1

PM-1 3½"x4" PHOTOGRAPHIC MICROCOPY TARGET
NBS 1010a ANSI/ISO #2 EQUIVALENT

National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Author: Université de Sherbrooke

Title: Anatomie humaine

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

The undersigned recommend to the Faculty of Graduate Studies
and Research acceptance of the thesis

"DER HELMBRECHT UND DIE GATTUNGSFRAGE DER
MITTELALTERLICHEN LITERATUR"

submitted by Eduardo A. M. Cordeiro, B.A.
in partial fulfilment of the requirements for
the degree of Master of Arts

Thesis Supervisor

Chair, Department of German

Carleton University

National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file *Votre référence*

Our file *Notre référence*

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-84049-8

DER HELMBRECHT UND DIE GATTUNGSFRAGE DER MITTELALTERLICHEN
LITERATUR

by

Eduardo A. M. Cordeiro

A thesis submitted to the Faculty
of Graduate Studies and Research in partial
fulfilment of the requirements for the
degree of Master of Arts

Department of German
Carleton University
Ottawa, Ontario

© 1992 Eduardo A. M. Cordeiro

Abstract

This thesis with the title "Der *Helmbrecht* und die Gattungsfrage der mittelalterlichen Literatur" constitutes a philological approach to the question of genres in medieval literature. The story of young *Helmbrecht* has challenged critics since its rediscovery in the 19th century and given rise to diverse theories seeking to explain its unique blend of thematic concerns. This thesis provides a new dimension to the study of *Helmbrecht* by analysing its contents as a blend of traits of both the courtly epic literature and medieval historiography. The diversity of themes in *Helmbrecht*, however, is not merely due to its unusually assertive narrator, but rather reflects a characteristic of medieval writing that is often overlooked nowadays, namely that the lines separating worldly and religious literature were more diffuse than it is normally viewed *a posteriori*. This thesis analyses *Helmbrecht*, the courtly epic poem *Iwein*, and two medieval works of history, the *Annolied* and the *Deutschordenschronik*.

An dieser Stelle gebührt mein Dank
Rafael do Decamerão und Richard J. Belliveau
– meiner kanadischen Familie –
und Frau Doktor Professor Jutta Goheen,
die diese Arbeit angeregt und sie mit Kritik, Rat,
Vorschlägen und nachsichtiger Ermunterung
begleitet hat.

Inhaltsverzeichnis

Acceptance sheet	(ii)
Abstract	(iii)
Acknowledgment	(iv)
Inhaltsverzeichnis	(v)

1. Einleitung (S. 1)
 - 1.1 Zielsetzung und Methodologie (S. 1)
 - 1.2 Die Gattungsfrage des *Helmbrecht* in der mediävistischen Forschung (S. 2)
 - 1.3 Literarische Gattung im Mittelalter (S. 7)
 - 1.4 story vs. chronicle (S. 11)
2. Der *Helmbrecht* im Kontext der Artusepik (S. 15)
 - 2.1 Die Artusepik (S. 16)
 - 2.2 Hartmanns Iwein (S.18)
 - 2.2.1 Der Prolog (S. 21)
 - 2.2.2 Der erste Aventiurezyklus (S. 23)
 - 2.2.3 Krise und Drehpunkt: Iweins Ohnmacht und Erwachen (S. 28)
 - 2.2.4 Der zweite Aventiurezyklus: Bewährung als vollkommener Ritter (S. 32)
 - 2.3 Der *Helmbrecht* (S. 38)
 - 2.3.1 Epische Kunstmittel im *Helmbrecht* (S.38)
 - 2.3.2 Die epische Erzählstruktur des *Helmbrecht* (S. 41)
 - 2.3.2.1 Der Prolog (S. 42)
 - 2.3.2.2 Die Ausrüstung und der Aufbruch gegen den Willen des Vaters (S. 44)
 - 2.3.2.3 Die Aventiure im ersten Räuberjahr (S. 46)
 - 2.3.2.4 Die erste Heimkehr und die Gespräche mit Vater und Schwester (S. 47)
 - 2.3.2.5 Die Räuberhochzeit und das Gericht (S. 49)
 - 2.3.2.6 Die zweite Rückkehr und die Verstoßung (S. 51)
 - 2.3.2.7 Der Tod aus Rache und der Epilog (S. 51)
 - 2.3.3 Narrative Funktion der Tempora (S. 52)
 - 2.3.3.1 Die Tempora und die Gattungen (S. 53)
 - 2.3.3.2 Der Tempuswechsel im *Helmbrecht* (S. 56)
 - 2.3.3.3 Die besprechenden Tempora im *Helmbrecht* (S. 57)
 - 2.4 Vergleichender Rückblick (S. 62)

3. Der *Helmbrecht* im Kontext mittelalterlicher
Geschichtsschreibung (S. 65)
 - 3.1 Das Bauerntum bei Neidhart und der Bezug zum *Helmbrecht*
(S. 66)
 - 3.2 Die Typen der Geschichtsschreibung im Mittelalter (S. 69)
 - 3.2.1 Die *Deutschordenschronik* und die zeitgenössische
geschichtliche Literatur (S. 70)
 - 3.2.2 Ähnlichkeiten zwischen der *Deutschordenschronik* und
dem *Helmbrecht* (S. 71)
 - 3.2.2.1 Der Prolog der *Deutschordenschronik* (S. 73)
 - 3.2.2.2 Die direkte Rede in der *Deutschordenschronik*
(S. 75)
 - 3.2.3 Ähnlichkeiten zwischen dem *Annolied* und dem
Helmbrecht (S. 78)
 - 3.2.3.1 Die Heiligenvita (S. 78)
 - 3.2.3.2 Das Genus des *Annoliedes* im Vergleich zum
Helmbrecht (S. 80)
 - 3.2.3.3 Der Prolog des *Annoliedes* und der *Helmbrecht*
(S. 82)
 - 3.2.3.4 Das *Annolied* und der *Helmbrecht*: Heiligen- und
Sündenvita (S. 84)
 - 3.3 Kanonisation und Gericht (S. 90)
4. Schlußbetrachtung: Der *Helmbrecht* und die
Gattungsuniversalien der mittelalterlichen Literatur (S. 94)
5. Literaturverzeichnis (S. 106)

1. EINLEITUNG

1.1 Zielsetzung und Methodologie

Der wahrscheinlich um 1280 verfaßte *Helmbrecht* ist seit seiner Wiederentdeckung im 19. Jahrhundert das Objekt vieler Untersuchungen, die so zahlreich sind wie die von der Forschung bisher nicht befriedigend beantworteten Fragen. Die große Anziehungskraft, die Wernhers Dichtung über den verkommenen Bauernsohn auf die Germanistik ausgeübt hat, ist teilweise durch ihre problematische Gattungszuordnung zu erklären: Sowohl das Thema als auch der Stil des *Helmbrecht* sind innerhalb der literarischen Tradition der mittelalterlichen Literatur, so wie sie von der Epik bestimmt ist, ungewöhnlich.

Die Frage nach der Gattungszugehörigkeit dieses Werkes hat den Anstoß zu sehr unterschiedlichen Hypothesen gegeben. Anders als die bisherige Diskussion stelle ich den *Helmbrecht* an die Grenze zwischen Epik und Geschichtsschreibung und zeige anhand konkreter Textvergleiche und Strukturanalysen Gemeinsamkeiten zwischen dem *Helmbrecht* und sowohl der höfischen Literatur als auch der geistlichen Literatur. Ich vergleiche den *Helmbrecht* mit Hartmann von Aues Iwein und zwei mittelalterlichen Geschichtswerken, nämlich dem *Annolied* und der *Deutschordenschronik*. Ich entschloß mich zum *Iwein*, weil dieses Epos ebenso wie der *Helmbrecht* die *ordo*-Frage

thematisiert¹. Das *Annolied* bietet uns den Lebensweg einer historischen Figur, womit der *Helmbrecht* Ähnlichkeiten hat. Die *Deutschordenschronik* ist für meinen Vergleich deswegen interessant, weil sie eine Parallele zur Erzählerrolle des *Helmbrecht* liefert. Obwohl ich den *Helmbrecht* ins Zentrum meiner Arbeit stelle, gehe ich über die Gattungsfrage dieses einzelnen Werkes hinaus und setze mich auch mit der Frage der Mischgattung im Mittelalter im Hinblick auf das Narrative als Prinzip auseinander. Ich gehe darauf ein, wie unterschiedlich das Narrative im Epos, in der Vita und der Chronik erscheint, und benutze dazu jedesmal den *Helmbrecht* als Ausgangspunkt und Ziel der Erklärungen. Bevor ich in den folgenden Kapiteln diese Texte vergleiche, möchte ich in dieser Einleitung auf die wichtigsten Beiträge zur *Helmbrecht*-Diskussion, insoweit sie mein Thema betreffen, und auf die Eigenartigkeit der Gattungsfrage für die mittelalterliche Literatur eingehen.

1.2 Die Gattungsfrage des *Helmbrecht* in der mediävistischen Forschung

Mehrere Forscher haben sich mit der Mehrschichtigkeit des

Ausschlaggebend für meine Wahl des Iwein war die Tatsache, daß ich damit die Beziehung des Narrativen des *Helmbrecht* zum Epischen nicht nur mit einem typischen, sondern auch einem thematisch verwandten Epos zeigen konnte. Kurt Ruhs Strukturanalyse des *Helmbrecht* und des *Gregorius* ist zwar anregend, das Thema dieses Epos Hartmanns wäre jedoch für meinen Vergleich wenig ergiebig als die *ordo*-Frage des Iwein.

Helmbrecht beschäftigt², für den bisher keine literarische Quelle bekannt ist, auf der Suche nach Mustern, die Wernher benutzt haben dürfte. Parallelen zur Parabel vom verlorenen Sohn wären nur bei mancher Entstellung beider Texte möglich³. Bernhard Sowinski z.B. unterstreicht *Helmbrechts* "eklektische Formstruktur", die "verschiedene zeitgemäße Gestaltungsformen der Epik, Satire und Didaxe episch integriert"⁴. Wernhers Dichtung, es wird überall anerkannt, ähnelt zwar mit seinem Eklektizismus anderen zeitgenössischen Werken mit demselben Darstellungsprinzip, unterscheidet sich aber von der zeitgenössischen Literatur darin, daß sie, so Bernhard Sowinski, "einen neuen Inhalt in einer neuen dichterischen Form" bietet⁵. William Jackson stimmt Bernhard Sowinski darin zu, entfernt sich aber von der traditionellen Auffassung bezüglich der Rolle des Vaters, wie noch zu sehen ist. Er findet im *Helmbrecht* ein Familienbild, für das die deutschsprachige Literatur noch kein anderes Beispiel hatte, und sucht somit die *Helmbrecht*-Forschung zu erneuern.

Auch wegen des Umfangs des *Helmbrecht* ist die

Für einen kurzen Überblick über die Autoren, die diese Mehrschichtigkeit besprechen, vgl. H. Bausinger, *Helmbrecht. Eine Interpretationsskizze*. In: *Studien zur deutschen Literatur und Sprache des Mittelalters. Festschrift für Hugo Moser*. Berlin 1974, S. 200-216, hier S. 204.

K. Ruh im Vorwort zur *Helmbrecht*-Ausgabe, 9. Aufl. Tübingen 1974, S. XXIII.

B. Sowinski, *Wernher der Gartenäre, Helmbrecht. Interpretation*, München 1971, S. 11.

B. Sowinski, S.11.

Gattungseinbettung der Dichtung schwierig. Mit seinen ca. 1900 Versen ließe sich das Werk zu den "rd. 200 kleineren Versen des 13.-15. Jhs., die neuerdings als Mären, (nach dem mhd. Wort für 'Erzählung', 'Geschichte', o.ä.) oder als 'Versnovellen' bezeichnet werden", rechnen. Diese Mären sind aber im Umfang wesentlich kürzer (ca. 200-800 Verse), so daß der *Helmbrecht* – wenigstens dem Umfang nach – vielmehr den Kurzepen oder "Groß-Mären" nahesteht⁶. Die inhaltlichen und formalen Unterschiede zwischen dem *Helmbrecht* und den Kurzepen dürfen dabei aber nicht übersehen werden. Herbert Kolb z.B. findet, daß die Auffassung des *Helmbrecht* als Epos "in Erstaunen versetzen [muß], wenn man sich den durch und durch dialogischen Charakter dieser Dichtung vergegenwärtigt"⁷. Aufgrund des Übergewichts der direkten Rede im *Helmbrecht* schlägt er die Einordnung des Werkes in die Gattung der "dramatischen Monologe" vor, deren der um 1200 entstandene *Courtois d'Arras*, der gemeinhin als ein Drama gilt, ein weiterer Vertreter wäre.

Auch das Thema des *Helmbrecht* ist für die Gattungsstruktur von Bedeutung. Wir finden in der Dichtung zwei große thematische Kreise: 1. die Ordnung und 2. den Bauern. Hannes Kästner⁸ zieht einen beachtenswerten Vergleich mit der biblischen

B. Sowinski, S. 10.

H. Kolb, Der "Meier Helmbrecht" zwischen Epos und Drama, ZfdPh. 81 (1962), S. 1.

H. Kästner, Der "Helmbrecht" und die "Proverbia Salomonis", ZfdPh. 98 (1979), S. 407-424.

sapientialliteratur, insbesondere den Büchern Salomons, die bei den volkssprachlichen Autoren didaktischer Texte sehr beliebt waren. Er versteht den *Helmbrecht*, worüber sich die Forschung i.a. einig ist, als eine mittelbare Kritik an Schichten des Feudaladels und eine unmittelbare Bemängelung des sozialen Aufstiegs, d.h. der Nichtachtung der Standesgrenzen, einen Schick von Bauern⁹. Die Thematisierung der bäuerlichen Existenz durch ein positives und ein negatives Beispiel in einer größeren Dichtung ist zum ersten Mal im *Helmbrecht* belegt¹⁰. Dies wird nie bezweifelt; die von der Forschung gestellte Frage ist vielmehr, was Wernher mit solch einer gattungshaften Einordnung beabsichtigen mag. Herbert Kolb ist der Ansicht, daß Wernhers Werk überständisch und überzeitlich ist, und daß der Dichter für die "Reinheit der Ordnung" streitet, "die ihn dann fordert", daß jeder die klar bestimmte Aufgabe desjenigen Standes erfüllt, in den hinein er geboren ist¹¹. Die Dichtung ist überständisch, weil Wernher für keinen Stand Partei ergreift und keinen stand isoliert angreift. Günther Schweikle allerdings sieht Gemeinsamkeiten zwischen dem *Helmbrecht* und dem *Seifried Helbling*, die zwar ähnlich wie die Lieder Neidharts "direkt zu Ärgernissen ihrer Zeit Stellung" nehmen, sich jedoch von den Letzteren darin unterscheiden, daß beide "eindeutig auf einen sozialen Stand, den

H. Kästner, S. 415f.

⁹ B. Sowinski, S. 9.

¹¹ H. Kolb, S. 18.

Bauernstand, bezogen" sind¹². Für ihn gilt Wernher als bauernfeindlich.

Andere Studien befassen sich eher mit der Figurenstruktur des *Helmbrecht*. Hermann Bausinger z.B. ist der Meinung, daß das Versagen der göttlichen Gnade am Schluß der Dichtung auf Helmbrechts Abkehr von seinem Vater zurückzuführen ist. Indem Helmbrecht seinen Vater verleugnet, vertöbt er nicht nur gegen das vierte Gebot, sondern versündigt sich gleichzeitig auch an Gott: "Die mittelalterliche Definition der Sünde, *aversio a Deo*, wird hier konkretisiert"¹³. Er mißt der Dichtung eine religiöse Bedeutung zu. Die Gleichung Vater = Gott erklärt er mit den folgenden Worten:

Meine Hypothese ist, daß praktisch überall dort, wo in dem Märe vom Vater die Rede ist, Gottvater mit zu denken und mit zu interpretieren ist, und zwar nicht im Sinne einer fernen Analogie, sondern im Sinne unmittelbarer, geradezu kausaler Verantwortung¹⁴.

William Jackson verwirft diese Ansicht kategorisch in einem der jüngeren Beiträge zum *Helmbrecht*. In Anlehnung an Hannes Kästner, der im jungen *Helmbrecht* eine "Frucht mangelnder Erziehung" sieht¹⁵, ist er der Meinung, daß der *Helmbrecht* "die Geschichte eines schwachen Vaters" ist, und daß sich aus dem Text "nichts leichter belegen" läßt als die "Schwäche" des Vaters. Er stellt

¹² G. Schweikle, Weidhart, Stuttgart 1990, S. 128.

¹³ H. Bausinger, S. 210.

¹⁴ H. Bausinger, S. 207.

¹⁵ H. Kästner, S. 420.

zusammenfassend fest:

Kurzum, der alte Helmbrecht wird dargestellt als das schwache Oberhaupt einer Familie, die deutlich zu impulsivem und sogar hektischem Handeln geneigt ist¹⁶.

Der Vater-Sohn-Konflikt hat einen großen Anteil an der Handlungsgestaltung: die Dialogpartien zwischen Vater und Sohn haben ein sehr großes Ausmaß, und die Träume des Vaters verleihen der Prophezeiung und Erfüllung vom Verfall des Sohnes einen Erzählrahmen, der die Handlung zusammenhält. Dieser Generationskonflikt erinnert an Neidhart von Reuenthal¹⁷, auf den bekannte Anspielungen wie die Haube und die Dörperheit der Räuberbande zurückgeführt werden.

1.3 Literarische Gattung im Mittelalter

Eines der Ziele der Literaturforschung ist die Einbettung literarischer Werke in einen größeren Kontext stilistischer und stofflicher Gemeinsamkeiten mit der zeitgenössischen Literaturproduktion. Der Ertrag dieses Verfahrens ist die Relativierung von u.a. der Eigenart und Einzigartigkeit des Stils und dem Anliegen eines spezifischen Textes im Verhältnis zu den sogenannten repräsentativen Werken derselben Periode. Eine solche relativierende Betrachtungsweise vereinfacht nicht selten die Literaturkritik, indem aus diesen repräsentativen Werken Idealformen abstrahiert werden, an denen der literarische Wert

¹⁶ W. E. Jackson, Das Märe von Helmbrecht als Familiengeschichte, in: Euph. 78 (1984), S. 45-58, hier S. 35f.

¹⁷ vgl. das Streitgespräch zwischen Mutter und Tochter im Sommerlied 16.

anderer Werke gemessen wird. Weil aber die Titel dieser esoterischen Gruppe repräsentativer Texte immer a posteriori zu Prüfsteinen kanonisiert werden, besteht die Gefahr, daß die Werke einer bestimmten Periode wegen allzu großer Verallgemeinerungen oder Mißdeutungen in späteren Zeiten von ihrem ursprünglichen Anliegen dissoziiert werden.

Hans Robert Jauß meint, daß die Forschung, was die mittelalterlichen Textsorten anbelangt, mit solchen Verallgemeinerungen fälschlich verfahren ist. Er behauptet, daß die volkssprachlichen Literaturen des Mittelalters

neu entstehende Literaturen [sind], die weder durch ein humanistisches Prinzip strenger Nachahmung noch durch den Kanon einer verbindlichen Poetik von der vorangehenden lateinischen Literatur unmittelbar abhängig sind¹⁸.

Dies hatte eine gewisse Freiheit von Inhalt und Form und die daraus entstandene Vermehrung und Vermischung der Gattungen zur Folge. Heutzutage mag uns ohne weiteres selbstverständlich erscheinen, daß der Verstoß gegen die Spielregeln einer Gattung, soweit sie die Rezeption lenken und bestimmen, Konventionen dieser Gattung in Frage stellen und die Gattung schließlich bereichern bzw. verändern kann. Es mag uns daher erstaunlich erscheinen, daß bis vor relativ kurzer Zeit, wie beispielsweise noch in der Klassik, die Autorität einer vorbestimmten Zahl von Gattungen dazu führte, daß Werke, die sich keiner dieser Gattungen anpaßte, zu Hybriden abgestempelt und infolgedessen als "negative Seitenstücke

H. R. Jauß, Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters. In: *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*, München 1977, S. 327-358, hier S. 328.

zu den 'reinen' Gattungen" geächtet wurden¹⁹.

Um derartigen Fehlurteilen abzuhelpen, greift Hans Robert Jauß auf Kants Begriff des "Exemplarischen" zurück. Anhand dieses Konzepts muß man die Gattungen exemplarisch, nicht nach objektiven Gesetzen, beurteilen. Die Anwendung dieses Prinzips erklärt sich dadurch, daß in einem beliebigen Text Beispiele einer allgemeinen Regel erscheinen, die dem Text ein bestimmtes Gepräge verleiht und sich somit als das Wesen einer Gattung charakterisiert, ohne daß man sie identifizieren kann:

Diese Vermittlung von Allgemeinem und Besonderem durch das Exemplarische gilt offensichtlich auch für die rezeptive wie produktive Kontinuität einer literarischen Gattung, die als "unbestimmte Norm", "deren offener Sinn sich im einzelnen Geschmacksurteil und im einzelnen Kunstwerk erst jeweils erfüllt und bestimmt", zugleich Beispiel und Muster ist. Die so verstandene Kategorie des Exemplarischen hebt das Regel-Fall-Schema auf und ermöglicht es, den Gattungsbegriff im Bereich des Ästhetischen prozeßhaft zu bestimmen²⁰.

In diesem Sinn hält Hans Robert Jauß die Gattungen für "historische Familien", und verwirft die einst übliche Auffassung der Gattungen als "genera" im logischen Sinn²¹. Die Gattungstheorie kann sich auf diese Weise "von dem hierarchischen Kosmos einer begrenzten, durch das antike Bild sanktionierten Zahl von Gattungen"²² loslösen. Ferner können auch nicht kanonisierte Haupt- und Untergattungen als historische Gruppen ihre

¹⁹ H. R. Jauß, S. 332.

²⁰ H. R. Jauß, S. 331.

²¹ H. R. Jauß, S. 330.

²² H. R. Jauß, S. 331.

gattungshafte Legitimation erlangen. Diese Methode sucht nicht kanonisierte, d.h. früher nicht anerkannte Gattungen wegen ihres Mischcharakters aufzuwerten, und so ist es offensichtlich, daß ein Werk Merkmale von mehreren Gattungsgruppen aufweisen kann. Hans Robert Jauß warnt aber, daß diese Auflockerung der Gattungsauffassung dem Literaturkritiker die Suche nach der überwiegenden Orientierung oder "gattungshafte Dominante"²³ eines Textes keineswegs entlasten darf.

Eine literarische Gattung als historische Familie erhält ihr spezifisches System oder "Familienähnlichkeit"²⁴ durch eine Zahl sowohl formaler als inhaltlicher Merkmale. Diese Merkmale versteht Hans Robert Jauß als eine "begrenzte Zahl von wiederkehrenden Funktionen", die gemeinsam ein System ausmachen, "innerhalb dessen Gattungen als partielle Systeme oder Abwandlungen eines Grundmusters beschreibbar sind"²⁵. Die mittelalterlichen Gattungen sind seines Erachtens die Ergebnisse der beliebigen Kommutation dieser Merkmale in den literarischen Werken.

Hans Robert Jauß führt ein Beispiel für die Genese einer Gattung durch das Spiel mit den Konventionen einer erstarrten Gattung an:

Als Beispiel soll hier die Unsinnspoesie dienen, die in

H. R. Jauß, S. 332.

H. R. Jauß, S. 332.

H. R. Jauß, S. 333.

Frankreich während des XIII. Jhs mit zwei selbständigen Gattungen, der *Fatrasie* und der *Resverie* hervortrat. Genetisch betrachtet kann die *Fatrasie* als eine Abart, besser Umbildung einer erzählenden Gattung, des Lügensmärchens bestimmt werden. Die neue Gattung ist durch Weglassung des umhüllenden, die kunstvolle Lüge signalisierenden Kontextes, durch die Zerreißung (*brisure*) jedes Erzähl- oder Sinn-Nexus in der fatrasischen Handlung, durch die strenge, zweiteilig asymmetrische Bauform der Gedichte und die damit entstehende Paradoxie einer Struktur der "völligen Aufhebung aller sachlichen Logik, außerhalb eines vernünftigen Kontexts, aber innerhalb einer absurden metrisch-erzählerischen 'Ganzheit'" charakterisiert. [...] Diese Tendenz wird in einer weiteren, von Raimmondin und Watriquet de Couvin geschaffenen Variation so weit getrieben, daß sich von der *Fatrasie* als reinen Form der Unsinnsspoesie eine neue, parodistische Gattung: der *Fatras* abspaltet²⁶.

Es kann aber natürlich ebenfalls vorkommen, daß ein Werk durch seine eigentümliche, sonst nirgends belegte Kombination der Merkmale des Grundmusters seiner zeitgenössischen Gattungen als Unikum erscheint. *Aucassin et Nicolette*, so Hans Robert Jauß, wäre nämlich das einzige Beispiel der Gattung *chante-fable*, was allerdings die Möglichkeit anderer nicht überlieferter Werke in dieser Gattung nicht ausschließt²⁷. Man könnte in der einzigartigen Verbindung unterschiedlicher Elemente im *Helmbrecht* einen ähnlichen Fall sehen.

1.4 story vs. chronicle

Es ist erstaunlich, daß die Forschung den *Helmbrecht* nicht an die Grenze zwischen Geschichtsschreibung und Epos plazierte hat, bedenkt man die übliche Mischung beider Gattungen. Evelyn E. Vitz weist nämlich auf die Häufigkeit der Verschmelzung der

²⁶H. R. Jauß, S. 339f.

²⁷H. R. Jauß, S. 338.

Erzählweisen *story* und *chronicle*, Erzählung und Ereignisgeschichte in mittelalterlichen Werken hin²⁸. Sie versteht unter *story* eine Erzählung mit klarer "Kreisförmigkeit" (circularity), und zwar "a problem and its solution, the opening and closing of a parenthesis, a departure and a return, a *manque* to be *liquidé*, a process begun and completed"²⁹. Das Artusepos *Iwein*, mit dem ich den *Helmbrecht* vergleichen werde, zählt offensichtlich zur Gruppe der *stories*. Was sie unter *chronicle* versteht, entspricht der allgemeinen narrativen Struktur dessen, was wir als *Chroniken*, wie z.B. die hier analysierte *Deutschordenschronik*, bezeichnen, d.h. eine ausgesprochen lineare Ereignisfolge, eine meistens beliebige Aneinanderreihung von Ereignissen mit höchstens einem vagen Zusammenhang. Die Autorin zählt das Historische nicht zu den exklusiven Attributen der *Chroniken*; die Begründung dafür ist noch zu besprechen.

Der Grund für die Mischung der Züge von *story* und *chronicle* läßt sich durch die mittelalterliche Gottesauffassung erklären. "History was a story"³⁰: alle Geschichte war die Geschichte Gottes, unsere Geschichten waren nur Episoden in der allumfassenden Geschichte Gottes; in ihm war der große

E. B. Vitz. *Story, Chronicle, History: La fille du comte de Pontieu*. In: *Medieval Narrative and Modern Narratology. Subjects and Objects of Desire*, New York 1989, S. 96-125, hier S. 107: at most periods [diese Erzählweisen] either remain separate or are blended in different fashions.

E. Vitz, S. 107f.

E. Vitz, S. 112.

Zusammenhang irdischer Ereignisse zu finden. Im mittelalterlichen Verständnis war Gott der "Hauptkünstler" (fundamental artist), der größte Verweber von Leben und Ereignissen, den alle Künstler einfach nachahmten. Eine story zu verfassen hieß in der Regel nicht, eine aus der Luft gegriffene Geschichte niederzuschreiben, sondern oft eine Reihe von Geschehnissen mit dem Hinweis auf ihre Gesamtbedeutung in Gott zusammenzuketten. Als Begründer und Interpret der Geschehnisse in einer story verhielt sich der Künstler wie Gott, der Begründer und Interpret der Geschehnisse unserer Geschichte, die sich in den *chronicles* niederschlug; der Unterschied zwischen *story* und *chronicle* war also keine einfache Frage des Fiktiven bzw. Wahren.

Daraus erhellt, daß wir die Gattungsfrage des *Helmbrecht* durch spezifische Textvergleiche zu bestimmen suchen müssen. Es ist unsinnig, seine Deutung in der Verschmelzung erfundener und tatsächlich vorgekommener Begebenheiten zu suchen, denn darum ging es dem Dichter wohl nicht. Auch Barbara Haupt warnt vor diesem leicht zu fällenden Fehlurteil: Die Polarisierung von Fiktion und Nicht-Fiktion sei erst seit der Renaissance zum Problem geworden³¹. Man darf daher Harald Schollers Inhaltanalyse des Proömiums des *Helmbrecht*, es setze sich gegen "die fiktive und idealisierende Dichtung"³² ab, nicht ohne weiteres beistimmen, obwohl es sich in

³¹B. Haupt, Literatur in gesellschaftlicher Kommunikation dargestellt an mittelhochdeutschen Epeneingängen, WW 34 (1984), S. 159-167, hier S. 160.

³²H. Scholler, Das Proömium (V. 1-3, des *Helmbrecht*: Inhalt, Form, Entstehung, PBB (Tüb. 1967), S. 311-333, hier S. 314.

der Tat von anderen Werken absondern will. Der Abgrenzungsversuch des Erzählers zeigt sich in den ersten Zeilen der Dichtung:

Einer seit waz er gesiht,
 der ander seit waz im geschiht,
 der dritte von minne,
 der vierde von gewinne
 der fünfte von grözem guote,
 der sehste von höherem muote:
 hie wil ich sagen waz mir geschah,
 daz ich mit minen ougen sach³³. (VV. 1-8)

Daß der Erzähler seine Intention als *siebter* ankündigt, ist wohl kein Zufall. Die Zahl sieben erinnert nämlich an die Schöpfung der Welt, an die sechs Wochentage und den Tag der Vollendung. Der Erzähler ist der siebte der Reihe, und meldet somit ein unbescheidenes Programm an: Was er mit seinen Augen gesehen hat, was ihm geschehen ist, ist seines Erachtens offensichtlich wichtiger als das, was die sechs Dichter vor ihm gesagt haben. Sein Ich-Selbstbewußtsein betont die eigene Rolle, die aus zwei Gründen von Bedeutung ist: 1. der Verweis auf die eigene Erfahrung macht aus seiner Dichtung einen Augenzeugenbericht nicht ohne historischen Wert – der Erzähler erscheint als Beobachter, aber 2. mit dem Verweis auf die anderen Dichter ordnet er sich auch in die dichtungsgeschichtliche Tradition ein. Der Erzähler stellt sich selbst an die Grenze zwischen Geschichtsschreibung und Dichtung. Wie ich dieses Problem als eins der Gattungsmerkmale des *Helmbrecht* sehe, ist Thema meiner Diskussion.

Wernher der Gartenære, *Helmbrecht*, herausgegeben von Friedrich Panzer, 9. neubearbeitete Auflage besorgt von Kurt Ruh, Tübingen 1974.

2. DER HELMBRECHT IM KONTEXT DER ARTUSEPIK

In diesem Kapitel betrachte ich den *Helmbrecht* unter dem Blickwinkel der Eposstradition. Ich benutze zuerst Hartmanns *Iwein*, um die Gemeinsamkeiten zwischen dem *Helmbrecht* und der Artusepik zu besprechen. Die Betrachtung des *Iwein* zielt auf zweierlei: 1. die Erhellung eines Überblicks über die typische Eposstruktur, die Wernher mit bewußter Umkehrung benutzt, und 2. die Darstellung der epischen Handlungsmonotonia im *Iwein*, um mehr Licht sowohl auf das Gattungshafte oder Schematische wie auch auf das Unschematische des *Helmbrecht* zu werfen.

Meine Wahl fällt auf den *Iwein* nicht nur deswegen, weil es ein deutlich strukturiertes und übersichtliches Epos ist, sondern auch darum, weil man dort einen Helden findet, der sich auf seine Rolle in der Gesellschaft besinnt, d.h. mit seiner *ordo* auseinandersetzen muß. Eine solche Auseinandersetzung ist für den Vergleich mit dem *Helmbrecht* von Bedeutung, weil der *ordo*-Gedanke auch bei Wernher thematisiert wird. Der Werdegang des Helden *Iwein* zum guten, echten Ritter bezeugt dessen Erfüllung der eigenen *ordo*, während der Bauernsohn *Helmbrecht* als Gegenfigur zu *Iwein* auf Irrwege gerät und der eigenen Sendung nicht nachkommt.

Ich gehe im Anschluß auf den *Iwein* ein, um die strukturellen Gemeinsamkeiten zwischen ihm und dem *Helmbrecht* aufzuzeigen. Die epische Struktur des *Helmbrecht* wird beim Vergleich mit einem Artusepos wie dem *Iwein* sehr deutlich.

2.1 Die Artusepik

Die neue Gattung der Artusepik erscheint in Frankreich mit dem Werk *Erec et Enide* (um 1165/70)³⁴. Zwei Erzählstränge charakterisieren die Artusepik: 1. der historische König Artus, bei dessen Hof die Eposhelden, die zum großen Teil wie er historisch belegt sind, verkehren, und 2. Motive der keltischen, v.a. irischen, Mythologie, die handlungstreibend wirken. Chrestien bedient sich zweifelsohne einer Fülle von vorliegenden Artusgeschichten, gelangt aber weit über das Legendäre hinaus, indem er dem längst bekannten Artushof als literarischem Stoff den höfischen Geist, d.h. das ritterliche Ethos, eingießt und ihn zum Sinnbild der neuen gesellschaftlichen Verhältnisse erhebt. Die Entstehung der neuen Gattung erklärt sich durch die Mischung der alten historischen narrativen Motive und des langbekannten Mythos mit dem ritterlichen Ethos, das dieser literarischen Tradition einen neuen Sinn gibt.

Das Sinnbild des Hoflebens im Artushof ist ein höchst idealisiertes Abbild der ritterlichen Gesellschaft, und damit schafft Chrestien eine neue Erzählart, die den Forderungen der zeitgenössischen Gesellschaftsordnung mit der Legitimation des nun einflußreichen Rittertums entgegenkommt. Die militärische Tätigkeit erhält ihre Rechtfertigung als "auf sittliche Qualitäten

³⁴Die Frage, ob es schon vor Chrestien de Troyes, Autor dieses Werkes, Artusromane gegeben hat, ist umstritten und relativ unwichtig. Schließlich gilt Chrestien unangefochten als der Schöpfer dieses neuen Genres als dichterischen Ausdrucks der höfischen Kultur.

gründende Befriedigung der Welt"³⁵, als Bekämpfung des Bösen und Erfüllung des Willen Gottes, kurz als Beachtung der *ordo*. Die Ritterehre ist aber nicht die einzige Richtlinie. Neben den Verpflichtungen an Kirche und Staat muß der Ritter auch personale Verantwortungen tragen und sich "individuell" ausdrücken und entfalten. Dies geschieht in der Minneerfahrung.

Es ist durch die *Aventiure*, daß der Ritter seine höfischen Tugenden bewährt. Das Bestehen der Gefahren einer *Aventiure* bringt *saelde und ère* ein. Die gesellschaftliche Anerkennung darf der Ritter aber nicht einfach um ihrer selbst willen erstreben, seine Taten müssen auch in einem größeren Rahmen zu rechtfertigen sein. Nicht nur seine körperliche Kraft, sondern auch seine friedliche Gesinnung, indem er den Artushof gegen Bedrohungen verteidigt, und seinen Altruismus und seine Gerechtigkeitsliebe, indem er Bedrückte befreit, muß er beweisen.

Die Artusepik fußt aber auch auf der antiken Eposstradition³⁶. Zur "heilen Welt" des Epos gehören feste Ordnungen, soziale Verhältnisse und Werte. Die Figuren repräsentieren verschiedene Lebensweisen dieser Welt, und werden miteinander verbunden durch Elemente wie Familienbände, Freundschaften, das Verhältnis zu Feinden, den Zufall. Die Handlung ergibt sich aus Unstimmigkeiten in der Gesellschaft: "zwischen dem Sein der Figuren und ihrer

³⁵K. Grubmüller. *Artus- und Gralromane*. In: *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*, Reinbek bei Hamburg 1988.

³⁶Vgl. W. J. Schröder. *Das Epos (Theorie)*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, 2. Auflage, herausgegeben von Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr, Berlin 1958, Bd. 1, S. 381-388.

Stellung innerhalb der Ordnung der Welt [besteht] ein Mißverhältnis"³⁷. Ich möchte hier um der Übersichtlichkeit willen die von Ernst v. Reusner aufgestellten Handlungsgerüste für den *Helmbrecht* und die Gattung *Artusroman*, auf die ich mich gestützt habe, anführen³⁸:

<u>Artusroman</u>	<u>Helmbrecht</u>
Erster Aufstieg Erster Gipfel, Krise, Aufbruch	Ausrüstung Aufbruch gegen den Willen des Vaters
Absteigender Teil der äventiure	Erstes Räuberjahr
Heilung	Zwischenheimkehr
Aufsteigender Teil der äventiure	Hochzeit und Gericht
Wiederaufnahme in Artusrunde	Verstoßung
Lösung	Tod

E. v. Reusner setzt sich spezifisch mit dem *Helmbrecht* und nur generell mit dem *Artusroman* als Gattung auseinander.

2.2 Hartmanns Iwein

Hartmanns *Iwein* ist eine treue Bearbeitung des Chrestienschen *Yvain-Romans*. Zwar ist Hartmanns *Löwenritterroman* um 1351 Verse umfangreicher als derjenige Chrestiens, was zusammen mit den Abweichungen von der französischen Vorlage auf eine Verschiebung der Akzente deutet, in der Struktur und *Aventiurenreihe* überwiegen

W. J. Schröder, S. 383.

E. v. Reusner, *Helmbrecht*, WW 22 (1972), S. 108-122, hier S. 112.

allerdings die Übereinstimmungen. Typisch für beide, wie überhaupt für die Gattung im allgemeinen, ist die Doppelstruktur der Heldenbewährung: Der Ritter, der sich bei einer schon zuvor bestandenen Kraftprobe erfolgreich und ehrenvoll glaubt, wird sich seiner Unwürdigkeit bewußt und muß mit seiner Suche nach Ehre neu anfangen. Besonders wichtig im Epos ist dieses Moment der Selbsterfahrung, der Wendepunkt zwischen beiden Etappen der Heldenbewährung.

Aus dieser Doppelstruktur der Aventiurereihen erhebt sich eine klare Übersicht über die verschiedenen Instanzen der Bewährung des Helden im Hinblick auf dessen Entfaltung als Ritter. Ernst von Reusners aufschlußreiche Gliederung des Handlungsschemas des Artusromans war eine große Anregung für mich, aber im Unterschied zu Reusner lege ich der Zwischenperiode zwischen der ersten und der zweiten Aventiurereihe eine größere Bedeutung bei, weil ich in ihr die Grundvoraussetzung für Iweins Erfüllung seiner Orde in der zweiten Reihe sehe. Ich habe die Elemente von Reusners Handlungsmodell einer Dreiteilung untergeordnet und neue in Klammern hinzugefügt, um die werkinterne Symmetrie beider Werke hervorzuheben. Meine Werkeinteilung sieht folgendermaßen aus:

Iwein

1. Erster Aventiurezyklus
 - Erster Aufstieg
 - Erster Gipfel
 - (- Abschied von Laudine)
2. Krise und Drehpunkt:
Iweins Traum und Erwachen
 - Krise, Aufbruch
 - Absteigender Teil der äventiure
 - Heilung
3. Zweiter Aventiurezyklus
 - Aufsteigender Teil der äventiure
 - Wiederaufnahme in Artusrunde (Wiedererlangen der Ehre)
 - Lösung (Rückkehr und Versöhnung mit Laudine)

Helmbrecht

1. Erster Aventiurezyklus
 - Ausrüstung und Vorbereitung
 - Aufbruch gegen den Willen des Vaters
2. Die Besiegelung von Helmbrechts Verdammnis
 - die erste Heimkehr
 - Helmbrechts Prahlereien
 - das letzte Gespräch mit dem Vater
3. Zweiter Aventiurezyklus
 - Hochzeit und Gericht
 - die zweite Heimkehr und Verstoßung durch den Vater
 - Tod

Ich sehe keinen Widerspruch in meiner Verschiebung der Elemente des Reusnerschen Handlungsmodells, stimme ich doch seiner Einteilung und seinen Ergebnissen weitgehend zu. Es geht Ernst von Reusner jedoch in erster Linie um die Strukturanalyse des *Helmbrecht* allein, und infolgedessen genügt es ihm schon, wenn der Vergleich nicht mit einem spezifischen Epos, sondern mit der gattungsspezifischen Handlungsstruktur, die sich in allen Epen in geringerer oder größerer Übereinstimmung mit seinem Strukturmodellodell niederschlägt, erfolgt. Ich war aber ebenfalls an der eigenen Dynamik des *Iwein* interessiert und hielt die Absonderung der Episoden Krise und Drehpunkt für wichtig, denn sie vermag, dem wichtigen Moment des Wendepunktes im *Iwein*, der sich im Traum und Monolog realisiert, Vorrang einzuräumen.

2.2.1 Der Prolog (1 – 30)

Im Prolog läßt sich der Dichter immer über das Ziel seines Werkes aus. Der Inhalt und die Morallehre werden dort in der Regel explizit angekündigt, und selbst die Erzählerhaltung mag dort implizit angedeutet werden. Ferner wird im Prolog der Typ, man könnte fast sagen: die Gattung des Werkes erwähnt, was zweifelsohne rezeptionslenkend gemeint ist.

Die Prologe der ritterlichen Dichtung des Mittelalters haben eine zweiteilige Struktur entwickelt, in der der erste Teil den Kontakt mit dem Publikum herstellt und der zweite in die Dichtung einführt³⁹. Der erste Teil wird als "Proömium" bezeichnet, und nur er ist in bezug auf das Anliegen des Dichters in diesem Abschnitt von Interesse.

Swer an rehte güete
wendet sin gemüete,
dem folgt sælde und êre.
Des gît gewisse lere
kûnec Artus der guote,
der mit rîters muote
nâch lobe kunde strîten.
Er hât bî sînen zîten
gelebet alsô schône
daz er der êren krône
dô truoc und noch sîn name treit.
Des habent die wâhrheit
sîne landsliute:
sî jehent er lebe noch hiute:
er hât den lob erworben,
ist im der lip erstorben,
sô lebet doch iemer sîn name.
Er ist lasterlicher schame
iemer vil gar erwert,
der noch nâch sînem site vert.
Ein rîter, der gelêret was

³⁹H. Scholler, Das Proömium (V. 1–8) des Helmbrecht: Inhalt, Form, Entstehung, PBB 88 (Tübingen 1967), S. 311–333, hier S. 312.

unde ez an den buochen las,
 swenner sine stunde
 niht baz bewenden kunde
 daz er ouch tihtennes pflac
 (daz man gerne hören mac,
 dā kērt er sinen vliz an:
 er was genant Hartman
 und was ein Ouwære),
 der tihte diz mære⁴⁰. (VV. 1–30)

Das Proömium stellt die Sentenz, das Thema der Dichtung vor: *sælde und ére* (V. 3), das von Gott anerkannte Glück und der Ruf, gehen auf das ritterliche Ethos zurück. Das Vorbild für einen vollkommenen Ritter ist der König Artus, der in der Erinnerung seiner Landsleute weiterlebt und mit dem der Erzähler die Sentenz belegt. Mit dem Hinweis auf Artus' *landslute* (V. 13) und das Weiterleben der Arturischen Legende schafft Hartmann eine örtliche und zeitliche, für die Epik charakteristische Distanz zwischen sich und den Ereignissen seines Werkes.

Die Didaxe als Anlaß für die Dichtung ist auffällig. Es geht schließlich um die von Artus erteilte *gewisse lère* (V. 4) und um den König Artus selbst, dessen Beispiel zur Richtlinie für Iweins Handeln wird. Mit der Vermittlung dieser Lehre will Hartmann sein Publikum zu ähnlichem, ehrenhaftem Handeln inspirieren.

Die Beispiele der Erzählerhaltung erschöpfen sich natürlich nicht in der Didaxe. Es stimmt zwar, daß der Erzähler des *Iwein* die Handlung nicht so oft unterbricht wie derjenige des *Helmbrecht*, doch hat Xenja von Ertzdorff vollkommen Recht mit der Ansicht, der *Iwein*-Erzähler sei während des ganzen Geschehens

⁴⁰ H. v. Aue, *Iwein*, herausgegeben von G. F. Benecke und K. Lachmann, neu bearbeitet von Ludwig Wolff, 7. Ausgabe, Berlin 1968.

gegenwärtig⁴¹.

2.2.1 Der erste Aventiurezyklus (31 – 2970)

Der erste Aventiurezyklus des Iwein reicht bis zu Iweins Abschied von Laudine, und entspricht den Handlungsabläufen "erster Aufstieg" und "erster Gipfel". Im Mittelpunkt steht die Problematik des Ritterdaseins, die ausgeglichene Vereinbarung von Kampf und Minne, die *māze*.

Auf einem Pfingstfest am Artushof erzählt der Ritter Kalogreant von einer mißlungenen Aventiure. Wir begegnen hier einer Erzählung innerhalb des Epos, einem Ausschnitt der **Vergangenheit**, der Anlaß für Iweins Brunnenaventiure ist. Hier besteht ein Mißverhältnis in der Artusrunde: Der vortreffliche Ritter Gawein hat eine Beleidigung erlitten und muß gerächt werden. Der Anfang von Kalogreants Erzählung erinnert an das typische Aventiuremuster, indem er sich im Wald dem **Zufall** aussetzt⁴². Dort kommt er zu einem Brunnen, dessen Hüter ihn des unbefugten Betretens seines Landes bezichtigt und ihn fortjagt.

⁴¹X. v. Ertzdorff, Spiel der Interpretation. Der Erzähler in Hartmanns Iwein, Festschrift für Friedrich Maurer, 1968, S. 135-157, hier S. 136. Die Autorin sieht v.a. an den Abänderungen der Chrestienscher Vorlage die wichtigste Arbeit des Erzählers. Daraus schließt sie u.a., daß Hartmanns Erzähler anders als der Erzähler des Yvain die "ethische Begründung" dem realistischen Detail vorzieht (S. 137), und den Handlungsmotiven seiner Gestalten mehr Bedeutung zumißt als Chrestiens Erzähler. Interessant ist auch die Feststellung, Hartmann habe statt eines Liebes- einen Ehrenkonflikt zwischen Iwein und Laudine konstruiert (S. 146).

⁴² Das Zufällige ist eine vitale Komponente im Aventiureschema, die "den Ritter stets bereit und für jegliche Tat zuständig, dazu die Welt auch in extremen, unberechenbaren Situationen als beherrschbar zu zeigen hat". F. Grubmüller, S. 220.

Kalogreant kehrt mit einer erniedrigenden Niederlage heim.

Kalogreants Erzählung ist für das Verstehen von Iweins Krise wichtig, weil sie wichtige Indizien für dessen Versagen vorwegnimmt. Kalogreant hat nach Aventiuren gesucht, was dem Wesen der Aventiure nicht entspricht, da sie immer spontan einsetzen muß. Der Ritter darf die Aventiure nicht selbst suchen, ihr aber auch nicht ausweichen, sondern muß sich ihr gewachsen zeigen. Kalogreants Motivation zum Ausritt ist deswegen nicht gerechtfertigt. Seine eigenen Worte bezeugen dies: Er teilt seinem Gastgeber nämlich mit, daß er *nâch âventiure* reite, was diesen natürlich sehr wundert (VV. 371f.). Der Gastgeber scheint über das Ritterethos besser informiert zu sein, weil er bisher von keinem aventiurensuchenden Ritter gewußt habe (VV. 375ff.).

Kalogreant stellt sich dem Waldmenschen ähnlich vor:

ich heize ein riter und hân den sin
daz ich suochende rîte
einen man der mit mir strîte,
der gewâfent sî als ich. (VV. 530–533)

Daß die Brunnenaventiure nicht Kalogreants Sache ist, zeigt sich auch in den friedlichen "zufälligen" Begegnungen im Walde.

Iwein bedarf aber keines zufälligen Treffens. Er ist mit Kalogreant verwandt, und diese Familienbande liefern den Grund zum Kampf. Kalogreant hat schließlich eine Beleidigung erlitten, die von einem Familienmitglied vergolten werden darf und muß. Die **Familienbande** haben hier eine handlungstragende Funktion. Auch die **Rache** erscheint als wichtiges narratives Element, weil sie zugleich als Ursache und Folge der Handlung gilt.

Iwein bricht verstohlen auf, weil er auf seinen persönlichen Gewinn bedacht ist. Die Verwandtenrache als vordergründiges Movens für Iweins Ausritt büßt an Überzeugungskraft ein, wenn Iwein die Möglichkeit des Vergeltens durch Artus oder einen anderen Ritter ausschlägt:

wand er sich hete an genomen
 daz er dar eine wolde komen.
 er gedähte 'ich enmac das nicht bewarn,
 und wil der künec selbe varn,
 mirn werde min ritterschaft benomen. (VV. 909–913)

Beim Brunnen kämpft er mit Ascalon, dem Hüter, der auch der König des Landes ist, und tötet ihn. Die Mißbilligung des Erzählers ist unüberhörbar: Iwein hat unhöfisch (*ane zuht* V. 1056) gehandelt. Peter Wapnewski sieht in dieser *unmaze* Iweins den eigentlichen Grund seiner Krise, und nicht in dem "Randmotiv" des Terminversäumnisses⁴³. Zu Iweins Verteidigung sei gesagt, daß die übliche Schonung des besiegten höfischen Gegners in der Regel nur dann erfolgt, wenn er seine Niederlage anerkennt. Indem Ascalon flieht, so Christoph Cormeau und Wilhelm Störmer, "kann [er] dem Verfolger noch feindselig erscheinen"⁴⁴.

Iwein verliebt sich in Laudine, Askalons Witwe, auf den ersten Blick: *daz ihm die minne verkerten die sinne* (VV. 1335f.) Mit Iweins Beziehung zu Laudine erscheint die **Liebe** zum erstenmal als Handlungsmotiv. Außer der Liebe auf den ersten Blick erinnert

⁴³P. Wapnewski, Hartmann von Aue, Stuttgart 1972, S. 73.

⁴⁴C. Cormeau u. W. Störmer, Hartmann von Aue. Epoche-Werk-Dichtung, München 1985, S. 204.

auch die Unerreichbarkeit der Frau an den Minnesang⁴⁵.

Bald aber wird Laudine durch die Gewandtheit ihrer Zofe Lunete, die mit Iwein befreundet ist, zugänglich gemacht. Lunete überzeugt sie, daß sie jemanden zur Verteidigung ihres Landes benötigt, und teilt ihr mit, daß sie den in Frage kommenden Ritter kennt. Als Beweis von Iweins außergewöhnlicher Stärke weist sie darauf hin, daß er Askalon im Kampf besiegt hat. Laudine rechnet Iwein seine Stärke hoch an und versteht, daß er in legitimer Gegenwehr gehandelt hat, und die Ehe wird ohne Verzug geschlossen.

Iweins Besorgnis um die Fruchtlosigkeit seiner Aventure nimmt hier ein Ende, denn jetzt hat ihm sein Sieg eine Frau, Land und Ansehen verschafft. Der Zufall sorgt ferner dafür, daß auch der Artushof Iweins hohes Ansehen in Erfahrung bringt, wenn die Runde unerwartet in Iweins Land erscheint.

Alle Ritter freuen sich über das Glück und die Ehre ihres

⁴⁵ Trotz der alle Sinne verkehrenden Minne will Iwein seine Ehre immer noch verbreitet sehen:

Swie im sine sine
von der kraft der minne
vil sere waren überladen,
doch gedäht er an einen schaden,
daz er niht überwunde
den spot den er vunde,
so er sinen gelingen
mit deheinen schinlichen dingen
ze hove erziugen möhte,
was im danne töhte
älliu sin arbeit. (VV. 1519–1529)

Hartmann sagt V. 1537: vrou Minne nam die obern hant, was noch nicht ganz zutrifft:

swie wol im was gelungen,
sô warer doch guneret,
war er ze hove gekeret
âne geziuc siner geschiht:
wan man geloubet es im niht. (VV. 1726–1730)

Freundes, insbesondere Gawein, der sich bei Laudine für alles, was sie Iwein bedeutet, persönlich bedankt. Gawein ist es aber auch, der, wenn er Iwein zur Ritterpflicht mahnt, diesem den fraglichen Ratschlag erteilt, er müsse dem verligen auf alle Fälle ausweichen. Gaweins Rat strotzt von Widersprüchen:

Zum einem kann vom verligen bei jemandem, der eben geheiratet hat, noch kaum die Rede sein. Zum anderen wird Iwein nicht notwendigerweise bei Laudine dem Müßiggang erliegen, weil er schließlich den Brunnen zu verteidigen hat – so wie er sich beim Erscheinen seiner Freunde anfangs zur Wehr setzen mußte. Gawein berücksichtigt Iweins Ehe und Herrscherpflichten nicht, "sondern nimmt das von Turnier und Aventure bestimmte Treiben verpflichtungsloser Artusritter zum Maßstab"⁴⁶. Gawein verleiht seinem Rat Ausdruck durch den abschreckenden Vergleich mit dem verkommenen Krautjunker, der sich dermaßen mit dem Haushalt beschäftigt, daß er seine gesellschaftlichen Pflichten vernachlässigt.

Mit Recht mißbilligt Laudine die Aventurelust Iweins, doch sie ist auf einen solch ausgefallenen Wunsch nicht gefaßt und gönnt ihrem Mann voreilig den Urlaub. Der erste Aventurezyklus kommt mit dem Abschied Iweins zu Ende. Er verläßt seine Frau als ehrenvoller Ritter, aber sein Unheil beginnt mit dem Versprechen zur pünktlichen Heimkehr, das er nicht einhält. Sobald er sich zu der Artusrunde gesellt, verfällt er einem durch endloses Turnieren

⁴⁶C. Cormeau u. W. Störmer, S. 208.

charakterisierten Leben der *unmāze*, dem extremen Gegensatz zum "verlegenen" Leben, das er auf alle Fälle vermeiden sollte. Iweins *unmāze* verkörpert sich in dem Konflikt zwischen seinen Pflichten als Ritter und Ehemann und seiner Unfähigkeit, beide Lebenssphären miteinander zu vereinbaren. Sein Freund Gawein verhindert zwar den Eintritt des *verlīgens*, oder die Vernachlässigung von Iweins ritterlichen Aufgaben, die eine zu große Zuwendung zur Minne gezeitigt hätte. Gaweins Ratschlag verursacht aber indirekt das Versäumen des Termins, oder die Vernachlässigung von Iweins Ehepflichten, das auf eine übertriebene Tätigkeit als Ritter zurückgeht.

Der erste Aventurezyklus hat zusammenfassend den folgenden Aufbau: Ausfahrt – Kampf – Ehe – Schuld. Dazu bietet der zweite Zyklus eine deutliche Parallele.

2.2.3 Krise und Drehpunkt: Iweins Ohnmacht und Erwachen (2971 – 3654)

Obwohl Iwein seiner Frau verspricht, binnen eines Jahres zurückzukommen, gewahrt er erst lange Zeit nach Verlauf des vereinbarten Termins, daß er sein Wort gebrochen hat (VV. 3084f.). Diese Erkenntnis der *untruwe* schmerzt den einst glorreichen Ritter zutiefst, und er vermag nunmehr seine Umwelt nicht wahrzunehmen: *Er überhorte und übersach swaz man dā tete unde sprach* (VV. 3093f.). Auf einem Fest, das er schon nicht mehr imstande ist zu genießen, taucht Lunete auf und wirft ihm vor der ganzen Artusrunde Untreue und Verrat vor. Dieser Vorwurf, Iweins

Scham und Reue benâmen sinem libe vil gar die vreude und den sin (VV. 3214f.). Erneut zieht er verstohlen in den Wald, wo er seine Kleidung zerreißt und in geistiger Umnachtung in Ohnmacht fällt.

Die rund 600 Verse, die die Episode von Iweins Krise und Erwachen ausmachen, bilden den Kern von Iweins Selbsterfahrung als Ritter. Max Wehrli hält diese Szene für "zentral", denn sie sei die "allenthalben im Artusroman" zu findende Wende, die das erste Moment von Iweins Glück als unecht entlarvt und den Ritter auf den richtigen Weg zur Selbsterkenntnis bringt⁴⁷. Der Traum ist tatsächlich der Drehpunkt in Iweins Leben, und folgt auf diese Weise dem üblichen Eposmodell. Neu ist aber ist die Funktion des Traums als Handlungselement: während die Träume im *Helmbrecht* die Zukunft voraussagen, reflektiert bei Hartmann der Traum die Vergangenheit als Beteuerung von Iweins Vorbestimmung als Ritter und gibt Richtlinien für dessen künftiges Handeln.

Andere wichtige Beiträge zur Iwein-Forschung teilen mit Einschränkungen Wehrlis Ansicht. Jutta Goheen z.B. sieht eher in dem Traum den Kernpunkt der Episode, weil der Traum Iweins bisheriges Leben in eine Scheinwelt und auch ein Ideal verwandelt, das der Ritter nun mit neuer Kraft erreichen will: "[Der Traum] formt eine Art Zwischenwelt, den Übergang von völliger Unbewußtheit zum vollen, neuen Bewußtsein"⁴⁸. Auch Michael Graf

⁴⁷M. Wehrli: Iweins Erwachen. In: *Formen mittelalterlicher Erzählung*, Zürich 1969, S. 117-193, hier S. 178.

⁴⁸J. Goheen, "Bistuz Iwein, ode wer?" Hartmanns letztes Epos als Spätwerk. In: *Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik* 7 (1974), S. 65.
Weniger positiv interpretiert Michael Batts den Traum. Für ihn ist

bestreitet die Mittelstellung nicht, die diese Szenenfolge im Epos einnimmt. Er ist aber gegen Wehrlis Annahme, Hartmann habe eine Szene, nämlich die der Heilung Iweins durch die drei Frauen, gegenüber den anderen Szenen dieser Folge "unterstrichen".

Michael Graf ist außerdem der Ansicht, daß Wehrlis christliche Interpretation der Szene und des Epos überhaupt "eine massive Reduktion von dessen Sinngehalt dann unvermeidlich" macht⁴⁹.

Ähnliches meinen Christoph Cormeau und Wilhelm Störmer:

Analogiebezüge zwischen beispielsweise den drei Damen im Wald und den drei Frauen am Ostermorgen am Grabe Christi und zwischen Iweins Löwen und Christus dem Erlöser seien

Signale, die Handlung nicht zu vordergründig zu lesen, sind aber weder frivole Umdeutung religiöser Sinngebung, noch werten sie die Romanfabel zum religiösen Heildrama um⁵⁰.

Weil ich die gesellschaftliche Lage des Ritters gegenüber den anderen Ständen untersuche, halte ich v.a. den Traum für diskussionswert, weil er Iwein zum Überlegen über sein Aussehen und seine Berufung bewegt. Zuerst muß aber gezeigt werden, wie es dazu kommt.

Die Prophezeiung über Iweins Verfall, die durch den Auftritt des Waldmenschen sich ankündigte, erfüllt sich nun endlich.

das echte Glück bei Laudine, nicht am Hof, zu finden, und die Erscheinung von Iweins bisherigem Leben als Träumerei entlarvt somit seine Minderwertigkeit gegenüber dem höheren Glück. "Hartmann *humanitas*: A new look at Iwein." In: *Germanic Studies in Honor of Edward Henry Sehrt*, Coral Gables 1968, S. 44.

⁴⁹ M. Graf, *Liebe-Zorn-Trauer-Adel. Die Pathologie in Hartmann von Aues "Iwein"*. Eine Interpretation auf medizinhistorischer Basis, Bern 1989, S. 6.

⁵⁰ C. Cormeau u. W. Störmer, S. 212.

Iwein, der sich damals beim Anblick eines solchen grüßlichen (V. 984) Mannes sich vil dicke (V. 980) kreuzigte, erregt jetzt mit seinem Aussehen ähnlichen Ekel und Furcht in dem Einsiedler, auf den er nach zwei Monaten im Wald stößt. Der Einsiedler und Iwein gehen schnell eine Tauschbeziehung miteinander ein, die aber immer wortlos erfolgt. Iwein betreibt Jagd und tauscht seine Beute gegen Brot und Wasser ein. Außer dem Kontakt mit dem Einsiedler lebt Iwein im Wald, *nacket beider der sinne und der cleider* (VV. 3359f.) und fern allen gesellschaftlichen Umgangs.

Iweins Heilung setzt nicht von allein ein. Eines Tages erkennt eine Begleiterin der Dame von Narison Iwein in dem schlafenden Wahnsinnigen und meint, er könnte ihre Dame vor dem ungefügigen Aliers schützen, wenn er geheilt würde. Aber auch Mitleid führt zu der Heilung: Die Begleiterin beweint Iweins elendes Dasein. Auf Befehl ihrer Dame bestreicht sie ihn mit einer Wundersalbe und versteckt sich, wenn er zu sich kommt.

Die Wundersalbe bringt Iwein tatsächlich zur Besinnung, obwohl sein früheres Leben ihm anfangs nur als Traum erscheint. Er kann nämlich nicht begreifen, daß ein Ritter, so wie einer ihm geträumt ist, ein solch armseliges Aussehen haben könnte wie seins. Und doch kann er, obwohl er nichts als ein *gebüre* ist, nur an das Turnieren denken. Kurz darauf findet er die von der Dame von Narison neben ihn gelegte Kleidung, und zieht sie an⁵¹.

⁵¹Hier finden wir wahrscheinlich den grellsten Kontrast zwischen Iwein und Helmbrecht: Iwein erscheint geradezu als Arrivierter, der ähnlich als Helmbrecht mit der gefundenen Kleidung seine bauerliche Herkunft zu verhehlen sucht. Wir wissen aber um sein Pedigree, und auch die drei Hofdamen erkennen

2.2.4 Der zweite Aventurezyklus: Bewährung als vollkommener Ritter (3655 – 7780)

In dem zweiten Teil des Epos setzt Iwein selbstlos seine Kräfte zur Befreiung von Bedrängten ein und erlangt hauptsächlich durch die **Nächstenliebe** die Bewährung als Ritter. Durch den zweiten Aventurezyklus hindurch lernt er stets Neues, und Anspielungen auf Ereignisse im ersten Teil zeigen ihn nun als erfahrenen und gerechten Ritter. Viel Verlockendes wird ihm von den Befreiten angeboten, aber der Ritter, der seine Treue zu Laudine beweisen will, schlägt immer alles aus (**Bewährung der triuwe**).

Die erste Hilfeleistung nach Iweins Heilung gilt seiner Helferin. Iwein führt das Heer der Dame von Narison zum Sieg über den Grafen Aliers. Eine Anspielung auf Vergangenes ist die Gefangennahme des Grafen: Iwein holt ihn knapp vor dem Burgtor ein. Die Episode zeigt Iwein im Wissen über höfische Normen. Statt Aliers sofort zu erschlagen, wie es früher Askalon ergangen ist, preßt Iwein nun aus dem Grafen das Versprechen heraus, sich der Dame von Narison als Gefangener zu ergeben. Die Dame will, ebenso wie die Bevölkerung ihres Reiches, daß Iwein sie heiratet. Die Dame unternimmt aber nichts in dieser Richtung, weil sie anders als Laudine die Werbung der Frau um den Mann als *schande* auffaßt (V. 3810). Sie bittet immerhin *mit gebærdē gnuoc*, aber

in der verkommenen Figur den Ritter. Sein Auftritt in der Ritterkleidung bestätigt seine edle Geburt: *dō wart er einem riter glich* (V. 3596), während Helmbrechts Aufmachung immer unpassend und übertrieben wirkt.

Iwein schenkt ihnen keine Beachtung und bricht auf.

Im Wald hilft Iwein einem Löwen, der mit einem Drachen ums Leben kämpft (**Symbolik von Gut und Böse**). Herr und Löwe werden nunmehr unzertrennbare Gefährten, und die Treue des Tieres verleiht Iwein den Beinamen *riter mit dem leun*. Christoph Cormeau und Wilhelm Störmer diskutieren den "programmatischen Charakter" der Hilfe für den Löwen, indem dessen Begleitung mit Iweins Selbstverständnis zu tun hat⁵². Es sei erinnert, daß der Löwe im Mittelalter als Sinnbild für Treue, Gerechtigkeit, Mitleid und Freundschaft steht: Hartmann setzt auch die **Tiersymbolik** als narratives Element ein. Das Tier erscheint im Mittelalter sogar in Analogie mit Christus dem Erlöser; im *Annolied* wird der Bischof aus diesem Grund mit einem Löwen verglichen. Es ist von Bedeutung, daß ein Löwe Iwein vertraut: Hartmann weist indirekt auf Iweins (neue) Verlässlichkeit hin. Iwein wird nunmehr durch den Löwen identifiziert, worauf das eigentliche Übergewicht der Bedeutung des zweiten Zyklus liegt.

Der Zufall bringt Iwein zum Brunnen zurück. Beim Anblick des idyllischen Ortes werden Iweins Erinnerungen wach, und der Schmerz über sein Unglück ist so groß, daß der Ritter vom Pferd fällt und fast von seinem eigenen Schwert erstochen wird⁵³. Iwein stirbt

⁵² C. Cormeau u. W. Störmer, S. 212

Man kann hier die Konkretisierung der Metapher im ersten Zyklus sehen:
 Er verlös sin selbes hulde:
 wan ern mohte die schulde
 uf niemen anders gesagen:
 in hete sin selbes swert erslagen. (VV 1221-1224)

zwar nicht, erleidet aber großen Blutverlust. Der Löwe, der Iwein für tot hält, versucht, sich umzubringen, und wird von Iwein erneut gerettet⁵⁴.

Iwein ist aber nicht allein, wenn er in einem Monolog sich dessen bewußt wird, daß sein früheres Ritterleben nicht nur ein Traum war, und schreibt sich selbst die Schuld für seinen Sturz zu. Lunete, die in einer Kapelle eingesperrt ist, hört seine Klage und spricht ihn an. Ohne seine Identität zu wissen, erzählt sie ihm, wie Laudine ihren Vorschlag, Iwein zu heiraten, wenn Verrat empfunden und sie zum Tod verurteilt hat. Iwein garantiert Lunete seine Hilfe und geht eine neue Terminverpflichtung ein, als er ihr verspricht, beim Morgengrauen zurückzukehren.

Iwein zieht weiter und kommt zu einer Burg, die von einem Riesen heimgesucht wird, weil der Burgherr dem Riesen die Hand seiner Tochter nicht geben will. Schon die der Burg durch den Riesen Harpin zugefügte Quaal würde Iwein zu einem neuen Kampf bewegen, aber es gibt noch zusätzliche Gründe für sein Eingreifen. Erstens ist die Frau des Burgherrn Gaweins Schwester (**Familienbande**), zweitens hat sich der Burgherr erfolglos an den Artushof gewendet, dem die Entführung von Artus' Frau Ginover zu

⁵⁴ Wie andere Kritiker sieht Patrick. M. McConeghy eine gewisse Komik in dieser Szene, meint aber, daß der Schmerz des Löwen an denjenigen von Witwen beim Tod ihres Mannes erinnert. Auch Laudine hegt im ersten Teil dieselbe Absicht:

Und möht ich umben tot min leben
ane houbetsünde gegeben,
des wurd ich schiere gewert,
od ichn vunde mezzer noch swert. (VV. 1985–1988)

S. P. M. McConeghy, Anmerkung zur Iwein-Ausgabe, New York 1984, S. 366 Anm. zu VV. 3953–56.

schaffen macht⁵⁵. Iwein erklärt der Burg seine Hilfsbereitschaft unter der Bedingung, daß der Riese rechtzeitig erscheint. Seine Verpflichtungen werden ihm zum Verhängnis, weil der Riese sich Zeit läßt. Glücklicherweise gelingt es ihm aber doch rechtzeitig, sowohl den Riesen zu erschlagen als auch Lunete zu befreien.

Wenn er für Lunete kämpft, trifft er Laudine, die er seit seinem Abschied nicht mehr gesehen hat. Er bleibt hinter seiner neuen Identität verborgen und bricht auf, weil er sich den Wiedergewinn von Laudines *hulde* erhofft. Von dem Löwenritter erfährt Laudine also nicht nur den unübertrefflichen Mut, sondern auch den Wert seines Wortes.

Währenddessen spitzt sich ein Erbstreit am Artushof zu: Zwei Schwestern suchen Kämpfer, um im Streitkampf den Ausgang eines Rechtsfalls zu entscheiden. Die ältere Schwester bekommt Gaweins Zusage, was zur Folge hat, daß sich kein Ritter angesichts der Parteinahme eines solch ausgezeichneten Kämpfers der jüngeren Schwester annimmt. Den Erfolg gegen Gawein könnte nur Iwein sichern, aber er ist verschollen, in Vergessenheit geraten. Die jüngere Gräfin weiß aber um den kühnen Löwenritter, und gewinnt in der Tat seine Hilfe.

Eine vom Erbstreit unabhängige Episode, nämlich die Burg des

⁵⁵Die Zitate, die die Hilflosigkeit des Artushofs gegenüber Lunetes Anklägern und dem Riesen Harpin erklären, entstammen Chrestiens Epos und sind eigentlich eine Anspielung auf Ereignisse im *Chevalier de la charrette*, der bei Hartmanns Publikum jedoch kaum bekannt ist. Christoph Cormeau und Wilhelm Störmer verstehen das Beibehalten dieser Zitate im Iwein als Kritik an der "zutage tretenden Lähmung des Artushofs" und "dem durch ihn vertretenen Ideal". C. Cormeau u. W. Störmer, S. 215.

schlimmen Abenteuers, wird hier eingeblendet: Iwein kommt zu dieser Burg und sucht der Warnung der Bewohner zum Trotz Unterkunft darin. Der Grund für die Warnung bleibt nicht lange im Dunkel: Alle, die vom Burgherrn empfangen werden, müssen mit seinen zwei Riesen kämpfen, und bisher haben alle das Leben im Kampf verloren. Ferner hält der Burgherr 300 Damen gefangen, die er zu Handarbeiten zwingt. Der Herr will, daß Iwein gegen seine Riesen kämpft, weil es einfach die gewonheit in der Burg ist (V. 6596). Das wäre aber keine gerechtfertigte Begründung zum Kampf⁵⁶; was Iwein letzten Endes dazu überzeugt, ist das traurige Schicksal der Gefangenen. Mit dem Sieg erwirbt Iwein die Freilassung der Damen und das Angebot der Hand der Tochter. Obwohl er geschmeichelt ist, hält er die Treue zu Laudine.

Iwein legt eine neue Erholungspause ein und kommt zum Artushof. Weder Iwein noch Gawein erkennt ihren Kontrahenten, und der Kampf beginnt. Der Kampf dauert den ganzen Tag und geht ohne Sieger aus. Zur Schilderung dieses Kampfes benutzt Hartmann Metaphern aus dem kommerziellen Bereich und stellt die Gleichrangigkeit beider Ritter im Kampf in der Analogie vom Leihen und Zurückzahlen dar, da kein Schlag des einen vom anderen unentgolten bleibt. Diese Analogie dient der Abgrenzung des Ritters dem Kaufmann gegenüber, der grundsätzlichen Unterscheidung zwischen ritterlicher Aufgabe und kaufmännischer Tätigkeit. Mit

⁵⁶Die Kritik an der Suche nach äventiuren ihrer selbst willen findet hier noch eine Beispiel: Schuld an der Versklavung der Damen ist deren Herr, der eines Tages niuwan von siner kintheit (V. 6330) sich auf die Suche nach aventiuren begab und ausgerechnet auf diese Burg stieß.

dieser Metapher veranschaulicht Hartmann das mehrfach angeschlagene Thema des Kampfes als selbstlose Aufgabe des Ritters und nicht das Mittel zum materiellen Gewinn⁵⁷.

Der glückliche Ausgang des Freundeskampfes beendet den zweiten Aventurezyklus. Die Symmetrie beider Aventurezyklen wird durch die Figur des Gawein mitgestaltet: Ebenso wie er Iwein am Ende des ersten Zyklus unabsichtlich verleitet, so verhilft er nun seinem Freund unbewußt zu seiner bisher fehlenden Selbsterkennung, zur letzten, höchsten Stufe seiner Bewährung als Ritter. Vom ersten Kampf dieses Zyklus als Ausdruck von Iweins Dankbarkeit gegenüber der Dame von Narison, über die Freundschaft mit dem Löwen, das Halten von Familienverpflichtungen und das Ausüben bedingungsloser Nächstenliebe bis zum Freundeskampf ist eine Steigerung der Bedeutung der Aventurereihe spürbar, bis sie hier den Höhepunkt erreicht.

Trotz aller Ehre schmerzt Iwein die Tatsache, daß die Versöhnung mit Laudine noch nicht geglückt ist. Genauso wie im ersten Teil bricht er heimlich vom Artushof auf und begibt sich zum Brunnen, wo er - diesmal mit Absicht - den Gewittersturm auslöst. Ratlos wendet sich Laudine wiederum an Lunete, die ihrer Dame das Versprechen entlockt, alles Mögliche zu tun, damit der Löwenritter *siner vrouwn minne* wiedergewinnt (V. 7932), wenn er sie jetzt vor dem Friedensstörer schützt. Laudine kommt sich von Lunete betrogen vor, wenn sie Iweins Identität enthüllt, läßt aber

⁵⁷ vgl. J. Goheen, S. 79f.

ihr Wort ein.

Oben wurde gesagt, daß der *Iwein* seiner Kreisstruktur wegen ohne Zweifel eine *story* ist: Es fehlt dem Ritter *Iwein* anfänglich an *māze*, er versteht nicht, worauf das Ritterethos eigentlich gründet. *Iwein* ist am Ende des zweiten *Aventiure*zyklus zwar ein vollkommener Ritter, aber der Kreis der Handlungsstruktur ist ein sich öffnender Kreis, weil *Iwein* nun eine höhere Stufe erreicht hat als diejenige des ersten Zyklus. Er hat das Ritterideal erfüllt.

2.3 Der *Helmbrecht*

2.3.1 Epische Kunstmittel im *Helmbrecht*

Der Nachweis epischer Züge in Wernhers Werk, mit dem ich mich in diesem Abschnitt beschäftige, ist an sich nichts Neues. Von den wichtigsten *Helmbrecht*-Gattungsstudien beziehe ich mich zunächst auf diejenigen Herbert Kolbs und Elke Heinkes⁵⁸, die Wernhers Anwendung von literarischen Kunstmitteln zur Abweisung bzw. Aufrechterhaltung der Auffassung der *Helmbrecht*-Dichtung als Epos betrachten.

Herbert Kolb weist die fast ausnahmslose Einbettung des *Helmbrecht* in die Epik zurück und meint, sie müsse "in Erstaunen versetzen, wenn man den durch und durch dialogischen Charakter dieser Dichtung vergegenwärtigt"⁵⁹. Seines Erachtens sind die

⁵⁸ E. Heinke, *Das Märe vom Helmbrecht als episches Sprachkunstwerk*, *ZfdPh.* 87 (1968), S. 31-41.

⁵⁹ H. Kolb, S. 2.

Dialogpartien zu groß, als daß man den *Helmbrecht* als Epos verstehen könnte, und er schlägt deswegen den Typus des dramatischen Monologs für die Dichtung vor. Ferner zeigt Herbert Kolb auf die "Bedeutungslosigkeit"⁶⁰ der erzählenden Teile im *Helmbrecht* und findet, die epischen Einblendungen in diesem Werk seien so bedeutend wie und weniger umfangreich als die szenischen Anweisungen eines typischen mittelalterlichen Dramas.

Elke Heinke nennt Herbert Kolbs These "überraschend"⁶¹ und erklärt sich gegen sein Verfahren, die Form der Darbietung als einziges Kriterium für seine Entscheidung der Gattungsfrage zu berücksichtigen. Für die Autorin ist Wernhers Bewertung des Geschehenen zu bedeutend, als daß man seine Dichtung für alles andere als ein Epos halten könnte. Aus der Einstellung des Erzählers zu seinem Stoff, der von ihm stark geprägt werde, resultiere ein unmißverständlich episches Gepräge des *Helmbrecht*. Wernhers Grundintention seien Warnung und Belehrung, und mit der Wahl der epischen Technik der Darbietung, die bereits im Prolog angegeben sei, greife er nach der "seinem Kunstwollen adäquaten Form"⁶². Heinke zählt die Dialogpartien zu Wernhers Kunstgriffen, sein Publikum direkt anzusprechen, ja zu warnen. Die moralische Intention dieses Epos sei nicht nur im Sinne einer allgemeinen Lehre zu verstehen, sondern erziele mit dem "Gleichen und

⁶⁰H. Kolb, S. 3.

⁶¹E. Heinke, S. 31.

⁶²E. Heinke, S. 37.

Aktuellen" die direkte Anteilnahme der Zuhörerschaft⁶³.

Die Anwendung des unorthodoxen Mittels der Dialoge soll also das epische Anliegen des *Helmbrecht* fördern. Wernher bediene sich aber auch, so Heinke, der orthodoxen epischen Mittel der Vorausdeutungen, Rückwendungen und Parallelisierungen, die nach ihrer Ansicht das Ziel hätten, das Erzählte als ein kunstvolles Ganzes zu gestalten.

Elke Heinkes Artikel ist sehr einleuchtend und ausgeglichen in der Zurückweisung von Herbert Kolbs Thesen und der Einordnung des *Helmbrecht* in die Epik. Heinke gelingt dies hauptsächlich durch die Aufzählung der epischen Kunstmittel in der Dichtung, wobei sie sich der Mehrheit der *Helmbrecht*-Forscher anschließt, und durch die Unterstreichung der epischen Rolle des Erzählers und die Bewertung der Dialoge als Förderer von Wernhers epischem Anliegen.

Ich stimme Elke Heinke in ihren Ergebnissen zu, denke aber, daß sie zu kurz greift. Mit den epischen Kunstmitteln allein kann man *Helmbrechts* epische Darstellungsweise nur ungenügend nachweisen, denn sie bringen höchstens partielle Beweise für Heinkes Hypothese. Die von der Autorin genannten Kunstmittel verleihen einem Werk tatsächlich eine epische Prägung, können aber auch in anderen Gattungen verschiedenen Zwecken dienen. Ich halte

⁶³ E. Heinke meint also, daß Wernhers Bevorzugung des "Gleichen und Aktuellen" gegenüber der "totalen Andersartigkeit der dichterischen Welt" (S. 36) seinen didaktischen Intentionen dient, aber sie setzt Wernhers Anliegen nirgends mit demjenigen des Historikers gleich. Es sei erinnert, daß den wirklichkeitsnahen Vergleichen mit dem verbauerten Krautjunker und den Geschäftleuten in Hartmanns Iwein dieselben didaktischen Intentionen zugrundeliegen. Vgl. J. Goheen, S. 79ff.

infolgedessen die Betrachtung der epischen narrativen Struktur des *Helmbrecht* als Zeichen der epischen Gattungselemente für unentbehrlich, und greife nun auf Ernst von Reusners Studie zurück.

2.3.2 Die epische Erzählstruktur des *Helmbrecht*

Obwohl Reusner in seinem Artikel die Funktion der Gespräche bei der Figurengestaltung erörtert, interessiert er sich eher für die Erzählstruktur des *Helmbrecht*, ja er ordnet selbst die Bedeutung der Kunstmittel dem Erzählplan unter, indem er das Übergewicht der Dialoge als bewußte Umkehrung des typischen Modells hofepischer interpretiert.

Reusner untersucht, inwieweit der Handlungsverlauf des *Helmbrecht* dem klassischen Chrestienschen Muster entspricht. Seine Ergebnisse führen zu der Schlußfolgerung,

daß wir Ruh ohne Bedenken zustimmen können, dem *Helmbrecht* liege das Modell des höfischen Romans Chrestienscher Prägung zugrunde⁶⁴.

Er nimmt gleichfalls Stellung zu Kolbs These und nennt sie "kaum haltbar"⁶⁵. In Anlehnung an Hansjürgen Linke⁶⁶ errichtet er das folgende Handlungsgerüst für den *Helmbrecht*⁶⁷: Ausrüstung –

⁶⁴E. v. Reusner, S. 113.

⁶⁵E. v. Reusner, S. 121.

⁶⁶H. Linke, *Epische Strukturen in der Dichtung Hartmanns von Aue. Untersuchungen zur Formkritik, Werkstruktur und Vortragsgliederung*, München 1968, S. 68ff.

⁶⁷E. v. Reusner, S. 112.

Aufbruch gegen des Willen des Vaters – Erstes Räuberjahr –
 Zwischenheimkehr – Hochzeit und Gericht – Verstoßung – Tod. Ich
 folge diesem Modell in meiner Betrachtung der *Helmbrecht*-Handlung.

2.3.2.1 Der Prolog (1 – 20)

Einer seit waz er gesiht,
 der ander seit waz im geschiht,
 der dritte von minne
 der vierde von gewinne,
 der fünfte von grôzem guote,
 der sehste von hôhem muote:
 hie wil ich sagen waz mir geschah,
 daz ich mit minen ougen sah.

Ich sach, deist sicherlichen wâr,
 eins gebûren sun, der truoc ein hâr,
 daz war reide unde val;
 ob der ahzel hin ze tal
 mit lenge ez volleclichen gie.
 in eine hûben er ez vie,
 diu was von bilden wæhe.
 ich wæne ieman gesæhe
 sô manegen vogel ûf hûben:
 siteche und tûben
 die wâren al dar ûf genâht.
 nu hêrt wiez umbe die hûben stât. (VV. 1–20)

Wernher scheint seine Dichtung als echtes Zeugnis gegenüber
 den – erfundenen – Epen abzugrenzen, d.h. er unterscheidet den
Helmbrecht, der der Form nach episch ist, dem Inhalt nach von den
 typischen Epen. Harald Scholler⁶⁸ verwirft die Ansicht Hanns
 Fischers (Anm. 8), die Verse 3–6 bezögen sich auf den *Tristan*
 (*minne*), den *Parzival* (*gewinne*), das *Nibelungenlied* (*grôzes guot*)
 und *Erec und Iwein* (*höher muot*); für ihn spricht Wernher weder
 über bestimmte Werke seiner Zeit noch über sechs oder sieben
 "thematische Typen". Er ist trotzdem der Meinung, daß Wernher zu

⁶⁸H. Scholler, S. 313ff.

vier solchen "Typen" Stellung nimmt und seine Dichtung gegen sie absetzt. Wernher weist nämlich darauf hin, daß er weder von minne, grözem guote, noch von höherem muote erzählen wird: *hie wil ich sagen waz mir geschah, / daz ich mit minen ougen sach* (VV. 7f.). Mit diesem Anspruch auf Wahrheit gewinnt seine Dichtung historische Geltung und verstärkt ihr Anliegen. Die Wahrheitsbeteuerung im Rahmen der eigenen Erfahrung des Dichters, so wie sie im Prolog begegnet, ist ansonsten in der Epik kaum belegt, in der Artusepik schon gar nicht; ob es bei Wernher schlicht und einfach eine "dichterische Formel"⁶⁹ ist, muß natürlich offen bleiben.

Schon im Prolog wird klar, daß es sich im *Helmbrecht* um einen gesetzwidrigen jungen Bauern handelt: Bevor der junge Helmbrecht mit Namen vorgestellt wird, weiß man, daß sein Haar allzu lang und seine Kleidung allzu bunt und protzig für jemanden seines Standes ist (VV. 11ff.). Helmbrecht wird sofort als negatives Beispiel vorgestellt, was die Möglichkeit des Mitleides mit ihm automatisch ausschließt.

Die Vieldeutigkeit der Haube weist auf die Gestaltungsweise der Dichtung hin. Einmal ist sie als Motiv Neidhart entlehnt, zum anderen verweisen die darauf abgebildeten Szenen auf Figuren sowohl des Christentums, wie beispielsweise Roland und Karl den

⁶⁹E. Heinke, S. 35. Vgl. auch H. Scholler, S. 314: Es ist deshalb möglich, daß [Wernhers] *mære* ein wirkliches Erlebnis zugrunde liegt. Dem scheint allerdings die Tatsache zu widersprechen, daß Hinweise auf den Wahrheitscharakter des Erzählten in der mittelalterlichen Literatur so häufig sind, daß alle derartigen Angaben heute allgemein als *Topoi* gelten.

Großen, wie auch der Antike, wie beispielsweise Paris und Eneas - in der letzten Figur findet man sogar eine Beziehung zwischen Vater und Sohn. Die Haube betont außerdem Wernhers didaktische Einstellung. Daß die Haube nicht einfach als Kleidungsstück zu verstehen ist, sondern vielmehr als Symbol für Helmbrechts Benehmen erscheint, verrät ihre unwahrscheinliche Größe. Einige der Szenen auf der Haube entstammen der ritterlichen Heldenliteratur und bilden einen Kontrast zum Bauern, der sie trägt; dieser Kontrast betont den Verstoß gegen die Kleiderordnung. Die Haube dient auch dem Handlungsverlauf⁷⁰: Die Haube löst Helmbrechts *superbia* aus und repräsentiert sie zugleich: Der Glanz der Haube ist es, der Helmbrecht dazu führt, sich eine passende ritterliche Tracht zu verschaffen und dann Zugang zum Rittertum zu suchen. Die Haube bestimmt auch die Kreisstruktur der Dichtung: Sie erscheint am Anfang in vollem Glanz und zerfetzt am Ende der Dichtung, genauso wie der Held.

2.3.2.2 Die Ausrüstung und der Aufbruch gegen den Willen des Vaters (26 - 647)

In diesem Abschnitt des Epos wird berichtet, wie Helmbrecht es zum Ritter bringt. Alle Instanzen seines vermeintlichen sozialen Aufstiegs sind auch Verstöße gegen die Gesetze Gottes oder des Landes. Die berühmte Haube wird von einer Nonne genäht, die ihr Gelübde verletzt hat, dem Kloster entlaufen ist

vgl. B. Sowinski, S. 17.

und sich nun mit der Belohnung für ihre Arbeit der Völlerei verfällt. Mutter und Schwester verwöhnen Helmbrecht unverschämt und schenken ihm u.a. ein Schwert, einen Degen und einen Oberrock aus blauem Stoff⁷¹. Dieser Oberrock ist bestickt mit gelben, blauen, grünen, braunen und roten Knöpflein. Das geradezu Groteske an Helmbrechts Aufmachung geht weiter: kleine Glocken hängen von seinen Ärmeln, und sie schellen laut, wenn Helmbrecht im Reigen herumhüpft; die Glocken gelten gemeinhin als Symbol des Narren, der hier auch der Sünder ist. Helmbrecht behandelt seine Mutter ganz und gar ohne Respekt. Trotz ihrer Geschenke gibt er sich einige Zeit mit seiner Kleidung nicht zufrieden und bittet sie um mehr, was zur Folge hat, daß sie ihre eigene Habe gegen weitere Kleidungsstücke für ihren Sohn eintauschen muß. Nicht zu vergessen ist, daß auch der Vater den Sohn verhätschelt, indem er trotz seiner Bedenken Helmbrecht ein Pferd schenkt.

Die Figur des Vaters steht in einem komplexen Zwiespalt von Instruktion und Familienverpflichtung: Einerseits versucht er, seinen Sohn von seinen törichten Aufstiegsplänen abzubringen, andererseits sieht er sich der Fürsorge seiner Familie verpflichtet und schenkt dem Sohn das Pferd und ermöglicht hiermit den Auszug, der den Sohn letzten Endes zugrunde richtet. Obwohl der Vater bereit ist, dem Sohn ein Pferd zu schenken, bittet er ihn, bei der Familie zu bleiben. Er hält einen langen, mahnenden

⁷¹L. Parshall, Nachwort zur Helmbrecht-Ausgabe, New York 1987, S. 134: "In Austria blue was specifically forbidden them [Bauern] except on special days".

Vortrag über das verkommene Leben am Hof und lobt die gute Lebensweise der Bauern. Der alte Helmbrecht predigt aber tauben Ohren: Sein Sohn fällt ihm ins Wort (V. 260) und spricht seine Abneigung gegen seinen Stand aus.

Als letzten Ausweg, nachdem die Argumente von Gesetzestreue und Standespflicht nichts beim Sohn bewirken, erzählt der Vater seine vier Träume, in denen der junge Helmbrecht blind und verstümmelt erscheint. Seine Träume vermögen in der Tat die Zukunft vorauszusagen: im Jahr vorher hat er einen dieser vier Träume von einem Mann gehabt, den er dieses Jahr hat blind gehen sehen. Der junge Helmbrecht deutet die Träume allerdings in Glücksverheißungen um und reitet aus.

Der Abschnitt schließt mit dem Ausritt Helmbrechts (VV. 647f.): *Urloup er nam zuo dem vater; / hin drahte er über den gater.* Mit Recht sieht E. v. Reuser eine Entsprechung zwischen diesem Abschnitt und dem "ersten Gipfel" des Iwein. Auch Helmbrecht erreicht einen Gipfel, wenn auch einen sehr fraglichen, wenn er in seiner Ritterkleidung durch das Dorf umherschreitet und angestarrt wird. Selbst in dem Auszug hört man Nachklänge der Epik. Der Sohn sagt nämlich als Begründung für seine Suche nach Aventiuren (V. 328): *ich wil mich niht durch wip verligen*, was an Erec und Gawains Ratschlag erinnert.

2.3.2.3 Die Aventiure im ersten Räuberjahr (653 – 696)

Das ganze erste Jahr Helmbrechts als Ritter wird in knapp 43

Versen geschildert. Er kommt zu einer Burg, deren Herr, der stete urluiges wiert (V. 655), ihn sofort als Kämpfer aufnimmt. Daß die Aventiuren dieser Ritterrunde verwerflich sind, wird mit konkreten Beispielen bestätigt: Helmbrecht zeichnet sich durch seine Geschwindigkeit und mitleidloses Behandeln seiner Opfer aus, und bald wird ihm der beste teil (V. 668) jedes Raubzugs überlassen.

Man könnte hier unschwer eine ironische Verzerrung des "ersten Gipfels" der Tradition der Artusepik sehen, wenn keine Vorwegnahme des schlimmen Ausgangs der Beschreibung folgte. Der Erzähler sagt nämlich, daß Helmbrecht später bereut, jemals eine Frau überfallen zu haben (VV. 680ff.), und daß er seine Untaten mit dem Leben entgilt (V. 676).

Die Erzählerhaltung zeigt sich in der Beschreibung des Raubes. Die verbrecherische Natur von Helmbrechts Aventiuren wird mit der Wiederholung von er nam nachdrücklich betont:

er nam daz ros, er nam daz rint,
 er lie dem man niht leffels wert;
 er nam wambis unde swert,
 er nam mandel unde roc,
 er nam die geiz, er nam den boc,
 er nam die ou, er nam den wider. (VV. 670-676)

2.3.2.4 Die erste Heimkehr und die Gespräche mit Vater und

Schwester (697 - 1462)

Nach einem äußerst erfolgreichen Jahr als Räuber zieht Helmbrecht Heimweh (V. 690) Helmbrecht nach Hause. Wir finden in dieser Heimkehr eine deutliche Parallele zum Artusepos, wenn man Weinbergs

bewußte Umkehrung der hofepischen Erzählstruktur voraussetzt. In dem obigen Abschnitt haben wir gesehen, wie sich schon im ersten Räuberjahr Helmbrechts Verdammnis anbahnt, auch wenn er es eigentlich als eine Periode materiellen und sozialen Aufstiegs betrachten mag: Der vorwegnehmende Kommentar des Erzählers schaltet schließlich jeden Zweifel aus. Der Abschnitt der Heimkehr und des zweiten Vater-Sohn-Gesprächs findet seine Entsprechung in Iweins Heilung²²: während Iwein der inneren Berufung lauscht und die ersten Schritte zu seiner Erlösung tut, besiegelt sich Helmbrechts ewige Verdammnis im Streit mit dem Vater.

Helmbrechts wichtigtueriesches mehrsprachiges Kauderwelsch imponiert seinen Eltern und verblüfft sie dermaßen, daß sie ihn anfangs nicht wiedererkennen. Die Bitte des Vaters, Helmbrecht möge seine Eltern ehren, zeitigt nur mehr Beleidigungen: *gebürekin* (V. 764), *jenez gunërte wip* (V. 765). Ein ausgesprochen üppiges Mahl wird ihm jedoch schließlich gebracht, was symbolisiert, daß Helmbrecht wiedererkannt und aufgenommen worden ist..

In dem anschließenden Gespräch erzählt der Vater über das Hofleben seiner Zeit, das er freilich nur als Außenseiter kannte.

Die Anspielung auf das Gleichnis des verlorenen Sohnes ist aber auch unübersehbar. Obwohl die Suche nach allzuvielen strukturellen Gemeinsamkeiten zu vermeiden ist, besteht kein Zweifel an der partiellen Bearbeitung (H. Kolb, S. 11: anfänglicher "frei aktualisierenden Durchführung" mit späterer "Umkehrung des biblischen Gleichnisses"). H. Kolb ist auch überzeugend, wenn er in der rhetorischen Frage *ob man iht gegen ihm gæ?* (V. 702) eine direkte, spielerische Anspielung auf das Gleichnis sieht.

Seine Beschreibung erinnert an den idealisierten Artushof des *Iwein* und ist offensichtlich als Instruktion über das Ritterethos zu deuten. Dieser Beschreibung stellt der Sohn die jetzigen Verhältnisse gegenüber, die er repräsentiert und preist. Der Erzähler schafft mit diesem Gespräch den Gegensatz Vater:Vergangenheit vs. Sohn:Gegenwart und veranschaulicht durch den Generationskonflikt einen gesellschaftlichen Verfall, in dem sich das Publikum zu befinden glaubte. Entspricht doch der Begriff des Verfalls dem mittelalterlichen Geschichtsbild einer sich ständig verschlechternden Welt.

Helmbrechts Abschied von der Familie erfolgt nach sieben Tagen bei ihr. Er erzählt am letzten Tag von seinen grausamen Tätigkeiten, mit denen seine Freunde und er sich beschäftigen; wenn der Vater den Sohn noch einmal vor Gottes Gerechtigkeit warnt (VV. 1261f.), verliert Helmbrecht die Geduld und droht, seine Familie, der er bisher viel Unangenehmes erspart haben soll, nunmehr den Angriffen seiner Freunde auszusetzen. Er schlägt seiner Schwester die Heirat mit seinem Freund Iemberslint vor und bekommt ihre Zusage. Er nimmt Abschied eigentlich nur von Gotelint und bricht auf.

2.3.2.5 Die Räuberhochzeit und das Gericht (1463 – 1792)

Die Verurteilung der Räuberbande entspricht dem zweiten, dem wirklichen Aufstieg des Eposhelden. Im *Iwein* ist das die in der Wiederaufnahme in die Artusrunde und der Versöhnung mit Landine gipfelnde Aventiurereihe, in der der Held täglich seine

Ritterpflicht erfüllt und seine Ehre ganz natürlich sich mehren sieht. Im *Helmbrecht* bekommen wir zunächst den falschen Eindruck eines neuen Aufstiegs mit der Hochzeitsfeier, aber bald erweist sich der endgültige Untergang der Raubritter als unaufhaltbar.

Das Hochzeitsfest schafft ein Umkehrbild zum höfischen Festglanz, so wie er im *Iwein* mehrfach belegt ist. Der Erzähler kritisiert nicht das Feiern, das zum Brauchtum des Bauernstandes gehört; vielmehr ironisiert er die verbrecherische Herkunft der schwelgerischen Hochzeitsspeise (VV. 1464ff.) und das Nachäffen höfischer Rituale (VV. 1491ff.). Die Kluft zwischen der ungereimten Minnesprache der Eheleute und deren sozialem Niveau wird auch vom Erzähler unterstrichen, indem er mit klaren Anspielungen auf Gottfried (VV. 1503ff.)⁷³ und Neidhart seinen Spott auf beide ausgießt:

dó gap er Gotelinde
ze wibe Lemberslinde
und gab Lemberslinde
ze manne Gotelinde.
si sunen alle an der stat,
uf den fuoz er ir trat. (VV. 1529–1534)

Die Hochzeitsfeier nimmt mit dem Erscheinen des Schergen (V. 1612) ein Ende. Die auf Gott zurückgehende, unausweichliche Kraft des Schergen (vgl. V. 1261), der das Recht als geschichtliche Institution verkörpert, übermannt alle Räuber, die bis auf Helmbrecht im Anschluß gehängt werden. Der Ausgang des Hochzeitsmahls suggeriert eine Umkehrung des letzten Abendmahls.

Näheres bei F. Tschirch, Wernhers "Helmbrecht" in der Nachfolge von Gottfrieds "Tristan". Zu Stil und Komposition der Novelle, PBB 80 (Tüb. 1958), S. 292–314.

Helmbrecht wird als zehntem Verurteilten die Todesstrafe erlassen, aber genauso wie in den Träumen seines Vaters wird er geblendet und verstümmelt. Beide Strafen sind als Bußen für Helmbrechts respektlosen Umgang mit seinen Eltern dargestellt (VV. 1695ff.).

2.3.2.6 Die zweite Rückkehr und die Verstoßung (1703 – 1813)

Die zweite Heimkehr Helmbrechts enthält eine Fülle von Anspielungen auf die erste Heimkehr. Viele dieser Anspielungen sind im Grunde Umkehrungen solcher Ereignisse, ebenso wie die ganze Situation von Helmbrechts Verstoßung als Gegensatz zu Iweins glorreicher Wiederaufnahme in die Artusrunde gilt.

Helmbrecht, der einst über sein Leben als Ritter prahlte, kehrt nun als Bettler heim. Der Spott des Vaters ist schon bei Helmbrechts Ankunft ersichtlich: Er begrüßt ihn in einer Fremdsprache und gewährt ihm kein Obdach. Dieses Mal ist es der junge Helmbrecht, der bei der Familie bleiben will, und der Vater, der den Sohn absichtlich wie einen unwillkommenen Fremden behandelt. Im Kontrast zum reichlichen Mahl der ersten Heimkehr weigert sich der Vater, seinem Sohn zu essen zu geben. Er warnt seinen Sohn vor der bevorstehenden Erfüllung des vierten Traumes und jagt ihn weg, obwohl *sin herze krachte* (V. 1776).

2.3.2.7 Der Tod aus Rache und der Epilog (1814 – 1934)

Helmbrecht zieht ein ganzes Jahr durch das Land und wird stets von schadenfrohen Bauern ausgelacht. Helmbrecht wird von fünf

Bauern umgebracht, die ihm früher zum Opfer gefallen sind. Wir hören von vier Bauern ihre Rachsucht für das von Helmbrecht zugefügte Leid (VV. 1835ff.), wobei die Nachbarschaft der Bauern als rechtliches Verhältnis erscheint, das den Tod aus Rache rechtfertigt. Die Parallele zu den Geschichten der vier Bauern finden wir im Abschiedsgespräch zwischen Vater und Sohn, in dem Helmbrecht sich mit Gefallen vier übermäßige Vergeltungstaten für erlittene Beleidigungen ausdenkt.

Die Bauern zerstören die Haube, die Helmbrecht immer noch trägt, und reißen seine einst langen Haare aus. Sie hören dann seine Beichte und hängen ihn von einem Baum. Mit der Zerstörung der Haube schließt sich der Kreis.

Im Epilog wiederholt Wernher das didaktische Anliegen in der abschreckenden Mahnung: Die kleinen Helmbrechtel, wenn es tatsächlich einige gibt, werden auf dieselbe Weise bestraft werden wie der junge Helmbrecht.

2.3.3 Narrative Funktion der Tempora

In diesem Abschnitt analysiere ich die Funktion des Tempus im *Helmbrecht* als Erzählfunktion in den Gesprächen und der Erzählernrolle. Im nächsten Abschnitt gehe ich u.a. auf die Gespräche als figurengestaltendes Erzählmittel ein; hier untersuche ich, wie der anwesende Erzähler sich selbst und seine Figuren durch die Gespräche vergegenwärtigt. Eine kurze Auseinandersetzung mit Harald Weinrichs Tempustheorie und ihren Implikationen für die Gattungen ist dafür notwendig.

2.3.3.1 Die Tempora und die Gattungen

Harald Weinrichs betrachtet in seinem Buch *Tempus*⁷⁴ die Tempora als Textgrößen und stellt ihre kommunikativen Funktionen in den Vordergrund, ohne einen direkten Bezug auf die Zeit zu nehmen. Er versucht, Käthe Hamburgers Gedanken zum "epischen Präteritum"⁷⁵ zu erweitern: Für Käthe Hamburger verliert das Präteritum seine zeitliche Bedeutung in der Dichtung; der Gebrauch des Präteritums in einem Satz wie *Morgen war Weihnachten*⁷⁶ ist trotz des Paradox **morgen war** kein Widerspruch, weil das Präteritum hier nicht Vergangenes berichtet, sondern nur mitteilt, daß das Kommen des Weihnachtstages in dieser Aussage einer fiktiven Welt angehört. Dieser Befund Käthe Hamburgers hat Harald Weinrich zur Theorie geführt, daß die Funktion der Schilderung des Zeitablaufs nicht nur dem Präteritum in der Dichtung, sondern allen Tempora in allen kommunikativen Gegenständen fremd ist.

Wenn Weinrich den Tempora ihren Zeitbezug abspricht, welche Funktion schreibt er ihnen dann zu? Er meint, daß sie "Signalfunktion" haben. Das Präteritum z.B.

ist insbesondere ein Tempus der erzählten Welt und trägt dem Hörer in dieser Klasseneigenschaft Information über die angemessenen Sprechhaltung zu. In diesem Sinne

⁷⁴H. Weinrich. *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, 4. Auflage, Stuttgart 1985.

⁷⁵K. Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, 2. stark veränderte Auflage, Stuttgart 1968.

⁷⁶K. Hamburger, S. 65.

signalisiert es die Erzählsituation schlechthin⁷⁷.

Weinrich meint eigentlich, daß alle Tempora die Erzählsituation signalisieren. Die primäre Aufgabe der Tempora ist seines Erachtens, eine spezifische Haltung von Seiten des Rezipienten hervorzurufen. Der Sprecher ist es, der sich der Tempora bewußt mit einer bestimmten Absicht bedient und somit die Rezeption nach seinen Absichten beeinflußt. Diese Interaktion zwischen Sprecher und Hörer heißt bei Harald Weinrich "Sprechhaltung".

Harald Weinrich glaubt, daß alle Formen menschlicher Kommunikation unter zwei Gruppen, "erzählend" und "besprechend", fallen. Die Einbettung der Kommunikationsgegenstände in eine der beiden Gruppen ergibt sich stets aus der Tempusverteilung, die die Gegenstände jeweils charakterisiert. Sie können entweder die überwiegende Anzahl von Tempora wie Präsens, Perfekt, Futur I und Futur II, oder den dominierenden Frequenzwert der Tempora Präteritum, Plusquamperfekt, Konditional und Konditional II aufweisen. Harald Weinrich nennt dieses Phänomen "Tempus-Dominanz"⁷⁸. Die Dominanz des Präsens und der damit verbundenen Tempora kennzeichnet die "besprechende Welt", die Dominanz der anderen Tempora die "erzählte".

Textsorten, die Harald Weinrich zur "besprochenen Welt" zählt, sind dramatische Dialoge, wissenschaftliche Referate und "alle Formen ritueller, formalisierter und performativer Rede".

H. Weinrich, S. 27.

H. Weinrich, S. 17.

Der Sprecher erzielt mit seiner Sprache in den Situationen dieser Art ein gewisses Maß an Spannung zur Hervorhebung der Tatsache, daß Sprecher und Hörer engagiert sind;

sie haben zu agieren und zu reagieren, und die Rede ist ein Stück Handlung, das die Situation beider um ein Stück verändert, sie beide daher auch um ein Stück verpflichtet⁷⁹.

Als Beispiele der "erzählten Welt" dagegen sind selbst erfundene Märchen, fromme Legenden, Geschichtsschreibung, Romane angeführt. In diesen Textsorten werden vorwiegend die erzählenden Tempora mit der Absicht benutzt, "dem Hörer einer Mitteilung darüber zu geben, daß diese Mitteilung 'nur' eine Erzählung ist, so daß der Hörer mit einer gewissen Gelassenheit zuhören kann"⁸⁰.

Was die Textsorte des *Helmbrecht* anbelangt, wäre er nach Harald Weinrichs Kriterium der Dominanz der Tempusform sicherlich der "erzählten Welt" zuzuordnen. Wer aber den Text kennt, weiß, daß Wernher alles andere als die Beschwichtigung seiner Zuhörer will. Er spricht sie andauernd an, erzählt Helmbrechts verkommenes Leben als wahres Ereignis und spitzt die Spannung zu mit Vorwegnahmen und "besprechenden" Tempora wie z.B. *Noch habt ir allez niht vernomen / wie diu hûbe her si komen* (VV. 107ff.). Dies könnte bedeuten, daß die mittelalterlichen Gattungen bezüglich Intention und sogar Tempus-Dominanz und -Semantik anders aussähen. Das ist aber nicht der Fall. Wernher sah sich nämlich wie unsere zeitgenössischen Schriftsteller überhaupt vor die Frage-

⁷⁹ H. Weinrich, S. 36.

⁸⁰ H. Weinrich, S. 29.

gestellt, in einer Gattung, deren Sprache auf die Entspanntheit des Lesers abzielt, ausgerechnet Spannung zu erzeugen. Harald Weinrich übersieht nicht, daß die Spannung als Erzählprinzip ein moderner Begriff ist. Er behauptet aber, daß die Erzähler

auch ohne den Antrieb einer offiziellen Poetik [der Forderung nach Spannung] instinktiv zu entsprechen versuchen und verschiedene Techniken der Spannungserzeugung entwickelt haben⁸¹.

Der *Helmbrecht* ist in der Lage, die Betroffenheit des Hörers anzuregen und ihn mit der Kraft der vermeintlichen Authentizität des vorgetragenen Falls zum Nachdenken zu bewegen.

2.3.3.2 Der Tempuswechsel im *Helmbrecht*

Die Anwendung von Harald Weinrichs Tempustheorie ist für die Analyse des *Helmbrecht* von Gewinn, weil diese Theorie über den Wechsel der Perspektive, den der unvermittelte Tempuswechsel zwischen Besprechen und Erzählen mit sich bringt, Aufschluß gibt. Wenn der Erzähler sein Publikum anspricht, *Helmbrechts* Leben erzählt oder seine Figuren sprechen läßt, benutzt er verschiedene Tempora, um es seinem Publikum mitzuteilen.

Die Struktur des *Helmbrecht* wird durch den unterschiedlichen Gebrauch der Tempora sichtbar. Sie weist zwei Schichten auf, nämlich die Anrede des Erzählers und dessen Bericht, oder die Lebensgeschichte *Helmbrechts*. In seinem Bericht zitiert der Erzähler lange Gespräche verbatim, so daß wir in dieser Schicht eine Zweiteilung haben. Diese Schichten verschieben sich

⁸¹H. Weinrich, S. 38.

hinsichtlich der Tempus-Dominanz. Statt der Gliederung

Schicht A
Anreden des Erzählers

Schicht B
Bericht des Erzählers:
- Beschreibung von Ereignissen
- Zitierte Gespräche

ergibt sich aus den dominierenden Tempora in den verschiedenen Textstellen die folgende Struktur:

<p>Schicht A besprechende Tempora: - Anrede des Erzählers - Kommentare in den Gesprächen durch die Figuren</p>	<p>Schicht C erzählende Tempora: Beschreibung von Ereignissen - durch den Erzähler - durch die Figuren (in</p>
--	--

2.3.3.3 Die besprechenden Tempora im *Helmbrecht*

Die besprechenden Tempora verlebendigen die Erzählung. Sie vermitteln dem Rezipienten, daß das Besprochene von Bedeutung ist. Ganz konsequent beginnt der *Helmbrecht* im Präsens:

Einer seit waz er gesiht,
der ander seit waz im geschiht,
der dritte von minne,
der vierde von gewinne,
der fünfte von grözem guote,
der sehste von höherem muote: (VV. 1-6)

Der Erzähler kündigt seine Absicht ebenfalls mit besprechenden Tempora an:

hie wil ich sagen, waz mir geschah⁸². (V. 7)

Fällt der Erzähler ein Urteil, oder gibt er einen Kommentar, so wechselt er das Tempus, d.h. kommt von den erzählenden auf die

⁸²-Man kann auch die Form *geschah* als perfektisch auffassen und sie zur besprechenden Gruppe zählen. Vgl. H. Paul, *Mittelhochdeutsche Grammatik*, 22. Auflage, neu bearbeitet von Peter Wiehl und Siegfried Grosse, Tübingen 1989, S. 244f.

besprechenden Tempora zurück, um seinen Aussagen Ausdruck zu verleihen:

got ist ein wunderære,
daz heret an dem mare. (VV. 1639f.)

swaz geschehen sol, daz geschiht.
got dem vil selten übersiht,
der tuot des er niht tuon sol. (VV. 1683-1685)

Der Epilog weist wie der Prolog die Dominanz der besprechenden Tempora auf:

Swâ noch selpherrischiu kint
bî vater unde muoter sint,
die sin gewarnet hie mite.
begant si Helmbrehtes site,
ich erteile in daz mit rehte,
in geschehe als Helmbrehte. (VV. 1912-1917)

Alle bisher angeführten Beispiele könnten aber auch die traditionelle Tempusauffassung unterstützen, die Tempora hätten tatsächlich temporale Bedeutung⁸³. Zu bedenken ist aber, daß Besprechende Tempora auch dort stehen, wo der Erzähler über Vergangenes spricht, wenn es ihn oder sein Publikum direkt angeht:

Noch habt ir allez niht vernomen
wie diu hûbe her si kommen: (VV. 107f.)

Der Erzähler fährt dann mit seiner Erzählung weiter, und benutzt nunmehr die erzählenden Tempora, weil das Vergangene nur seine Figuren betrifft:

diu was durch ir hovescheit
ûz ir zelle entrunnen. (VV. 109f.)

⁸³ Ich will hiermit nicht sagen, daß ich mich zu Harald Weinrichs Theorien in allen Einzelheiten bekenne, finde jedoch, daß sie ebenso wie Käthe Hamburgers These über das "epische Präteritum" die Stilistik um vieles bereichert haben.

Statt die Erzählung fortzusetzen, kommentiert der Erzähler das Verhalten der Nonne, und benutzt deswegen erneut die besprechenden Tempora:

es geschah der selben nunnen
als vil maneger noch geschiht:
mîn ouge der vil dicke siht,
die daz nider teil verrâten hât,
dâ von daz ober mit schanden stât. (VV. 111–115)

Bemerkenswert ist auch der Verweis des Erzählers auf die Sphäre der eigenen Erfahrung: *mîn ouge der vil dicke siht*, die in den Prolog: *mit minen ougen* (V. 8) erinnert.

Die besprechenden Tempora werden auch eingesetzt, wenn der Erzähler den Handlungsablauf unterbrechen will. Man könnte diese Geste geradezu als "verfremdend" bezeichnen, weil sie das Ereignis aus der dichterischen Vergangenheitsphäre herausnimmt und sie in die reale Gegenwart plaziert, oder, um den Zeitbezug zu vermeiden, weil sie einen Kommentar über das Ereignis einleitet, so wie es bei Helmbrechts Erzähler doch geschieht. Wenn der Erzähler das Helmbrecht die Räuberhochzeit beschreibt, unterbricht er seine Erzählung, indem er sich auf das Hochzeitsfest mithilfe eines besprechenden Tempus bezieht⁸⁴:

Nû ist bereitet daz ezzen. (V. 1535)

Es folgt eine Aufforderung ans Publikum:

wir suln niht vergezzen,
wir schaffen ambetliute
dem briutegomen und der briute. (VV. 1536–1538)

Die Erzählung setzt dann im Präteritum ein:

⁸⁴vgl. H. Paul, S. 289: diese Form sei nicht mit dem "Praesens historicum" gleichzusetzen. Er zieht Behaghels Bezeichnung "Präsens des Verweilens" die Bezeichnung Ampels "Autor-Präsens" vor.

Slintesseu was marschalc,
 der fulte den rossen wol ir balc;
 sô was schenke Slickenwieder. (VV. 1539-1541)

Eine ähnliche Tempus-Dominanz läßt sich in den Figurenreden beobachten, so daß Figuren eine ähnliche Rolle spielen wie der Erzähler: Wo sie eine Lehre erteilen, oder ein Ereignis besprechen, überwiegen die mit dem Präsens verbundenen Tempora; erzählen sie einfach etwas, so bilden die erzählenden Tempora die Mehrheit. Die Deutung der Träume des Vaters ist ein gutes Beispiel des Wechsels von Besprechung und Erzählung, weil er die Vermittlung der *ordo*-Lehre betont und die Vorausdeutung auf spätere Ereignisse, die durch die Träume ausgedrückt werden, Gewicht hat.

Die Lehre des Vaters lautet:

nû volge miner lère,
 des hastu frum und ére;
 wan selten im gelinget,
 der wider sinen orden ringet.
 din ordenung ist der phluoc. (VV. 287-291)

Seine erste Prophezeiung erfolgt außerhalb der Traumdeutungen:

sô fürhte ich vil sêre,
 du volgest ze jungest einem stabe
 und swar dich wiset ein kleiner knabe. (VV. 435-437)

Der Vater erzählt dem Sohn seine Träume in der Hoffnung, daß sie als Abschreckungsmittel wirksam werden und zur Folge haben, daß der Sohn nicht wegzieht. Genauso wie der Erzähler, der seine Zuhörer mit einer wahren Geschichte zu überzeugen sucht, warnt der Vater, daß die Prophezeiungen von mindestens einem seiner Träume doch eingetroffen sind. Da befinden wir uns nicht mehr im Rahmen

einer Erzählung, und was letztes Jahr geschehen ist, oder das Fazit des Traumes, ist auch heute von Gewicht:

sus troumt mir vert von einem man
den sach ich hiure blinden gän. (VV. 585f.)

Dabei wäre selbst sach als perfektiv zu verstehen.

Der Bericht über die letzteren Träume steht im Präteritum, was dadurch zu erklären ist, daß der Vater, der eine Reihe von vier Träumen nennt, sie als Teil eines Ganzen, einer Erzählung, sieht. Das Präteritum steht in der Einleitung von drei dieser Träume: mir troumte ein troum (V. 580), mir troumte mere (V. 592), noch troumte mir (V. 603). Der letzte Traum wird mit einer Aufforderung eingeleitet: nu bar von einem troume (V. 614). Die Erzählung jedes Traums erfolgt natürlich auch im Präteritum, doch ihre Bedeutung wird am Ende von sowohl dem Vater wie dem Sohn im Perfekt zusammengefaßt. Der Sohn stellt fest:

'Vater, al die tröume din
sint vil gar diu salde min,'
sprach der junge Helmbrecht.
'schaf dir umb einen andern kneht:
dū bist mir versoumet,
swie vil dir si getroumet.' (VV. 611-616)

Nach dem Bericht über den dritten Traum sagt der Vater:

'Sun, al die tröume sint ein wint,
die mir noch getroumet sint. (VV. 617f.)

Die Vorausdeutung wird am Ende des Abschnitts von Vater zusammengefaßt:

jā wāne ich riuwec bestān,
des ich an dir han erzogen,
mir habe der troum danne gelogen. (VV. 632-636)

Die Tempusstruktur mit dem Wechsel zwischen erzählenden und

besprechenden Tempora in der Erzählung der Träume erläutert die Figur des Vaters und setzt sie mit dem Erzähler gleich. Der Vater ist die einzige Figur, die die *ordo* aufrechtzuerhalten sucht. Seine Bestrebung ist mit dem Anliegen des Erzählers identisch, und so ist es folgerichtig, daß der Erzähler für den Vater Partei ergreift. Der Erzähler spricht aus dem Vater, wodurch der Vater als analoge Figur zum Erzähler erscheint: Der Vater erzählt die Träume aus der Vergangenheit und bespricht ihre Bedeutung mit abschreckender Absicht, ebenso wie der Erzähler Helmbrechts Fall aus der Vergangenheit erzählt und ihn mit derselben abschreckenden Absicht bespricht.

2.4 Vergleichender Rückblick

Beim Vergleich zwischen dem *Helmbrecht* und dem *Iwein* ist auffallend, daß das Schema, nach dem sich die Figur im *Iwein* entfaltet, im *Helmbrecht* umgepolt wird; während der *Iwein* der Artustradition folgt, findet man bei Wernher eine bewußte Eigenart des Erzählens. Diese Umpolung zeigt sich in einzelnen so:

1. Epische Motive. Die epischen Motive in den beiden Werken unterscheiden sich nach Thema und Struktur. Im *Iwein* lösen Familienbande, Minne, Nächstenliebe die Handlung aus und steuern zur Entfaltung des Ritters bei, indem sie Gelegenheiten zum Zutagetreten der edelhaften Charakterzüge des Helden bieten. Im *Helmbrecht* treiben vielmehr die Leugnung der Familienbande und der Eigennutz die Handlung. Die im *Iwein* belegten Motive erscheinen im *Helmbrecht* fast ausnahmslos auf Seiten des Guten, seien es die

Träume und Mahnungen des Vaters zum Familienleben und der Orde, oder die Rache der Bauern, die das Böse beseitigt, indem Helmbrecht stirbt. Das einzige, was Helmbrecht und Iwein direkt teilen, ist der Auszug.

2. Die Arten der Durchführung: Prologe und Aventiurereihen.

Das bestimmte Anliegen des Helmbrecht wird bereits im Prolog angekündigt. Viel wichtiger als die Didaxe, die ja auch im Prolog des Iwein ihren Niederschlag findet, ist Wernhers bewußte Abkehr von der fiktiven Welt der höfischen Epik, von der er sich durch Betonung der Eigenperspektive entfernt (*Ich sach, der ist sicherlichen wâr V. 9*). Die Dokumentation des Erzählers wird durch die Wahrheitsbetonung zu einer persuasiven Geste. Der Gebrauch der besprechenden Tempora im Prolog des *Helmbrecht* dienen dem Fällen eines Urteils, während die erzählenden Tempora den Rückblick auf die Ereignisse in der Vergangenheit narrativ darstellen.

Die Verschiebung der Akzente der epischen Handlungsstruktur im *Helmbrecht* ist auch an der Verszahl, die Wernher Helmbrechts Aventiuren am Hof gewährt, empirisch feststellbar. Die Schilderung von Helmbrechts Aventiuren im ersten Jahr z.B. umfaßt nur 43 Verse, oder 2,2% der Dichtung, während Iweins erster Aventiurezyklus 2939 Verse, oder 36,2% des Epos umfaßt⁹⁵. Diese

vgl. E. v. Reusner, S. 121: Reusner glaubt, daß die aus den zahlreichen Gesprächen erfolgenden spärlichen Aventiurebeschreibungen bedeuten, "daß die aventiure als ästhetisch-ethische Vollzugsform höfisch-ritterlicher Lebensweise ihre Bedeutung für den Helmbrechtidichter verloren haben muß".

Verschiebung der Akzente zeitigt einen Unterschied der Tempusdominanz in beiden Werken: Der Umfang der Aventiureschilderung in beiden Zyklen des Iwein korrespondiert mit der überwiegenden Anzahl der erzählenden Tempora, während die Bevorzugung der Rede im *Helmbrecht* das Überwiegen der besprechenden Tempora bedeutet.

3. DER HELMBRECHT IM KONTEXT MITTELALTERLICHER GESCHICHTSSCHREIBUNG

In diesem Kapitel zeige ich, wie Wernher durch den Erzähler den Stoff des *Helmbrecht* zum großen Teil wie ein Historiker behandelt. Diese Behauptung erscheint gewagt, läßt sich aber belegen. Es ist daher erforderlich, auf den Ertrag der hierigen Gleichung Wernher = Historiker für diese Arbeit aufmerksam zu machen. Ich erörtere aber zuerst die Frage der Schilderung des Bauerntums im *Helmbrecht* wegen ihrer historischen Implikation.

Die Thematisierung eines Konflikts innerhalb des Bauerntums zeigt Wernhers Bestehen auf der Aufrechterhaltung der *ordo*, worin sein Werk eine zusätzliche historische Komponente aufweist. Die historische *ordo*-Konzeption erklärt die Gesellschaftsutopie des Mittelalters. Das Mittelalter sieht sich in drei Stände aufgeteilt; der erste Beleg für die Dreiteilung der Gesellschaft in Geistliche, Adlige und Bauern stammt aus der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts⁸⁶. Augustinus versteht die *ordo* als sowohl den Frieden wie auch den Weg zu Gott. Der Begriff wird als die Harmonie des Ganzen, der Welt aufgefaßt, die Kraft, die das Ganze zusammenhält. Er bedeutet aber auch die einzelnen Teile des Ganzen, die harmonisch miteinander verkehren. Ins Französische übersetzt Georges Duby Gregors des Großen Formulierung wie folgt: "chacun ayant sa propre marche à suivre, comme dans le

⁸⁶G. Duby, *Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme*, Paris 1978

corps chaque membre à sa fonction"⁸⁷. Jede *ordo* hat ihre eigenen Pflichten und ihre innere Harmonie. Wernher schreibt zu einer Zeit sozialer Umwälzungen, verursacht z.T. durch den ökonomischen Verfall eines Teils des Adels und den relativen Aufstieg eines Teils des Bauerntums. Diese Umwälzungen stellen die *ordo*-Utopie des Mittelalters in Frage und verstärken seinen Glauben an die allmähliche Verschlechterung der Welt. Wernher nimmt Stellung zu einem ersten historischen Problem seiner Zeit, wenn er das Bauerntum zur Wahrung der Standesgrenzen mahnt.

3.1 Das Bauerntum bei Neidhart und der Bezug zum *Helmbrecht*

Die Wahrung der *ordo*, die dem *Helmbrecht* zugrundeliegt, verleiht der Dichtung einen geschichtlichen Sinn und eine geschichtliche Aufgabe. Weil die *ordo*-Frage durch den Bauernstand problematisiert wird, herrscht in der Forschung keine Übereinstimmung über Wernhers Absichten.

Die Forschung neigt zur Auffassung des *Helmbrecht* als eine Kritik an Teilen sowohl des Adels wie auch des Bauerntums, wobei das Bauerntum direkt, der Adel aber eher mittelbar kritisiert wird (vgl. 1.2). In diesem Abschnitt betrachte ich die Schilderung des Bauernstandes im *Helmbrecht* und erörtere auch die umstrittene Rolle der Neidhart-Lieder als Quelle für Wernhers Bauernfeindlichkeit.

Neidhart wird oft für eine mögliche Quelle und Vorbild

⁸⁷ Duby, S. 97.

Wernhers aus zweierlei Gründen gehalten. Einmal wird Helmbrechts Haube von der Forschung als ein der Lyrik Neidharts entlehntes Symbol angesehen, zum anderen erwähnt Wernher tatsächlich Neidharts Namen in seinem Werk. Der literarische Bezug auf Neidhart ist also nicht nur spekulativ, sondern auch empirisch feststellbar.

Die Symbolik der Haube hat man auf drei Strophen Neidharts zurückgeführt⁸⁸. Die Verteidiger dieser Hypothese sehen den Helmbrecht als eine Dichtung höfischen Gepräges, fungiert doch die Haube als Sinnbild der Kritik am aufsteigenden jungen Klerik. Die neuere Forschung bringt Einwände gegen diese These vor: Herbert Kolb z.B. läßt sich über diese Fragestellung kategorisch aus: "Helmbrechts Haube ist weder real noch symbolisch mit dem eigentlichen Geschehen des 'Meier Helmbrecht' verbunden". Sie gerate dem "sonst so umsichtigen und kompositionstreuen Wernher über fast die ganze Strecke der Handlungsführung hin völlig aus den Augen"⁸⁹.

Wernhers Bestätigung des Bezugs auf Neidhart ist für uns viel interessanter. Sie wird als Zeichen der *modestia* des Dichters ausgedrückt, der sich nach einer ausführlichen Beschreibung von Helmbrechts übertriebenem Kleideraufwand der Aufgabe nicht gewachsen glaubt. Er sagt deshalb:

⁸⁸vgl. F. Panzer, Zum Meier Helmbrecht [I], PBB 27 (1902), S. 88-112, hier S. 109f. und W. Braune, Helmbrechts Haube, PBB 32 (1907), S. 555-559, hier S. 557. H. Kolb, Anm. 100, führt weitere Artikel an, die sich mit dieser Problematik befassen.

⁸⁹H. Kolb, S. 19.

bei Nithart, und solde er leben,
 dem het got den sin gegeben,
 der kunde ez in gesingen 'az
 danne ich gesagen. (V. 216–219)

Aus diesem Zusammenhang zwischen beiden Dichtern hat die bis vor kurzem unangefochtene Ansicht gegolten, daß Wernher, indem er seinem Respekt vor dem bauernfeindlichen Neidhart Ausdruck verleiht, in dessen Fußstapfen zu treten gedenkt. Diese Ansicht schien über alle Kritik umso erhabener zu sein, indem Wernher sich des Reuentalers ausgerechnet wegen eines Kennzeichens dessen Dichtung erinnert, nämlich der Bemängelung des Verstoßes gegen die bairischen Kleidergesetze.

Günther Schweikle hat aber die angebliche Selbstverständlichkeit dieser Ansicht in Frage gezogen. Er tut dies mittels der Konkurrenz der Begriffe *gebüre* und *dörper*⁹⁰. Die Forderung, die immer beide Begriffe als gleichbedeutend verstanden hat, war seines Erachtens dadurch bisher im Irrtum. Er vertritt den Standpunkt, daß das ndt. *dörper* bei Neidhart als Bezeichnung für grobes Verhalten höfischer und unhöfischer Figuren steht, und daß die Kritik, die sich in diesem Wort ausdrückt, viel weiter faßt als bisher angenommen.

Schweikles einleuchtenden Einsichten zum Trotz schließe ich mich John Margetts an, der mittelalterliche Dokumente zitiert, die über die Empörung der Bauern beim Anhören von Neidharts Liedern berichten: "Es sind vor allem Bauern, die sich wegen dieser Lieder sehr ärgern, *sicut pacet in cantilenis Neidhart ad quas*

G. Schweikle, S. 124.

rustici passionantur et irridentur"⁹¹. Neidhart galt ungeachtet seiner Absichten mit der Differenzierung zwischen *geleire* und *dörper* als bauernfeindlich, und es ist deswegen naheliegend, daß dieselbe Feindlichkeit bei Wernher hervorzurufen ist, indem er sein Publikum durch die Kleiderbeschreibung dazu veranlaßt, diese Beschreibung im bauernfeindlichen Sinne Neidharts zu verstehen.

3.2 Die Typen der Geschichtsschreibung im Mittelalter

Es gilt jetzt zu zeigen, inwieweit die Struktur des *Helmbrecht* derjenigen eines mittelalterlichen Geschichtswerkes ähnelt.

Frederick P. Pickering sieht zwei Arten, im Mittelalter Geschichte zu schreiben, die zwei in der jeweiligen Gattung mit erhaltenen Weltbildern oder Geschichtsauffassungen entsprechen. Er nennt diese Arten "heils-" und "dynastiengeschichtlich"⁹². Die "dynastiengeschichtliche" Gattung orientiert sich nach Boethius' *De Consolatione Philosophiae* und setzt den Begriff der *Fortuna* als Triebkraft der geschilderten Ereignisse ein. Die "heilsgeschichtliche" Geschichtsschreibung orientiert sich ihrerseits an Augustinus' *De Civitas Dei* und räumt der *Fortuna* konsequent keinen Platz ein. Die augustiniische Geschichtsschreibung erzählt, "wie die Heiligen heilig wurden

⁹¹J. Margetts, *Das Bauerntum in der Literatur und in der Wirklichkeit bei Neidhart und in den Neidhart-Spielen*. In: *Deutsche Literatur des späten Mittelalters*. Hamburger Colloquium 1971, Berlin, 1975, S. 162f.

⁹²F. P. Pickering, *"Augustinus oder Boethius?"*, Berlin 1967.

(etwa der Hl. Anno im *Annelied*)"; die boethische berichtet über Helden, Dynastien, Minne⁹³.

Der *Helmbrecht* hat Ähnlichkeiten mit sowohl der boethischen als auch der augustinischen Gattung. Die Ähnlichkeiten mit der boethischen Gattung sind auf den Erzähler zurückzuführen, v.a. auf die Art und Weise, wie er seinen Text gestaltet. Die Ähnlichkeiten mit der augustinischen Gattung, die in unserer Analyse das *Annelied* vertritt, sind meist thematischer Art und betreffen die Darstellung von Helmbrechts Leben, und wie sie an eine Vita eines Königs erinnert.

3.2.1 Die *Deutschordenschronik* und die zeitgenössische geschichtliche Literatur

Deutschsprachige Chroniken erscheinen in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Das zunehmende Interesse dieser Zeit an geschichtlichen Ereignissen ist der "vorwiegend realistischen Gestimmtheit der bürgerlichen Kultur" zu verdanken⁹⁴. Der Lokalgeschichte wird in zunehmendem Maße Beachtung geschenkt, und Stadt- und Landeschroniken dokumentieren die Vergangenheit kleinerer Gemeinschaften. Trotz ihres regionalen Charakters ist diesen Chroniken die Struktur der Werke der Universalgeschichte anzumerken, indem die Chroniken die regionalen Ereignisse ins mittelalterliche Schema der Welt- und der Papst-Kaiser-Geschichte

⁹³ F. P. Pickering, S. 62

⁹⁴ G. Ehrismann, *Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters*, München 1922, hier T. II, Bd. 6, S. 529.

plazieren⁹⁵. Anlehnungen an die epische Literatur zeigen sich in der äußeren Form und dem Sprachgebrauch.

Die Kreuzfahrt des Deutschordens im Jahre 1226 beginnt die Germanisierung der heidnischen Preußen. Es geht in der Literatur des Deutschordens in erster Linie um die Öffentlichkeit, nicht um die innere Personenentfaltung. Da der Deutschorden die wichtigste Literaturaufgabe im Pragmatismus sieht, gilt seine Literatur hauptsächlich geistlichen und geschichtlichen Werken, d.h. Bibelübersetzungen, Heiligenlegenden und der Geschichte des Ordens.

Es gibt wenigstens vier Chroniken des Deutschordens, aber Nicolaus v. Jeroszin, Verfasser unserer Deutschordenschronik, übertrifft alle anderen Verfasser an sprachlicher Begabung.

3.2.2 Ähnlichkeiten zwischen der *Deutschordenschronik* und dem *Helmbrecht*

Franz Pfeiffer spricht in der Einleitung zur Hildesheimer Ausgabe der *Deutschordenschronik* dem Werk allen Anspruch "[a]uf den werth einer historischen quelle" ab, weil

sie, mit ausnahme von ein paar kaum der rede werthen eigenthümlichen notizen, nichts weiter ist als eine genaue und treue, oft fast wörtliche übersetzung der lateinischen chronik des Peter von Dusburg⁹⁶.

Gustav Ehrismann hingegen lobt den Verfasser der Chronik, Nicolaus

⁹⁵Selbst das *Annolied* hält sich an ein solches Schema.

⁹⁶F. Pfeiffer, *Einleitung zur Deutschordenschronik*, Stuttgart 1852, S. XVII.

von Jeroszin, wegen dessen Talents, "seine Eigenart durch die Behandlung seines Stoffes zu erkennen" zu geben⁹⁷. Seines Erachtens ist Nicolaus' Bearbeitung der lateinischen Vorlage eine "ziemliche freie" Übersetzungsarbeit, über deren Plan und Disposition der Verfasser sich offensichtlich Gedanken gemacht hat.

Selbst wenn die von Nicolaus geschilderten Anekdoten, Schlachten und Legenden den Historiker in der Tat nichts Neues lehren, verdient der historische Beitrag der deutschsprachigen Chronik ohne Zweifel mehr als eine kaum der Rede werthe Beachtung. Die Deutschordenschronik ist zwar keine echte Quelle, aber als Übersetzung besitzt sie doch den Charakter eines Nachschlagewerkes für alle. Ferner ist die Rolle des Verfassers nicht so leichtfertig abzuweisen, da sie die Haltung eines mittelalterlichen Historikers bezeugt, d.h. Einsicht in seine Wertskala gewährt. Zur Verteidigung F. Pfeiffers sei trotzdem gesagt, es ist vielmehr an der "besonderen mundart, in der [die Deutschordenschronik] geschrieben ist", und dem "überraschenden reichthum an ungewöhnlichen und seltenen, ja unerhörten wörtern und sprachformen" interessiert.

Der Leser erfährt in den ersten Versen der Chronik objektiv vom Verfasser, von seiner Methode und seinem Anliegen. Der Chronik selbst geht eine sehr detaillierte Reflexion über ihren Stoff voraus. Nicolaus bespricht die Art und Weise, wie er seine

G. Ehrismann, T II, Bd. 6, S.670.

Quelle handhabt und nennt die Gründe für die Übersetzung von Peters von Dusburg Chronik von Preußen. Beide Werke haben als Aufgabe, die Geschichte des Preußenlandes zu erzählen, und deuten alle Ereignisse als Zeichen und Wundertaten Gottes.

Diese Deutungen sind natürlich jeweils auf den Erzähler zurückzuführen, und aus diesem Grund müssen wir die Rolle des Verfassers der Deutschordenschronik näher betrachten, und zwar im Prolog und in der Einblendung direkter Rede.

3.2.2.1. Der Prolog der Deutschordenschronik

Nicolaus bekennt sich bereits in einer Anrede an Gott im Prolog seines Werkes zu seinem Glauben an die Macht Gottes:

âne dich volbringin
mac sich keinrehande schaft. (VV. 4f.)

Weiter im Prolog bittet Nicolaus Gott um Vergebung für seine Sünden und Hilfe bei seiner Arbeit:

berûche mich, getrûwir got:
der vatir sende mir di macht,
daz iz werde vollinbracht,
des ich hî gedenke. (VV. 66-69)

Der Leser erfährt anschließend über das Ziel der Übersetzung von Peters v. Dusburg Chronik. Der Meister des Ordens, Dietrich v. Altburg, beauftragt ihn mit der Übersetzungsarbeit; die Begründung dafür wird wörtlich zitiert:

ich wil gotis wundii
predren unde machin kunt
durch mines capellânis munt,
want gotis wundirbære werc
sol man nicht legen in vorberot (VV. 146-149)

Nicolaus erklärt anschließend, daß die deutschsprachige

Übersetzung alle dutschin lüte (V. 162) erreichen soll.

Der Sinn dieser Arbeit entspricht zum großen Teil sogar unserem modernen Geschichtsbegriff. Dietrich v. Altenburg will der *vorgezzinheite* vorbeugen, d.h. den künftigen Generationen Auskunft über das glorreiche Preußenland zur Verfügung stellen. Es bleibt aber nicht dabei, denn die Ereignisse werden stets gedeutet, sei es als Belohnung oder Prüfung durch Gott, damit die Bevölkerung des großartigen Preußenlandes Gott den gebührenden Dank für ihr Glück fortdauernd entgegenbringt und sich in ihrer Not mit Frömmigkeit der Prüfung gewachsen zeigt. Auch Wernher will, daß Helmbrechts Geschichte in der Erinnerung seiner Zeitgenossen erhalten bleibt und den kommenden Generationen weiter vermittelt wird, damit keine Helmbrechtel das Land plagen (V. 1928).

Nicolaus verfährt wie ein moderner Wissenschaftler, wenn er in seiner Einleitung das Werk deutlich in verschiedene Abschnitte einteilt: "di cronke teil ich in vür part" (V. 256). Er erklärt das in Kriterium im Anschluß. Der erste Teil berichtet über die Gründung des Ordens, und zwar "von wem, in welchin tagen und wí" (VV. 258f.). Der zweite Teil berichtet darüber, "in welcher wis, in welchir stunt" die Ordensbrüder ins Preußenland gekommen sind. Der dritte Teil berichtet über die Kämpfe "wider di vreise heidinschaft" (V. 268), und der vierte berichtet über die Leistungen der "pēhist unde keisir" seit der Gründung des Ordens.

3.2.2.2 Die direkte Rede in der Deutschordenschronik

Ähnlich wie der *Helmbrecht* setzt sich die *Deutschordenschronik* aus zwei Schichten zusammen, nämlich den Kommentaren und Anreden des Verfassers und den Geschichten selbst. Die erzählende Schicht weist zwei Untergruppen auf: die Schilderungen von Schlachten und allerlei Ereignissen und die Einblendung von Dialogen zwischen den geschilderten Figuren.

Die Rolle der direkten Rede in der *Deutschordenschronik* ist für mich am interessantesten. Die rein erzählende, epische Schilderung ist in dieser Chronik zwar belegt, hat aber eine viel größere Rolle im *Annolied* und wird hier deswegen nicht betrachtet. Ich zitiere Beispiele der direkten Rede aus dem 17. Abschnitt der Chronik, in der u.a. die Erscheinung der Heiligen Barbara in drei Träumen erzählt wird. Ausschlaggebend für meine Wahl war nicht nur die direkte Rede, sondern auch die Thematisierung der Träume, die ich sowohl im *Iwein* als auch im *Helmbrecht* verfolgt habe.

Der erste Teil des Abschnitts entspricht der Erzählweise nach dem *Annolied*. Bruder Heinrich von Bernheim und sein Bruder erstürmen mit der Hilfe Gottes die Burg zu Schertowitz und suchen nach Schätzen, wobei sie auf eine Schachtel stoßen, in der sich das Haupt der Heiligen Barbara befindet. Der Erzähler verweist seine Leser auf eine Quelle, in der über Barbaras Tod in Ägypten und das Erscheinen ihres Hauptes in dieser Burg zu lesen ist; er selbst scheint im Moment wenig Interesse daran zu haben und führt mit seiner Erzählung fort: Eine unbekannte Frau, die die Leiche des Hauptes aus der Burg herausnehmen sieht, erzählt ihnen ihre

Träume von der Heiligen. Hier setzt die direkte Rede ein: Eines Nachts sei die Heilige Barbara dieser Frau dreimal erschienen. Die Frau, deren Worte bisher eigentlich nur eine Erzählung wie diejenigen des Nicolaus ausmachen, zitiert ihr Gespräch mit der Heiligen, so daß wir jetzt zwei ineinander verschachtelte Dialoge vor uns haben:

und dô ich si alsus gesach,
vrânde ich zûzir sprach
"vrouwe gût, wô wilt dû hin?"
dô sprach si "wizze, daz ich bin
daz zû gereit in disim zil,
daz ich zû dem Colmin wil
und ane widirstörin
da hute messe hörin." (VV. 210-217)

Die Frau sagt auch, daß das Haupt ins Preußenland gebracht werden muß, weil die Heilige Barbara es so wollte. Von hier an berichtet der Erzähler mit seinen eigenen Worten über die Ankunft des Hauptes im Land und schließt den Abschnitt mit der Bilanz:

ouch wan irvullit nû daz wort,
daz si zû der aldin dort
gesprochin hatte sundir zorn:
ich wil nûte messe hörn
zu dem Colmen dort vor wâr,
daz ouch nû geschach vil gar. (VV. 333-338)

Der Höhepunkt der Träume, Barbaras Wunsch, und deren Erfüllung werden am Ende paraphrastisch wiederholt. Daß ihr Wunsch doch der Höhepunkt ist, zeigt sich indirekt an der Anwendung der direkten Rede. Die Dialogeption fördert nämlich mit der Verlebendigung der Erzählung die Spannung, die die Träume in einen besonderen Rahmen platziert, und Barbaras Bitte an die Frau ist der Anlaß der Träume. Mit der Verschachtelung der Dialoge vermag die Heilige Barbara selbst zu Wort zu kommen, und somit wird ihr Beistand bei

den Preußen als zweifelsohne konkret, nicht nur als Deutung des Erzählers dargestellt.

Die Dialogpartien betten die Träume in einen beschränkten Rahmen ein, weil sie auch für den Verfasser der *Deutschordenschronik* von großer Bedeutung sind. Ebenso wie im *Helmbrecht* und im *Iwein* sind sie auch hier Zeichen der Vorausdeutung der Geschichte. Das Ereignis, von dem die Frau träumt, vollzieht sich wie seinerseits Helmbrechts Schicksal.

Aus dem Beispiel eines echten mittelalterlichen Geschichtswerkes wie der *Deutschordenschronik* lassen sich zusammenfassend wichtige Schlüsse für die Analyse des *Helmbrecht* ziehen:

1. Das Anliegen der Chronik schlägt sich in einem typisch historischen Kontext nieder, nämlich der Erinnerung der Errungenschaften des Preußenlandes als Gottes Taten. Der Verfasser will anhand der Vergangenheit belehren, das Gottvertrauen stärken.

2. Die Artusepik benutzt ähnliche narrative Mittel wie die *Deutschordenschronik*, wie z.B. die Träume. Die Träume sind ein durchaus gängiges mittelalterliches Motiv und zeigen, wie ungeschärft die Grenzen zwischen den mittelalterlichen Gattungen verlaufen.

3. Viel wichtiger ist jedoch die Funktion der Träume im Hinblick auf die *ordo*. Genauso wie im *Helmbrecht* suchen die Träume in der *Deutschordenschronik*, die *ordo* aufrechtzuerhalten; thematisieren sie doch eine gesellschaftliche Funktion der Ordensbrüder, nämlich die Bekämpfung der Heiden. Der Unterschied

zwischen den Träumen in beiden Werken liegt darin, daß sie in der *Deutschordenschronik* die Belohnung für die Beachtung der *ordo*, im *Helmbrecht* allerdings die Bestrafung für den Verstoß dagegen voraussagen

3.2.3 Ähnlichkeiten zwischen dem *Annolied* und dem *Helmbrecht*

3.2.3.1 Die Heiligenvita

Das Hauptziel einer Heiligenvita ist die Exemplifizierung der Personifizierung der Tugend⁹⁸ in einer bestimmten Figur, einem Heiligen oder noch zu kanonisierenden Menschen von außergewöhnlicher Güte. Die Vita preist sowohl die Wunder als auch die Tugenden – die moralischen: *justitia*, *prudentia*, *fortitudo*, *temperantia*, die theologischen: *spes*, *fides*, *caritas* – dieses sonderbaren Menschen, und sie erweist sich somit als eine Art Lebensgeschichte, die die Erfüllung durch den Heiligen der Grundvoraussetzungen zur Heiligsprechung unter Beweis stellt.

Die Mühe um die Heiligsprechung verrät einen teilweise propagandistischen Charakter der Vita. Die Verfasserschaft des um 1080 geschriebenen *Annoliedes* z.B. wird gewöhnlich einem Geistlichen des Klosters Siegburg als Ausdruck der Bestrebungen des Klosters um die Kanonisierung ihres Gründers zugeschrieben⁹⁹.

Werner erfüllt die Vita aber auch noch einen weiteren, und

A. Jolles, *Einfache Formen*, Darmstadt, 1958, S. 21-61, hier S. 36.

⁹⁸ vgl. H. de Boor u. R. Newald, *Geschichte der deutschen Literatur*, München 1951, hier Bd. II, S. 29 und V.L.L., *Annolied*. In: *Kindlers Literaturlexikon im dtv*. Herausgegeben von W. Kohlschmidt u. W. Mohr, Berlin 1958, hier Bd. 1, S. 1059.

zwar didaktischen Zweck. Die Heiligenvita vermag nämlich das unmeßbare Gut meßbar zu machen, indem es als nachweisbare Tugenden, getane Wunder und selbstlose Wohltaten zu zählbaren Instanzen des Gutes wird. Der Gewinn dieses Meßbarwerdens des Guten ist das Verfügen über einen "sicheren Maßstab" tugendhaften Verhaltens¹⁰⁰. Am Beispiel eines Heiligen erfährt man, wie man sich auf den Weg der Tugend begeben und *imitatio* ausüben kann.

Die Vita muß den Wundertaten und Tugenden des Heiligen den Vorzug geben, und als solche unterscheidet sie sich grundsätzlich von unseren Biographien, die sich das Erfassen aller wichtigen Momente einer Lebensgeschichte zum Ziel setzen. Das Epos, wir haben es bereits gesehen, stellt einen Ausschnitt des Lebens eines Ritters dar, der vermutlich nichts Negatives ausschaltet, ja das Negative als Gegenstück zur späteren Verbesserung des Ritters sogar in den Vordergrund stellt. Die Vita hingegen präferiert selektiv den Werdegang eines Heiligen, Anekdoten der Lebensgeschichte eines Menschen von der Wiege bis zum Grab, in denen sich die außergewöhnliche Güte und Frömmigkeit auszeichnen¹⁰¹. Die Hauptfigur der Vita ist einsinnig gut, während diejenige des Epos sich wandelt.

Die Bemerkung über die Güte der Vita-Figuren ist für meine

¹⁰⁰ vgl. A. Jolles, S. 36

¹⁰¹ Weder im *Annolied* noch im *Helmbrecht* erfahren wir über die Kindheit der Protagonisten. Andre Jolles führt aber Vita-Beispiele an, in denen die Heiligen schon vor ihrer Geburt der Mutter verkündigt werden, oder "schon in der Wiege die Händchen zum Gebet falten", oder sich als Kinder von Gleichaltrigen durch ihre Frömmigkeit unterscheiden. Näheres s. S. 24

Analyse des *Helmbrecht* von Bedeutung, weil der *Helmbrecht* einen ähnlichen selektiven Werdegang eines Menschen darstellt. Dieser Werdegang wird bei Wernher völlig umgekehrt, da im *Helmbrecht* nicht das zu folgende Beispiel eines Heiligen, sondern das abschreckende Beispiel eines ungewöhnlich sündhaften Bauern vor uns liegt. Ist die Hauptfigur der *Vita* einsinnig gut, so ist *Helmbrecht* einsinnig böse. Der selektive Prozeß in beiden Lebensgeschichten setzt beide Erzählerhaltungen gewissermaßen miteinander gleich, wie noch zu zeigen ist.

3.2.3.2 Das Genus des Annoliedes im Vergleich zum *Helmbrecht*

Man kann ungehemmt von der Gattungsmischung des Annoliedes sprechen: Das eigentliche Leben des Bischofs Anno von Köln wird erst ab Vers 577 zum Thema des Liedes. Das Lied beginnt mit einem Überblick über die Weltgeschichte wie beispielsweise Schöpfung, Engelsturz, Sündenfall, Erlösung, Verbreitung des Christentums durch Apostel und Heilige. Friedrich Neumann nennt den welthistorischen Abriss des Liedes eine Art "Chronik"¹⁰². Gustav Ehrismann unterstreicht den "vollends heroischen" Charakter und den "ritterlichen Geist" dieses Teiles: "Lange Stellen desselben könnten geradezu in einem Heldenepos stehen"¹⁰³. Auf diese Weise gewinnt der Verfasser des Liedes das Interesse des ritterlichen Publikums, auch wenn kein Zweifel bestehen dürfe an der

F. Neumann, Geschichte der altdutschen Literatur (800 - 1600). Grundriß und Aufbau, Berlin 1966, S. 80.

G. Ehrismann, T. II, Bd. 1, S. 150

Minderwertigkeit dieser Kriegstaten gegenüber dem Kampf gegen die Sünde im Dienste Gottes.

Ich befasse mich nicht genauer mit dem Mischcharakter des *Annoliedes*. Trotz der merkwürdigen, dominierenden Skizze der Weltgeschichte eignet sich das Lied für meine Absichten, weil sie doch den typischen Stoff einer Vita aufweist, auch wenn dieser Stoff an sich nur knapp 35 Prozent des Werkes ausmacht. Das *Annolied* ist dem Stoff nach eine übliche Heiligenvita, in welcher das Leben, die Tugenden, die Wundertaten und den Tod des heiligen Anno erzählt werden. Es ist eine Art "Biographie", also ein Werk geschichtlicher Dimensionen, mit unmißverständlicher Pragmatik¹⁰¹. Nicht jede Vita ist Geschichtsschreibung, viele berichten über nicht belegte Figuren; die Behandlung im *Annolied* einer historischen Figur zeigt auf eine weitere Ähnlichkeit mit dem *Helmbrecht*, da *Helmbrecht* laut Aussagen des Erzählers auch ein wahres Beispiel sein soll. Der *Helmbrecht* steht dem *Annolied* aber erst als Umkehrung des Vita-Musters nahe. *Werner* erzählt auch das Leben eines Individuums, aber anstelle von Tugenden und Wundertaten werden Lasten und Übeltaten besprochen.

¹⁰¹ Hier verstehe ich den Zweck des *Annoliedes* als hauptsächlich die Darstellung eines exemplarischen Heiligenlebens. Für andere Schwerpunkte s. de Boor, Bd. 1, S. 152, wo er die Neudeutung der Weltgeschichte im *Annolied* als Ausdruck des "weltlichen Herrschaftsanspruchs der Kirche" bespricht, und v.a. Gisela Vollmann-Profe, *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit*, Band I, Teil 2, Königstein/Ts., 1986, S. 37f., die im *Annolied* ein erstes Beispiel "städtischer" Literatur in Deutschland sieht: "Der Stadt ganz allgemein und Köln speziell wird hier eine Position eingeräumt wie in keinem anderen zeitgenössischen Werk". Anders als Gustav Ehrismann, der das Interesse des litterlichen Publikums für das Wichtigste hält, meint sie, dieses Städtelob antizipiere das Stadtbürgertum und vor allem die Kölner Bürgerschaft.

Im Vergleich zwischen dem *Helmbrecht* und dem *Annolied* betrachte ich in erster Linie die Techniken, durch die die Protagonisten dargestellt werden. Die Maßstäbe für das *Annolied* sind der Respekt, den der Erzähler vor dem Bischof Anno zeigt, und das Ansehen, dessen Anno sich unter seinen Mitmenschen erfreute. Beide Techniken sind im *Helmbrecht* angewandt, obgleich natürlich in umgekehrter Form: Die Maßstäbe hier sind eher die Verachtung des Erzählers für Helmbrecht und der Haß, den Helmbrecht bei der Bevölkerung erntet. Helmbrechts Persönlichkeit stellt sich dem Publikum auch in den eigenen Worten des Protagonisten dar, was dem *Annolied* weitgehend fehlt. In meinem Vergleich betrachte ich auch die Rolle der Wunder- bzw. Übeltaten in den Dichtungen, beginne aber mit den Prologen beider Werke, in denen sich die größte Ähnlichkeit zwischen beiden offenbart.

3.2.3.3 Der Prolog des Annoliedes und des Helmbrecht

Sowohl im *Annolied* wie im *Helmbrecht* sind beide Teile des Prologs voneinander deutlich unterschieden, und die Proömien beider Werke weisen eine auffällige programmatische Ähnlichkeit miteinander auf: Im *Annolied*, wo es seines "historischen" Wertes wegen ohnehin zu erwarten wäre, ebenso wie im *Helmbrecht*, dessen Gattungszuordnung im Werk selbst erklärt zu werden scheint, findet man eine absichtliche Abgrenzung beider Werke gegenüber "minderwertigen" Liedern, die nicht auf das Seelenheil hin bestimmt sind.

Das Proömium des Annoliedes lautet:

VWir horten ie dikke ſingen
 Von alten dingen,
 Wi ſnelle helide vuhten,
 Wi ſi veſte burge brechen,
 Wi ſich liebîn vuiniſcefte ſchieden,
 Wi riche Künige al zegiengen.
 Nu iſt ciht daz wir dencken
 Wi wir ſelwe ſülin enden¹⁰⁵. (I, VV. 1-8)

Der Inhalt der erwähnten Lieder erinnert u.a. an den Untergang von Königen und das Abbrechen von Freundschaften in der später verfaßten *Kudrun* und dem *Nibelungenlied*¹⁰⁶. Demgegenüber soll das seriöse Beispiel des Anno uns zum Nachdenken über unser Endbewegen, d.h. wie wir unser Leben auf Erden führen sollen. Der direkte Verweis auf das Seelenheil markiert die Wende des Interesses.

Das Proömium des *Helmbrecht* lautet:

Einer ſeit waz er geſiht,
 der ander ſeit waz im geſchiht,
 der dritte von minne,
 der vierde von gewinne,
 der fünfte von grôzem quote,
 der ſehſte von hôhem muote:
 hie wil ich ſagen waz mir geſchach,
 daz ich mit mînen ougen ſach. (VV. 1-8)

Der Unterschied zum vorausgehenden Prolog zeigt sich v.a. in der Beteuerung der eigenen Erfahrung als Anlaß für die Dichtung (VV. 6f.). Der Prolog lenkt die Rezeption, indem er mitteilt, daß wir hier nichts mit einem üblichen Epos zu tun haben, obwohl die Erzählstruktur es suggerieren könnte, sondern von seltenen wahren Fall stehen. Epen können zwar ebenso wie dieser vermeintlich

¹⁰⁵ Das Annolied, herausgegeben von Martin Spitz, 1979, dipl. Abdruck, besorgt von Walther Bulst, Heidelberg 1946.

¹⁰⁶ F. Neumann, S. 80.

wahre Fall belehren; der schlimme Ausgang einer echten Geschichte kann aber darüber hinaus auch abschrecken. Mit diesem Verweis auf die Echtheit seiner Erzählung vermag Wernher sein Publikum direkter zu rühren.

3.2.3.4 Das Annolied und der Helmbrecht: Heiligen- und Sündervita

Der Versuch der Erzähler beider Werke, ihre Zuhörerschaft zu beeinflussen, zeigt sich in der Art und Weise, auf die sie ihre Helden charakterisieren. Der negative Wortschatz der Erzähler zur Bezeichnung der Protagonisten läßt keinen Zweifel darüber bekommen, was sie von ihnen halten und wie sie die Protagonisten von dem Publikum verstanden sehen wollen. Der Gegensatz negativ vs. positiv kommt durch die Bezeichnung der Protagonisten zum Vorschein. Im Helmbrecht: *geutör* (V. 41); *gotes tumbe* (V. 85); *dem tumben rezen knehte* (106); *er gouch und er tumbe* (V. 197). Im Annolied: *Den vili tiurlichin man / Müge wir nu ci bißpili havin* (XXXIV, VV. 1f.). Der Erzähler des Helmbrecht zeigt den Bauernjungen als vermessen, sündhaft, befehlswidrig, während der Erzähler des Annolieds die Vorbildlichkeit seines Helden unterstreicht.

Ich beschränke mich hier ausschließlich auf die direkte Darstellungsweise der Erzähler, d.h. die Ausdrücke, deren sie sich in der Beschreibung ihrer Protagonisten bedienen. Die indirekte Darstellungsweise wäre z.B. das Verschweigen im Annolied von fragwürdigen Ereignissen im Lebens des Bischofs: "Für alle

Nachrichten über Annos Stellung in seinem Bistum lassen sich also die zugehörigen historischen Tatsachen belegen; es ist nichts erfunden, doch sind die Akzente so verschoben, daß Anno stets als der (unschuldig) Geprüfte erscheint¹⁰⁷.

Im Helmbrecht finden wir entsprechende negative Beispiele: z.B., wenn Helmbrecht als zehnter Verbrecher einen Erlaß vom Schergen erhält und nicht getötet, sondern nur geblendet wird, was den Erzähler in Empörung versetzt:

Der in lengen wil ir leben
dem kürze got dar sine:
daz sint die wunsche mine. (VV. 170-172)

Ein weiteres Beispiel bezeugt sich in der gekannten Art und Weise, in der die direkte Rede zur Schilderung der Bauernraube gegen Helmbrecht angewandt wird. Hätte der Erzähler die Raube der Bauern episch geschildert, so hätte er ein negatives Urteil über ihr Handeln fällen müssen, das verfremdend gewirkt hätte. Ist er doch bemüht, die Billigung seiner Zuhörer für die rachsüchtigen Bauern zu gewinnen. Obwohl der Mord aus Rache gesetzlich gerechtfertigt ist, ist das Töten äußerst sündhaft, und die Rache unchristlich. Weinher geht aber darüber hinweg, weil er dem Mord an Helmbrecht stillschweigend beipflichtet. Mit der direkten Rede kommen die Bauern selbst zu Wort und sagen, warum sie Helmbrecht töten wollen. Der erste Bauer erzählt z.B.:

mir und minem wibe
zöch er ab dem lîbe
unser beider gewant. (VI. 1839-1841)

¹⁰⁷ D. Knab, in: Das Annolied Probleme seiner literarischen Einordnung, Tübingen 1962, S. 21

Der dritte Bauer – der zweite kommt nicht zu Wort – erzählt:

er vil unreine,
er brach mir uf minen glêt
und nam daz ich dâ inne hêt. (VV. 1848–1850)

Der vierte Bauer erzählt:

er stiez mîn kint in einen sac,
dô ez slafende lac;
er want ez in ein bet:
ez waz naht, dô er daz tet.
dô ez erwachte unde schrê.
do schutte erz ûz an den sné. (VV. 1853–1858)

Der fünfte Bauer erzählt:

er nôtzoget mir mîn kint. (V. 1865)

Wo die Gesetze Helmbrechts Erlaß gestatten, wendet sich der Erzähler an Gott für Gerechtigkeit: dem kürze got das sine (V. 1671).

Die Parteinahme des Erzählers für oder gegen seinen Helden dient ohne Zweifel der Art der Aufnahme dieser Helden beim Publikum. Weil aber die Erzähler beider Werke sich auf die Wahrheit berufen, müssen sie beweisen, daß ihre Haltung zu den Protagonisten das Richtige, das Allgemeine, ja das Wahre ist. Dies schaffen sie, indem sie zeigen, daß ihre Zeitgenossen, die Helmbrecht bzw. Anno kannten, dieselbe Meinung über beide Figuren teilten wie sie. Die Verachtung Helmbrechts und die Verhöhnung Annos werden auf diese Weise gerechtfertigt.

Der Autor des Annolieds widmet einen ganzen Abschnitt der Schilderung von Annos Ansehen:

Sin gûte bikanti vil un manig man.
Nu vîrnemît Wî fîni fîddi warin gedan;
Offen was her fînir worte,
Vurn die warheite niemannin her ni vorte,

Als ein lewo faz er vur din variftin,
 Als ein lamb gin her untir diurftigin:
 Den tumbin was her fceirphe,
 Den gütin was er einste:
 Weifin unti widewin
 Die lobitin wole finin fidde,
 Sini predigi unti fin ablaz
 Nimohti nichein dün baz,
 Also gotliche
 dad iz mit rehte folte lichen
 Allir irdishir diet.
 Gode was her vili liep.
 Selicliche stunt Kolnifchi werlt
 Dü si sülichis bischovis warin werlt. (XXXV, vv. 1-16)

Seine Haltung gegenüber tumbin und gütin, variftin und diurftigin, wie beispielsweise weifin und widewin, zeugt von seiner Gerechtigkeit und Güte. Seine Predigen werden als göttliche bezeichnet, und Gott selbst war der Bischof sehr lieb. Die Verse: Als ein lewo faz er vur din variftin, / Als ein lamb gin her untir diurftigin erinnern mit dem christlichen Bild eines rex iustus an eine imitatio Christi¹⁰⁸. Sie wird von Amos Mitmenschen anerkannt, da er, so der Autor des Liedes, bei allen beliebt ist. Obwohl diese Strophe die Unvergleichlichkeit des Erzählers zu zeigen hat, läßt sich manchmal zwischen seinen Worten und Amos' Ansehen in Köln demnach nicht unterscheiden: Selicliche stunt Kolnifchi werlt.

Das Muster der vita-Umkehrung wird im Helmbrecht weitergeführt. Helmbrechts Kleidung wird in all ihren – gesetzwidrigen – Pracht beschrieben. Ihre Wirkung ist:

só wart er von in kelden,
 von wiben und von meiden,

vgl. De Boor, S. 151f. und KIL, Annelied. In: Kindlers Lexikon zur Weltliteratur, S. 1059.

vil minnecliche an gesehen. (VV. 205-207)

Es ist zwar von dem Erfolg eines gutaussiehenden jungen Mannes die Rede, aber ihm liegen *superbia* und *luxuria* zugrunde. Das absichtliche Imponieren mit der eigenen Schönheit zielt auf *invidia* und *ira* bei den anderen Männern ab. Helmbrecht wird am Schluß des Märes von Fabeln, den Opfern seiner Verbrechen, umgebracht:

einer begunde blechen
einer brösmen von der erden:
dem vil gar unwerden
gap er si zeiner stiure
für daz hellefiure
und hienge in an einem boum. (VV. 1904-1909)

Wundertaten sind in jeder Heiligenvita unerlässlich, weil sie einen unverkennbaren Anspruch auf die Heiligkeit ihres Helden erheben. Als Pendant zu Annas Wundern finden wir in der umgekehrten Struktur des Helmbrecht die Sünden des Bauernjungen, die zu seiner ewigen Verdammnis führen.

Als Wundertat Annas erscheint im Annolied das Heilen des Vogtes Volprecht. Der vogtman wird von dem Teufel an einem Tag verleitet (XLVI), und am nächsten Tag bezichtigt er Anno fälschlich der trüegheit, schante und suntin (XLVII). Die Bestrafung setzt mit Volprechts Blendung unvermittelt ein (XLVIII), aber ebenso schnell geschieht das Wunder, wenn er Anno anbetet:

in den irilin erjftlinin
Wuhjin nitw- eudin widere,
Daz her fien el ftundin woli gefach:
So fione ist diu Jodis craft. (XLVIII, VV. 11-14)

Außer diesem Wunder erinnert Annes Barmherzigkeitstod an das Leben eines Heiligen, als er nachts den Armen und Obdachlosen half (XXXVI).

Wernher überläßt seinen Figuren die Schilderung von Helmbrechts Übeltaten. Herbert Kolb meint mit Recht, daß "das Tempo der Begeisterung und Freude am Bühnenspielen" in der Schilderung des Bauernsohns mitklingt. Wenn die lauernden Figuren Helmbrechts Missetaten sprechen, sind "ihre Anklagereden, jede für sich eine scharf geschnittene Miniatur einer Missetat des Jungen, [...] durchzittert von der Gier nach Rache"¹⁰⁹. Mit Begeisterung berichtet Helmbrecht seinem Vater u.F. über seinen Feind:

min gesselle Wolvesgumme,
swie lieb im si sin muome,
sin base, sin oheim und sin vater,
und wär ez hornunges weter,
er lät niht an ir liebe
dem manne noch dem wibe
einen vadem vor ir schame,
den fremden und den kunden same. (VI. 1195-1202)

Auch die Rache gier und der Schmerz der Eltern sind in Helmbrechts

ich freu mich einer klaffe,
so daz ich mines herzen spil
hiute an im geschouwen wil:
er nützoget mir min kind.
wær er noch dri stunt als blint,
ich sol in nahen an den ant. (VI. 1262-1267)

Herbert Kolb ist der Meinung, daß die Zuspitzung der Handlung in den Berichten der dramatischen Figuren Helmbrechts "als ein zentraler Punkt über Helmbrechts Übeltaten sprechen, besonders Wernhers "Verbrechen" (Mordtäter und Mordkompliz), als ein zentraler Punkt

H. Kolb, S. 4f.

PM-1 3½"x4" PHOTOGRAPHIC MICROCOPY TARGET
NBS 1010a ANSI/ISO #2 EQUIVALENT

Erzählen könnte"110. Herbert Kolb hat zwar Recht, aber er beachtet nicht, daß die Dialogpartien in der Racheszene die Widersprüche der Erzählerhaltung entlarven, wie unter 2.4.2.3 gezeigt wurde: Einerseits gibt sich der Erzähler als objektiv und wahrheitsliebend, indem er seine Figuren verbatim zitiert und die Ereignisse so schildert, wie sie sich wirklich zugetragen haben¹¹¹. Andererseits erscheint er als ein ausgesprochen subjektiver Berichterstatter, der die Rezeption zu manipulieren versucht, indem er angesichts von Sünden sich eines Urteils entzieht. Die Subjektivität des Erzählers zeigt sich auch in seiner Identifikation mit dem Vater.

3.3 Kanonisation und Gericht

Eins der Ziele der Heiligenviten, wie wir gesehen haben, ist die Förderung des Prozesses der Heiligsprechung bei noch nicht erklärter Kanonisation, wie im Fall des Annoliedes. Eine Vita wie das Annolied ist kein offizielles Dokument in dem Kanonisationsverfahren, beabsichtigt aber dieses Verfahren in ihrem Interesse, d.h. der Versicherung der Heiligsprechung, zu beeinflussen. Eine kurze Betrachtung der Natur der Heiligsprechung gibt uns Aufschluß über die Erzählerhaltung im

¹¹⁰H. Kolb, S. 4.

¹¹¹Vgl. die Wahrheitsbeteuerung in VV. 30f.: *dar mere auch nicht betriuget; ich sage ez nicht nâch wâne.*

Helmbrecht¹¹².

Der Kanonisationsprozeß verläuft wie ein Gerichtsverfahren. Grundvoraussetzung zur Kanonisation ist der Beweis der Heiligkeit des Betroffenen durch Zeugen und anhand konkreter Beweise seiner Tugenden und Wunder. Zeugen werden vernommen, Gegenargumente zur Kanonisation werden vorgebracht, die Tugenden und Wundertaten werden der prozessualen Untersuchung unterzogen. Die Gründe der Heiligsprechung müssen genauso wie in einem Gerichtsverfahren gewichtet werden.

Der Vergleich zwischen einem Kanonisationsprozeß und einem Kriminalverfahren gibt uns eine neue Einsicht in Wernhers Absicht. Das *Annolied* ist ein inoffizielles, gewissermaßen voreingenommenes Protokoll des tugendhaften Lebens Annos, das bestimmte Etappen im Kanonisationsprozeß in der Hoffnung der gelungenen Heiligsprechung übernimmt. Wernher kehrt diese Funktion der Vita um, indem er Helmbrechts Laster und Übeltaten in ähnlicher Weise protokollarisch auflistet, um sich der Verdammnis des Helmbrecht durch seine Zeitgenossen zu vergewissern. Der Kanonisationsprozeß (KP) ist der Gegenpol zum Gerichtsverfahren (GV). Ich benutze dafür die Formel:

$$GV \neq KP.$$

Der Helmbrecht (H) gilt auch als Gegenpol zum Kanonisationsprozeß, was ich durch die folgende Formel ausdrücke:

$$KP \neq H.$$

¹¹² Ich stütze mich bei der Übersicht über das Kanonisationsverfahren auf A. Jolles, S. 26-28.

Aus $KP \neq GV$ und $H \neq KP$ ergibt sich die Gleichung $H = GV$. Die Tatsache, daß Helmbrecht aufgrund des Rechts freigesprochen wird, veranlaßt den Erzähler dazu, ein neues Gerichtsverfahren gegen Helmbrecht eigenhändig einzuleiten. Seines Erachtens hat der Scherge offensichtlich versagt: Zwar hat er Helmbrecht für die Elternverleumdung bestraft, doch für den Verstoß gegen die *ordo*, die der Erzähler wie der Vater wahren will, reicht die Strafe nicht aus. Helmbrecht verdient den Tod, aber dieser kommt nicht vom Schergen, sondern von den Bauern, die die Sache selbst in die Hand nehmen und Helmbrecht umbringen. Bei all der Mühe des Erzählers um Helmbrechts Verdammnis, greift die Gleichung $H = GV$ nicht weit genug. Schließlich ist ein Gerichtsverfahren für den Fall Helmbrecht nicht mehr nötig: Helmbrecht ist schon getötet worden, wenn der Erzähler über ihn berichtet; der Gerechtigkeit wurde schon genüge getan. Der Bericht über Helmbrechts verleitetes Leben scheint deswegen vielmehr in einem religiösen Rahmen zu erfolgen: Nicht Gerichtsurteile, sondern das Jüngste Gericht müsse man fürchten. Wenn der Scherge den zehnten Verbrecher verschont, sagt der Erzähler:

swaz geschehen sol daz geschiht.
got dem vil selten übersiht,
der tuot des er niht tuon sol. (VV. 1683-1685)

Eine Warnung des Erzählers birgt sich in diesen Worten. Nur weil der Scherge, dessen Macht auf Erden früher mit der Macht Gottes verglichen wurde, Helmbrecht freigesprochen hat, heißt es nicht, daß auch Gott ihm vergeben hat.

Aus dem Vergleich zwischen dem *Helmbrecht* und dem Beispiel eines "augustinischen" Geschichtswerkes wie dem *Annolied* können wir zusammenfassend die folgenden Schlüsse ziehen:

1. Beide Werke setzen sich im Proömium von der fiktiven Literatur ab. Das ist im *Annolied* nicht erstaunlich, im *Helmbrecht* dagegen zeugt dies vom Anspruch des Werkes auf historische Gültigkeit.

2. Große Gemeinsamkeiten bestehen im inhaltlichen Aufbau beider Werke: Dem für die Heiligenviten typischen Grundmuster Leben-Tugenden-Wundertaten-Tod entspricht das analoge Muster Leben-Laster-Übeltaten-Tod im *Helmbrecht*. Die Erzählstruktur des *Helmbrecht* ist anders als die Struktur der Episoden des *Annoliedes*; die Stimme des Erzählers, die als Gerüst für Wernhers Werk fungiert, bleibt im *Annolied* bis auf wenige Belege völlig aus.

3. Die Protagonisten werden in beiden Werken ähnlich geschildert, nämlich durch die tonangebende Zu- bzw. Abneigung der Erzähler, die sich in deren Wortschatz widerspiegelt, und durch die Schilderung des Ansehens bzw. schlechten Rufs der Protagonisten.

4. Wernher bedient sich der direkten Rede zur Figurenschilderung.

4. SCHLUSSBETRACHTUNG: DER HELMBRECHT UND DIE

GATTUNGSUNIVERSALIEN DER MITTELALTERLICHEN LITERATUR

Als Zusammenfassung möchte ich den *Helmbrecht* und die anderen hier analysierten Werke im Hinblick auf Hans Robert Jauß' Theorie der Gattungsuniversalien betrachten und wende dabei sein Schema mit den bestimmenden Elementen der mittelalterlichen Gattungen Epos, Roman und Novelle an¹¹³.

So ein Schema mag auf den ersten Blick einschränkend erscheinen. Schließlich könnte es an das starre Verfahren der früheren Forschung erinnern, hybride, in vorgefaßte Schemata nicht passende Werke von ihren Untersuchungen auszuschließen. Dies ist aber sicherlich nicht Hans Robert Jauß' Absicht, er meint sogar, die Forschung dürfe der Frage nach den Gattungsuniversalien nicht mehr ausweichen¹¹⁴. Was er vorschlägt, ist kein neuer steifer Kanon von Gattungszügen. Zwar sind seine Befunde ebenso wie diejenigen der früheren Forschung a posteriori zusammengestellt, aber Hans Robert Jauß lockert die Grenzen zwischen den drei Gattungen auf und erlaubt, ja erwartet unterschiedliche Kombinationen dieser Universalien.

Ich halte es von Nutzen, den *Helmbrecht* und die anderen Werke anhand dieser Gattungsuniversalien zu analysieren, weil es uns nun

¹¹³ Unter "Epos" analysiert H. R. Jauß die Heldenepik; die Elemente der Artusepik, die der Iwein vertritt und der *Helmbrecht* z.T. benutzt, sind im Jaußschen Schema unter "Roman" zu finden. Seine Terminologie wird hier beibehalten.

¹¹⁴ H. R. Jauß, S. 333.

in dieser Zusammenfassung neue Ansatzpunkte zur Textsorte des *Helmbrecht* anbietet und die Gattungen der mittelalterlichen Literatur problematisiert. Die Gattungsuniversalien sind für Hans Robert Jauß "eine begrenzte Zahl von wiederkehrenden Funktionen"¹¹⁵ oder die typischen Elemente, die die Werke einer bestimmten Gattung in der Regel aufweisen. Er teilt diese Elemente in vier Kategorien auf, nämlich "Autor und Text (Narration)", "Modus dicendi (Formen der Darstellung)", "Aufbau und Ebenen der Darstellung (Einheiten des Dargestellten)", "Modus recipiendi und gesellschaftliche Funktion". Ich erweitere Jauß' Schema mit der Erörterung der Frage nach den Gattungsmerkmalen der mittelalterlichen Geschichtsschreibung, wobei ich beide Stränge, die boethische und die augustinische, ins Schema mit einschließe. Die Kategorien in den Unterteilen habe ich Jauß' Schema entlehnt, und sie sind jeweils als Züge von Roman, Epos bzw. Novelle zu verstehen.

1. Autor und Text (Narration)

1.1 Rhapsode vs. Erzähler vs. abwesender Erzähler

Der Erzähler des *Helmbrecht* verhält sich wie derjenige des Romans, indem er vermittelnd hinter seinen Stoff zurücktritt. Die wenigen Anreden an das Publikum im *Annolied* und in der *Deutschordenschronik* schaffen auch ein Publikum, aber die Verfasser beider Werke treten ebenfalls hinter ihren Stoff zurück.

¹¹⁵ H. R. Jauß, S. 333.

Der Verfasser der *Deutschordenschronik* informiert sein Publikum über den Beginn und das Ende der Episoden, aber der Erzähler des *Helmbrecht* verhält sich ganz anders als der Verfasser der Chronik, indem er den Handlungsablauf mit Anreden wie *Welt ir nû hêren me* (V. 57) *Noch habt ir allez niht vernomen* (V. 107) deutlich steuert. Diese Anreden schaffen ein für das Epos typisches anwesendes, hörendes Publikum, während das Publikum der Novelle "ungesehen" bleibt.

1.2 Epische Objektivität vs. auszulegende Fabel vs. zu diskutierendes Ereignis

Wernher erstrebt die im Epos herrschende emotionale Einheit von Erzähler und Publikum. Wernher setzt dieselben Mittel, die diese Einheit im Epos bewirken, ein, nämlich Wahrheitsbetonung, Teilnahme am Geschick des Helden – im *Helmbrecht* eher die Erleichterung über den mit Helmbrechts Tod eintretenden glücklichen Ausgang – und epischer Vorgriff.

Der Erzähler des *Annoliedes* verhält sich zwar gewissermaßen wie derjenige des *Helmbrecht* (s. 3.2.3), aber die Spärlichkeit seiner Einschaltungen vermittelt den Eindruck, daß Annos Geschichte mit Impartialität erzählt wird, was natürlich nicht zutrifft.

Ähnlich wie im Roman unterbrechen die Erzähler des *Helmbrecht* und der *Deutschordenschronik* die Handlung, um sie auszulegen; solche Unterbrechungen unterstreichen die didaktische Intention und daher die Subjektivität der Werke.

1.3 Epische Distanz vs. Aktualität; Wie-Spannung vs. Ob-überhaupt-Spannung

Wegen der Verweise auf die Nähe, aus der der Erzähler Helmbrechts Verfall erfahren haben will, gehören die Ereignisse des *Helmbrecht* der jüngeren Vergangenheit an. Wernher sagt seinem Publikum oft explizit, daß er ihm das Wie erzählen wird. Obwohl der Ausgang des *Helmbrecht* auch der erwartete ist, schafft die Erzählweise Wernhers auch diese Spannung, z.B. durch die Schwester, für die man fürchtet.

Auch das *Annolied* wird kurz nach dem Tod Annos verfaßt, und verweist auf ähnliche Weise auf Annos Zeitgenossen, um die Nähe des Verfassers zu den Quellen seiner Dichtung zu suggerieren. Trotz der zeitlichen Nähe des *Annoliedes*, wenigsten derjenigen von dessen "biographischem" Teil, fördert der Verfasser auch nur die Wie-Spannung, da er nicht *daß*, sondern eher wie sich der Bischof Anno durch seine Güte auszeichnete und wie das Wunder vollbracht wurde.

Die *Deutschordenschronik* erhebt ihren Anspruch auf Wahrheit mit dem Verweis auf eine lateinische Vorlage. Die Geschehnisse in der Chronik sollen tatsächlich geschehen sein, was die Ob-Spannung nicht erstattet. Der Verfasser erzielt vielmehr die Wie-Spannung, die auch er mit Vorgriffen fördert.

Im Epos gilt das Geschehen als ein vollkommen vergangenes, so daß der epische Vorgriff nur die Wie-Spannung fördert.

Im Roman ist die Spannung eher die Ob-Spannung, die durch den "passé du savoir" und die Erwartung des guten Ausganges

ausgeglichen wird. Im Iwein z.B. ist der gute Ausgang schon im Prolog angedeutet, und die Ob-Spannung schlägt sich in der hervorrufenen Sorge um das Wohlergehen des Helden nieder.

Die Ob-Spannung ist auch in der Deutschordenschronik belegt, und der gute Ausgang wird oft mit dem Hinweis auf die Gerechtigkeit Gottes angedeutet.

2. *Modus dicendi* (Formen der Darstellung)

2.1 Schriftlos (*littérature orale*) vs. schriftlich (Buch)

Der *Helmbrecht* kommt in dieser Hinsicht zweifelsohne dem Roman am nächsten, der einen zum Lesen oder Vorlesen abgefaßten Text voraussetzt. Der Umfang der *Deutschordenschronik* suggeriert ein zu lesendes Werk. Der kunstvolle Aufbau des *Helmbrecht* und des *Annoliedes* schließt die Möglichkeit eines improvisierten Vortrags für ein nicht lesendes Publikum, die für das Epos gilt, aus.

2.2 Stillagen: *sermo sublimis* vs. *medius* vs. *humilis*

Die Sprache des *Helmbrecht* gehört zum "mittleren Stil" des Romans, sie will unterhalten und fesseln, bezweckt *delectatio*. Dies zeigt sich in den rhetorischen Figuren der Dichtung, die das gebildete Publikum zu schätzen vermag. Die Dichtung will allerdings auch belehren, und beruht darum mit ihrer ungeschmückten Redeweise weitgehend auf dem einfachen Stil. Die alltägliche Wirklichkeit ist dem "Filter der höfischen Sprache"

untergeordnet¹¹⁶.

Die Mischung von Belehrung und Unterhaltung gilt auch für die *Deutschordenschronik* und erklärt ihren mittleren Stil. Trotz der Anreden an das Publikum und der Realitätsnähe findet man im *Helmbrecht* und in der *Deutschordenschronik* weder den Konversationston noch die niedrige Wirklichkeit, die die *Novelle* aufweist.

Die Sprache des *Annoliedes* gehört eher in den höheren Stil, der dem biblischen Muster parataktischer Fügung folgt.

2.3 Abgeschlossenheit vs. Fortsetzbarkeit; Länge vs. Kürze

Die Geschlossenheit des *Helmbrecht*, der mit Helmbrechts Tod ausklingt, erinnert an die "auf kein Vorher oder Nachher mehr" verweisende Geschlossenheit des Romans. Die Geschlossenheit des Romans ist aber durch den Auszug und die Erhöhung (Wiederaufnahme in die Runde) gegeben, während es bei Wernher Helmbrechts Tod und im *Annolied* der Tod des Bischofs sind, die die Werke abschließen.

Das *Annolied* hat mit seiner hybriden Zusammensetzung von Weltgeschichte und Biographie zwar keinen deutlichen Anfang. Erklärt man dies aber durch den Mischcharakter des Liedes, der unter 3.2.3 diskutiert worden ist, und schließt man den weltgeschichtlichen Teil vom Gattungshaften einer Vita aus, so erweist sich auch dieses Lied als eine "typische" Lebensgeschichte mit klarem Anfang und Ende.

¹¹⁶Wernher schildert Gotelints Vergewaltigung euphemistisch (V. 1631): *Gotelint verlös ir brütegewant*. Vgl. L. Forster, *Gotelint and the Constables*, *MLR* 43 (1948), S. 410-411.

Die Deutschordenschronik, wie übrigens alle Chroniken, besteht aus zahlreichen, oft nicht direkt miteinander zusammenhängenden Episoden, was eine echte Abgeschlossenheit des Ganzen nicht ermöglicht. Was ihre Einzelepisoden zusammenhält, ist der Verfasser, der sie in einen allumfassenden Kontext zu plazieren sucht. Obwohl ein Roman wie der Iwein ebenfalls viele, manchmal sogar ineinander verschachtelte Episoden aufweist, sind sowohl der Anfang als auch das Ende deutlich abgegrenzt.

3. Aufbau und Ebenen der Bedeutung (Einheiten des Dargestellten)

3.1 Handlung (argumentum): epische Begebenheit vs. romanhaftes Geschehen vs. unerhörtes Ereignis

Der Zufall, der den Anlaß für die romanhafte Aventure liefert, fehlt im Helmbrecht als Handlungsmovens. Ebensowenig gilt die Hypothese der Vorbestimmung von Helmbrechts tragischem Ende, weil sich ihm zweimal die Gelegenheit bietet, seinen höfischen Ambitionen den Rücken zu kehren und bei seinem Vater zu bleiben. Helmbrecht unterscheidet sich grundsätzlich auch vom Helden des Epos, der als "Repräsentant des Schicksals seiner Gemeinschaft"¹¹⁷ gilt. Der Held des Annolied vertritt nicht, sondern überragt die Mitglieder seiner Gemeinschaft. Der Zufall fehlt sowohl im Annolied wie in der Deutschordenschronik, die alles, selbst die negativen Ereignisse als der Wille Gottes, in den letzteren als Prüfung durch Gott erklären.

¹¹⁷ H. R. Janß, S. 336.

3.2 Personen, sozialer Status: hoch vs. mittel vs. gering

Wir finden hier die größten Abweichungen des *Helmbrecht* von den traditionellen Gattungsuniversalien. Das Epos charakterisiert sich durch eine "exklusiv aristokratische (hochfeudale)" Figurenkonstellation, was zwar für das *Annolied* weitgehend zutrifft, aber nicht der Fall des *Helmbrecht* ist. Im *Helmbrecht*, der das Modell einer Vita mit einer romanähnlichen Personenentfaltung aufweist, wird eine Problematik des Bauerntums thematisiert.

Im Roman erscheint der niedrige Stand in der Kontrastfigur zum Ritter, während der Kontrast positiv vs. negativ im *Helmbrecht* durch zwei Bauern, Vater bzw. Sohn, gegeben ist. Die *Deutschordenschronik* schafft einen Kontrast zwischen positiv vs. negativ in der Gegenüberstellung von Christen und Heiden; gerühmt werden die Taten des Deutschordens.

Im weltgeschichtlichen Teil des *Annoliedes* ist ein Kontrast zwischen Christen und Heiden gegeben; im biographischen Teil beschränkt er sich auf die Polarität von Gläubigen und Skeptischen wie der Vogt.

3.3 Dargestellte Wirklichkeit: symbolisch vs. exemplarisch vs. deskriptiv

Die Einzigartigkeit des *Helmbrecht* bezeugt sich auch in bezug auf die Darstellung der Wirklichkeit, weil das Werk die Universalien der drei Gattungen aufweist. Wernher hat eine Vorliebe für Details: die Beschreibung der Kleidung, die Heiratsszene, das Verfahren des Schergen, die begangenen

Verbrechen verweisen auf eine Wirklichkeit, die sich weder mit symbolischen Gebärden, wie im Epos, auszeichnet, noch die stilisierte höfische Welt des Romans suggeriert. Der Helmbrecht hat diesbezüglich große Ähnlichkeiten mit der Novelle, die "die äußere Welt als Umwelt mannigfaltiger Dinge" schildert^{11a}. Die Rolle der Haube als Dingsymbol für Helmbrechts *superbia* und *insubordinatio* verleiht der Dichtung über einen äußeren symbolischen Charakter, so wie im Epos. Die Wahl des Helmbrecht als Beispiel des Bösen, als Repräsentanten einer Schicht vermessener Bauern gibt dem Werk außerdem das Gepräge des Exemplarischen.

Das Annolied, das genauso wie der Helmbrecht einen Fall exemplarisch darstellt, enthält auch symbolische Züge, wie z.B. den Vergleich zwischen Anno und dem Löwen.

Im Iwein finden wir ein typisches Beispiel höfischer Tradition in deutscher Sprache. Hartmann von Aue unterscheidet sich von Chrestien u.a. darin, daß er die Beschreibungen höfischen Umgangs, die einen beträchtlichen Teil der französischen Vorlagen ausmachen, aus seinen Bearbeitungen meistens ausläßt. Wichtige Symbole im Iwein sind die Erscheinung der drei Damen und die Freundschaft mit dem Löwen. Dominierend ist aber das Exemplarische, das Vertrautmachen mit einem Mann vorbildlicher Ehre.

Die Deutschordenschronik weist in ihren verschiedenen

^{11a}H. R. Jauß, S. 337.

Episoden alle Gattungsuniversalien auf, sei es z.B. das Symbolische an den Traumdeutungen, das Deskriptive an den detaillierten Beschreibungen der Heiden und das Exemplarische am Schicksal der Märtyrer.

4. *Modus recipiendi und gesellschaftliche Funktion*

4.1 Realitätsgrade: *res gesta (historia)* vs. *res ficta* vs. *argumentum qui fieri potuit*

Der Anspruch des *Helmbrecht* auf Wahrheit erinnert an das Anliegen des Epos, nämlich die Bewahrung der Vergangenheit in der Erinnerung der Gemeinschaft. Das *Annolied* erhebt einen ähnlichen Anspruch auf Wahrheit und kümmert sich um das Seelenheil und den Ruhm seines Klosters. Das Wahre, auf dem die *Deutschordenschronik* beruht, geht v.a. auf eine vorliegende Chronik zurück, die der Verfasser ins Deutsche übersetzt. Die *Aventiuren des Romans* dürfen keinen wirklichen Begebenheiten gleichen, wovon sich die Handlung des *Helmbrecht*, der *Vita* und der *Chronik* deutlich abhebt. Die *Novelle* klammert das Wunderbare des Märchens aus, sie bedarf "der Wahrscheinlichkeit eines gesellschaftlichen Ereignisses"¹¹⁹. Das sind Ähnlichkeiten mit dem *Helmbrecht*; ein großer Unterschied ist aber, daß sie nicht nach dem Sinn der Geschichte fragt, während er im *Helmbrecht* vom Erzähler stets unterstrichen und von den Verfassern des *Annoliedes* und der *Deutschordenschronik* schon im Prolog gegeben wird.

¹¹⁹ H. R. Jauß, S. 337.

4.2 Rezeptionsweise: Bewunderung und Rührung vs. Unterhaltung und Belehrung vs. Erstaunen und Reflexion.

Im *Helmbrecht* geht es um die auch der Novelle zugrundeliegende Herausforderung der Reflexion von Seiten des Publikums. Der *Helmbrecht* berührt sich mit der Novelle darin, daß die Reflexion auf der Problematisierung der Alltagsnormen beruht. Der *Helmbrecht* will hingegen genauso wie der Roman die Lehre des Ritterethos erteilen, und erzielt mit der Übertreibung bäuerischen Benehmens die esoterische Unterhaltung des Ritterstandes. Die Polarität im Epos von Bewunderung und Rührung gilt nicht für den *Helmbrecht*, sondern eher von Verachtung und Erschütterung. Auch die *Deutschordenschronik* stellt die Belehrung in ihr Programm, und erlaubt den unterhaltenden Genuß u.a. an der Beschreibung der andersartigen Bräuche der Heiden. Das *Annolied* fördert die Reflexion darüber, *wi wir felve sülin enden* (1, V. 8), und vereinbart sie mit der Rührung am Beispiel des Anno.

4.3 Gesellschaftliche Funktion: Geschichtsdeutung (*mémoire collective*) vs. Initiation vs. Konversation (Urteilsbildung)

Der Erzähler des *Helmbrecht* will, daß seine Geschichte nicht in Vergessenheit gerät. Es ist aber nicht seine Absicht, die Geschichte in die ideale Vorzeit des Epos zu plazieren oder sie "zum episch-mythischen System der Welterklärung"¹²⁰ zu erheben. Die Verweise im *Annolied* und in der *Deutschordenschronik* suchen beide Werke mit Genauigkeit in die Weltgeschichte zu plazieren.

¹²⁰H. R. Jauß, S. 338.

Die Verfasser der drei Werke wollen, daß man nützliche Lehren aus ihnen zieht. Es ist aber nicht zu vergessen, daß das *Annolied* im ersten Teil den Ablauf der Weltgeschichte erzählen will und Legenden der Antike mit historisch belegten Ereignissen verbindet. Der *Helmbrecht* ist für die Funktion der Initiation ins höfische Leben, die Hans Robert Jauß dem Roman zubilligt, nicht zuständig, obwohl das Werk auch belehren will. Die Konversation zwischen Erzähler und Publikum fungiert in der Novelle als Reflexion gesellschaftlicher Normen. Man könnte in den Anreden des Erzählers ans Publikum und vielleicht sogar in den Vater-Sohn-Gesprächen eine Anregung dazu finden.

Jauß' Schema, weil es die mittelalterliche Geschichtsschreibung nicht erfaßt, bedarf einer Ergänzung, um Aufschluß über die Gattungsuniversalien des *Annoliedes* und der *Deutschordenschronik* zu geben. Aus der Übersicht über die Gattungselemente der hier analysierten Werke ergibt sich die Feststellung, daß die Grenzen zwischen der weltlichen und der geistlichen Literatur des Mittelalters, die man aus der Retrospektive oft scharf zieht, in der Tat oft fließend sind. Daraus erhellt, wie eine intensive Beschäftigung mit den Gattungsuniversalien der Chroniken und Viten die Gattungsdiskussion der mittelalterlichen Literatur bereichern wird.

5. LITERATURVERZEICHNIS

Quellen

- Das Annolied. Herausgegeben von Martin Opitz, 1639, dipl. Abdruck
besorgt von Walther Bulst, Heidelberg 1946. (Editiones
Heidelbergenses. 2.)
- Hartmann von Aue. Iwein, herausgegeben von G. F. Benecke und K.
Lachmann, neu bearbeitet von Ludwig Wolff, 7. Ausgabe, München
1968.
- Nicolaus von Jeroszin. Die Deutschordenschronik, herausgegeben von
Franz Pfeiffer, Stuttgart 1853.
- Wernher der Gartenære. Helmbrecht, herausgegeben von Friedrich
Panzer, 9. neubearbeitete Auflage besorgt von Kurt Ruh, Tübingen
1974. (Altdeutsche Textbibliothek 11)

Sekundärliteratur zu den Quellen

- Arbusow, Leonid. Colores Rhetorici. Eine Auswahl rhetorischer
Figuren und Gemeinplätze als Hilfsmittel für Übungen an
mittelalterlichen Texten, zweite Auflage herausgegeben von
Helmut Peter, Göttingen 1963.
- Auerbach, Erich. Mimesis, Bern 1946.
- Bausinger, Hermann. Helmbrecht. Eine Interpretationsskizze. In:
Studien zur deutschen Literatur und Sprache des Mittelalters.
Festschrift für Hugo Moser, herausgegeben von Werner Besch,
Günther Jungbluth, Gerhard Meissburger und Eberhard
Nellmann, Berlin 1974, S. 200-215.
- Batts, Michael. Hartmanns humanitas. A new look at Iwein. In:
Germanic Studies in Honor of Edward Henry Sehrt, herausgegeben
von Frithjof Andersen Raven, Wolfram K. Legner und James Cecil
King, Coral Gables 1968, S. 37-52.
- Braune, Wilhelm. Helmbrechts Haube, PBB 32 (1907), S. 555-559.
- Clark, Susan L. Hartmann von Aue. Landscapes of Mind, Houston
1989.

Cormeau, Christoph und Störmer, Wilhelm. Hartmann von Aue.
 Epoche-Werk-Wirkung, München 1985.

de Boor, Helmut und Newald, Richard. Geschichte der deutschen
 Literatur, München, 2. Bd: Die höfische Literatur. Vorbereitung,
 Blüte, Ausgang. 1170-1250, 1955, 3. Bd., 1. Teil: Die deutsche
 Literatur im späten Mittelalter. Zerfall und Neubeginn.
 1250-1350, 1955.

Ehrismann, Gustav. Märchen im höfischen Epos, PBB 30 (1905), S.
 14-54.

Ehrismann, Gustav. Geschichte der deutschen Literatur bis zum
 Ausgang des Mittelalters, München, 2. Teil: Die
 mittelhochdeutsche Literatur, Bd. I: Frühmittelhochdeutsche
 Zeit, Bd. II: Blütezeit, Schlußband, 1922.

Ertzdorff, Xenja von. Spiel der Interpretation. Der Erzähler in
 Hartmanns Iwein. In: Festgabe für Friedrich Maurer,
 herausgegeben von Werner Besch, Siegfried Grosse und Heinz Rupp,
 Düsseldorf 1968, S. 135-157.

Forster, Leonard. Gotelint and the Constables, MLR 43 (1948), S.
 410-411.

Goheen, Jutta. "Bistuz Iwein, ode wer?". Hartmanns letztes Epos
 als Sprachkunstwerk, Amsterdamer Beiträge zur älteren
 Germanistik 7 (1974), S. 47-83.

Grubmüller, Klaus. Artus- und Gralromane. In: Deutsche
 Literatur. Eine Sozialgeschichte, herausgegeben von Horst
 Albert Glaser, Reinbek bei Hamburg 1988, Bd. 1: Anfänge.
 Höfische Dichtung.

Haupt, Barbara. Literatur in gesellschaftlicher Kommunikation
 dargestellt an mittelhochdeutschen Epeneingängen, WW 34 (1984),
 S. 159-168.

Heinke, Elke. Das Märe vom Helmbrecht als episches
 Sprachkunstwerk, ZfdPh. 87 (1968), S. 31-41.

Ittenbach, Max. Höfische Symbolik II. Helmbrechts Haube, Dtvjs.
 10 (1932), S. 404-411.

Jackson, William E. Das Märe von Helmbrecht als
 Familiengeschichte. Euph. 73 (1984), S. 45-58.

Jaß, Hans Robert. Theorie der Gattungen und Literatur des
 Mittelalters. In: Alterität und Modernität der

- mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956-1976, München 1977, S. 327-358.
- Jolles, André. Einfache Formen. Legende/Sage/Mythe/Rätsel/Spruch/Kasus/Memorabile/Märchen/Witz, 2. unveränderte Auflage, Darmstadt 1958.
- Kästner, Hannes. Der 'Helmbrecht' und die 'Proverbia Salomonis'. Bildmuster, Argumentationsweisen und didaktische Intentionen bei Wernher dem Gartenaere, ZfdPh. 98 (1979), S. 407-420.
- Knab, Doris. Das Annolied. Probleme seiner literarischen Einordnung, Tübingen 1962.
- Kolb, Herbert. Der 'Meier Helmbrecht' zwischen Epos und Drama, ZfdPh. 81 (1962), S. 1-23.
- Linke, Hans-Jürgen. Epische Strukturen in der Dichtung Hartmanns von Aue. Untersuchungen zur Formkritik, Werkstruktur und Vortragsgliederung, München 1968.
- Margetts, John. Das Bauerntum in der Literatur und in der Wirklichkeit bei Neidhart und den Neidhart-Spielen. In: Deutsche Literatur des späten Mittelalters. Hamburger Colloquium 1973, herausgegeben von Wolfgang Harms und L. Peter Johnson, Berlin 1975, S. 153-163.
- McConeghy, Patrick M. Anmerkungen zur Iwein-Ausgabe, herausgegeben und übersetzt von Patrick M. McConeghy, New York 1984, S. 337-386.
- Neumann, Friedrich. Geschichte der altdeutschen Literatur (800-1600). Grundriß und Aufriß, Berlin 1966.
- Panzer, Friedrich. Zum Maier Helmbrecht [I], PBB 27 (1902), S. 88-112.
- Parshall, Linda B. Einleitung und Anmerkungen zur Helmbrecht-Ausgabe, herausgegeben und übersetzt von Linda B. Parshall, New York 1987, Einleitung: S. ix-xlvi, Anmerkungen: S. 131-161.
- Reusner, Ernst von. Helmbrecht, WW 22 (1972), S. 108-122.
- Ruh, Kurt. Helmbrecht und Gregorius, PBB 85 (Tüb. 1963), S. 102-106.
- Scholler, Harald. Das Proömium (V. 1-8) des Helmbrecht: Inhalt, Form, Entstehung, PBB 88 (Tüb. 1967), S. 310-333.
- Schröder, Walter Johannes. Das Epos (Theorie). In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, herausgegeben von Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr, 2. Auflage, Berlin 1958, Bd. 1,

S. 381-388.

Schweikle, Günther. Neidhart, Stuttgart 1990.

Seelbach, Ulrich. ...die werdent ouch Helmbrecht! Zu den Prager und Wiener 'Helmbrechten' im Spätmittelalter, PBB 109 (Tüb. 1987), S. 252-273.

Tschirch, Fritz. Wernhers "Helmbrecht" in der Nachfolge von Gottfrieds "Tristan". Zu Stil und Komposition der Novelle, PBB 80 (Tüb. 1958), S. 292-314.

Vitz, Evelin Birge. Story, Chronicle, History: *La fille du comte de Pontieu*. In: *Medieval Narrative and Modern Narratology. Subjects and Objects of Desire*, New York, 1989, S. 96-125.

Wapnewski, Peter. Hartmann von Aue, 5 ergänzte Auflage, Stuttgart 1962.

Wehrli, Max. Iweins Erwachen. In: *Formen mittelalterlicher Erzählung*, Zürich 1969, S. 177-193.

Zur Tempusdiskussion

Hamburger, Käte. *Die Logik der Dichtung*, 2. stark veränderte Auflage, Stuttgart 1968.

Paul, Hermann. *Mittelhochdeutsche Grammatik*, 23. Auflage, neu bearbeitet von Peter Wiehl und Siegfried Grosse, Tübingen 1989.

Weinrich, Harald. *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, 4. Auflage, Stuttgart 1985.

Zur Geschichtsschreibung im Mittelalter

Pickering, Frederick P. "Augustinus oder Boethius?", Berlin 1967.

END

1 3 - 1 2 - 9 3

FIN