialektik. Eine Theorie der positionalen Differenz, Göttingen 2008.
- WELTIN 1990 = MAX WELTIN: Markgraf Rüdiger von Bechelaren – eine historische Figur?, in: Pöchlerner Heldenliedgespräch. Das Nibelungenlied und der mittlere Donauraum, hg. von KLAUS ZATLOUKAL, Wien 1990 (Philologica Germanica 12), S. 181-193.
- WENZEL 2001 = FRANZISKA WENZEL: Keie und Kalogrenant. Zur kommunikativen Logik höfischen Erzählens in Hartmanns *Iwein*, in: Literarische Kommunikation und soziale Interaktion. Studien zur Institutionalität mittelalterlicher Literatur, hg. von BEATE KELLNER, LUDGER LIEB und PETER STROHSCHNEIDER, Frankfurt am Main 2001, S. 89-109.
- WETHERBEE 1984 = WINTHROP WETHERBEE: Chaucer and the Poets. An Essay on Troilus and Criseyde, Ithaca 1984.
- WETZLMAIR 1997 = WOLFGANG WETZLMAIR: Zum Problem der Schuld im ‚Erec‘ und im ‚Gregorius‘ Hartmanns von Aue, Göppingen 1997 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 643).
- WILLSON 1958 = H. B. WILLSON: Sin and Redemption in Hartmann’s Erec, in: Germanic Review 33 (1958), S. 5-14.
- A. WOLF 1975 = ALOIS WOLF: Kampfschilderungen in Wolframs ‚Willehalm‘, in: Wolfram-Studien, hg. von WERNER SCHRÖDER, 3. Schweinfurter Kolloquium (1972), Berlin 1975, S. 232-262.
- A. WOLF 2003 = ALOIS WOLF: Literarische Verflechtungen und literarische Ansprüche des *Nibelungenliedes*, in: Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos, hg. von JOACHIM HEINZLE, KLAUS KLEIN und UTE OBHOF, 2. überarbeitete und aktualisierte Auflage, Wiesbaden 2003, S. 135-159.
- J. WOLF 2007 = JÜRGEN WOLF: Einführung in das Werk Hartmanns von Aue, hg. von GUNTHER E. GRIMM und KLAUS-MICHAEL BOGDAL, Darmstadt 2007.
- WUNDERLICH 1977 = WERNER WUNDERLICH: Der Schatz des Drachentöters. Materialien zur Wirkungsgeschichte des Nibelungenliedes, zusammengestellt und kommentiert von WERNER WUNDERLICH, 1. Auflage, Stuttgart 1977.
- WYSS 1990 = ULRICH WYSS: Zum letzten Mal: Die teutsche Ilias, in: Pöchlerner Heldenliedgespräch. Das Nibelungenlied und der mittlere Donauraum, hg. von KLAUS ZATLOUKAL, Wien 1990 (Philologica Germanica 12), S. 157-179.
- WYSS 2015 = ULRICH WYSS: Tristan/Tragik, in: Tragik vor der Moderne, hg. von REGINA TOEPFER und GYBURG RADKE-UHLMANN, Heidelberg 2015, S. 343-354.
- YOUNG 2000 = CHRISTOPHER YOUNG: Narrativische Perspektiven in Wolframs ‚Willehalm‘. Figuren, Erzähler, Sinngebungsprozess, Tübingen 2000 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 104).
- ZUNTZ 1954 = GÜNTHER ZUNTZ: Ödipus und Gregorius: Tragödie und Legende (1954), in: Hartmann von Aue, hg. von HUGO KUHN und CHRISTOPH CORMEAU, Darmstadt 1973, S. 87-107.