



Philosophische Fakultät

Silke Winst

Narration im späten Mittelalter

Serialität und Komplexität im Prosaepos ›Loher und Maller‹

Suggested citation referring to the original publication:

Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 134 (2012), 2,
S. 220–238

DOI: <http://dx.doi.org/10.1515/pbb-2012-0022>

Postprint archived at the Institutional Repository of the Potsdam University in:
Postprints der Universität Potsdam

Philosophische Reihe ; 106

ISSN 1866-8380

<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:kobv:517-opus4-93756>

NARRATION IM SPÄTEN MITTELALTER

Serialität und Komplexität im Prosaepos ›Loher und Maller‹

In older research literature, the prose epics emerging from the court of Elisabeth of Lorraine and Nassau-Saarbrücken have repeatedly been accused of lacking structure and literariness. By contrast, this article shows that narrative principles of seriality generate the complex structure of the voluminous ›Loher und Maller‹: literary strategies of repetition and variation organize the text on different levels. Recurring narrative structures, thematic constellations and motivations as well as lexical stereotypes are part of this comprehensive principle of seriality. Not triviality and insufficiency, but structural and narrative complexity and lexical accumulation of significance characterize ›Loher und Maller‹.

In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstanden im Umkreis des Saarbrücker Hofes der Elisabeth von Lothringen und Nassau-Saarbrücken vier Heldenepen (*chansons de geste*), die aus der französischen Versform in deutsche Prosa übertragen wurden. Bei diesen Texten handelt es sich um die ›Historie von Herzog Herpin‹, ›Königin Sibille‹, ›Loher und Maller‹ und ›Huge Scheppek‹, die einen Zyklus bilden.¹ Thematisch sind sie lose miteinander verbunden, indem in den ersten drei Epen Repräsentanten der Karlsdynastie als Protagonisten auftreten und im vierten Text von der Ablösung dieses Herrschergeschlechts durch ein neues erzählt wird. Diese Prosaepen zeichnen sich durch ihren großen Erfolg in der zeitgenössischen Rezeption aus. Außerdem nehmen sie eine Schlüsselstellung zwischen mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Literatur ein, zum einen wegen der Prosifizierung der französischen strophischen Form, zum anderen wegen der strukturellen und konzeptionellen Besonderheiten der Texte: So sind sie etwa durch die spezifische Verwendung und Modifizierung von Erzählmotiven und narrativen Schemata gekennzeichnet, aber auch durch die Umgestaltung gattungsmäßiger Konventionen. Nicht zuletzt sind es auch die inhaltlichen Fragestellungen, die die Texte aufwerfen, die ihnen einen besonderen Platz zuweisen.²

¹ Siehe zu den vier Epen von Bloh (2002a) und Gaebel (2002). Zur Zyklusbildung der vier Prosaepen siehe von Bloh (2002a), S. 92–99, und Gaebel (2002), S. 43–47. Vgl. zur Zyklizität von *chansons de geste* und ihrer Übertragungen Bastert (1997) u. (2010), bes. 162–257. Vgl. zu Elisabeth von Nassau-Saarbrücken die Beiträge im Sammelband Haubrichs/Herrmann (2002).

² Gleichwohl liegen der Forschung bis dato keine kritischen Ausgaben des ›Herzog Herpin‹ und ›Loher und Maller‹ vor, die heutigen Editionsmaßstäben Rechnung tragen. Dass die Werke in der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung bislang nur wenig Beachtung gefunden haben, kann auf diese Leerstellen zurückgeführt werden. Ein von der DFG gefördertes Projekt wird dem Abhilfe leisten:

Den spätmittelalterlichen Prosaepen, die im Umkreis von Elisabeth entstanden sind, wird zuweilen ein oberflächlicher »Bauplan«³ unterstellt. »Widersprüche, Nachlässigkeiten, Bedenkenlosigkeiten und Ungeformtheiten«,⁴ so Walter Haug, kennzeichneten die aus dem Französischen übertragenen *chansons de geste*. Schaut man sich die Texte an, fallen zunächst vor allem die sich wiederholenden Erzähleinheiten und Szenetypen, aber auch sprachliche Formelhaftigkeit auf. So gibt es im ›Loher und Maller‹, um den es im Folgenden gehen soll, etliche Gefangenschaften der Protagonisten, Identitätswechsel und Zweikämpfe. Aber auch für den ›Herzog Herpin‹, die ›Königin Sibille‹ und den ›Huge Scheppek‹ gilt, dass sie über das narrative Prinzip der Serialität organisiert sind.⁵ Dies notwendigerweise – aus moderner Perspektive – mit Anspruchslosigkeit und Mangelhaftigkeit gleichzusetzen, zumal in mittelalterlichen Texten, hieße, die kulturelle Differenz zu vernachlässigen, die für diese Texte zu veranschlagen ist.

1. Theoretischer Rahmen: Serialität – Wiederholung – Erzählmuster

Umberto Eco hat die Forschung zur Serialität maßgeblich geprägt. Er hinterfragt ganz grundsätzlich eine »moderne« Ästhetik,⁶ die Originalität und Innovation als zentrale Charakteristika eines ›Kunstwerks‹ postuliert.⁷ Dass diese Wertungen historisch geformt sind und für andere Kultur- wie Zeiträume nicht unbesehen übernommen werden können, setzt er als selbstverständlichen Bezugsrahmen seiner Analyse. Er zeigt insbesondere, dass derartige Vorstellungen von Literarizität und Poetizität nicht einmal problemlos auf moderne Texte – literarische wie filmische – appliziert werden können. Eco bezweifelt grundsätzlich die Absenz serieller Elemente und entwirft stattdessen »eine Typologie der Wiederholung« (S. 173): Nicht nur serielle Massenware – etwa TV-Serien oder Fortsetzungen – sei Formen von Repetitivität verpflichtet, sondern die »gesamte künstlerisch-litera-

›Herzog Herpin‹ und ›Loher und Maller‹, die zwei Saarbrücker Epen, die der Überlieferung zufolge am intensivsten in Handschrift und Druck rezipiert wurden, werden derzeit an der Ruhr-Universität Bochum und an der Universität Potsdam ediert.

³ Haug (1989), S. 198.

⁴ Haug (1989), S. 199. Fairerweise muss hinzugefügt werden, dass Walter Haug – wie der Titel seines Aufsatzes bereits verrät – versucht, eine »alternative Ästhetik für das spätere Mittelalter« zu entwerfen, in der diese Elemente aufgefangen werden. Gleichwohl sieht er sich gezwungen, den literaturwissenschaftlichen Umgang mit diesen Texten zu rechtfertigen (vgl. S. 204f.). Zusammenfassend zur Forschung, die sich an Unzulänglichkeiten der Prosaepen abarbeitet, siehe den Forschungsbericht bei von Bloh (2002a), S. 4–8.

⁵ Vgl. von Bloh (2002a), bes. S. 100–125.

⁶ Eco (*1995), S. 155. Die Seitenangaben hinter den folgenden Zitaten beziehen sich auf diese Angabe.

⁷ Eco benutzt den Terminus ›Ästhetik‹, den ich hier als einen spezifischen Status von Texten bzw. Textstrategien lese, der durch Artifizialität, Literarizität oder Poetizität gekennzeichnet ist.

rische Tradition« (S. 173). Plagiat, Parodie und intertextuelles Spiel identifiziert Eco als einige von vielen Verfahren. Eco betont an dieser Stelle, dass eine solche Typologie »keine Kriterien zur Bestimmung ästhetischer Wertunterschiede« (S. 173) liefere, sondern dass das Ergebnis serieller Verfahren »sowohl hohe Qualität wie auch Banalität« (S. 173) aufweisen kann. Eine »Ästhetik der Serialität« (S. 174), die auf einer solchen Untersuchung fußt, bewertet die serielle Verfasstheit von Texten neu, ohne diese immer schon als defizitär zu begreifen. Eco betont, dass seine Überlegungen ausschließlich auf der Grundlage einer »modernen« Dialektik von Ordnung und Innovation« (S. 174) funktionieren, obwohl diese ja auch Objekt seiner Kritik war. Für Eco ist eine »Ästhetik der Serialität«, die nicht mit diesen Kategorien arbeitet, schwer greifbar. Seine Untersuchung beruht darauf, zwischen kritischen und unkritischen Lesern zu unterscheiden. Während jene die literarischen Strategien, die zum Einsatz kommen, erkennen und genießen, konsumieren diese den jeweiligen Text ganz ohne Reflexion und erkennen keine formalen Prinzipien. Eine solche Rezeptionshaltung, so scheint es, möchte Eco mit keinerlei »Ästhetik« in Verbindung bringen.

Mittelalterliche Literatur steht auf spezifische Weise in einem Kontext von Serialität und Wiederholung. Literarische Texte situieren sich in einem Feld von Traditionen: Bekannte Geschichten, die im gesamten europäischen Kulturraum fluktuieren, werden immer wieder neu bearbeitet. Stoffe und Erzählschemata werden aufgegriffen, neu erzählt und variiert: Erzählen ist »Wiedererzählen«.⁸ Gattungsvorgaben und Partizipation an Diskursen kommen hinzu: Es gibt Regeln, wie etwas erzählt wird. Die Teilhabe an der Erzähltradition wertet die Texte auf, verleiht ihnen Autorität und Wahrhaftigkeit. Produktive Erzählschemata generieren Texte, die durch den Wechsel von Wiederholung und Variation funktionieren. Mit Blick auf mittelalterliche Kurzerzählungen betrachtet Udo Friedrich Wiederholung als »zentrale[s] Instrument einer Kombinations- und Variationskunst, die von stereotypen Situationen über topische Muster bis hin zu analogen Erzähldispositionen reicht«.⁹ Vormoderne Literatur unterliegt ganz anderen Normen und Bedingungen literarischer Kommunikation als moderne.¹⁰ Die historische Differenz mittelalterlicher Literatur manifestiert sich auch in der »Beständigkeit von Motiven, Handlungsmustern und Sprachformeln«¹¹ vieler Texte. Rekurrente Erzählmuster sind an kulturell und historisch spezifische Thematiken geknüpft: Die narrativen Muster »[konfigurieren] Probleme, Konflikte und Lösungen«, mittels derer »Welt erfahren und angeeignet wird«.¹² Obwohl dies alles wissenschaftlicher Konsens ist, werden Texte wie die spätmittelalterlichen Prosaepen, zu denen ›Loher und Maller‹ gehört, gerade aufgrund ihrer seriellen Verfahren immer noch oft genug

⁸ Worstbrock (1999).

⁹ Friedrich (2006), S. 58.

¹⁰ Vgl. zusammenfassend Müller (2007), S. 29–34.

¹¹ Schmid-Cadalbert (1985), S. 41.

¹² Beide Zitate in Müller (2007), S. 29.

abgewertet. Es scheint, als existiere eine Kluft zwischen theoretischen Postulaten kultureller Besonderheiten und konkreten Textanalysen.

Bevor es genauer um ›Loher und Maller‹ gehen soll, noch einige Bemerkungen zur Beschreibung von Erzählstrukturen oder -mustern: Erzählmuster sind dahingehend zu unterscheiden, welchen Umfang an Text sie strukturieren können. Einen hohen Grad an textstrukturierender Kraft besitzen die Strukturmuster, die als Erzählschemata – wie das in anderen mittelalterlichen Texten sehr präzise Brautwerbungsschema – ganze Texte oder große Textteile arrangieren. Diese Schemata bestehen wiederum aus kleineren Abschnitten oder Erzählelementen, deren Anordnung variiert werden kann und die nicht alle in jedem Text aktualisiert sein müssen. Einen geringen Grad an textstrukturierender Kraft weisen dagegen konkrete Szenenmuster auf, die kurze Erzählabschnitte strukturieren, so z.B. die von Ute von Bloh beschriebene Tageliedsituation in einigen Werbungsepisoden in den spätmittelalterlichen Prosaepen.¹³ Eine weitere Unterscheidung betrifft die Vorgeformtheit von Mustern: Jan-Dirk Müller hat die Kategorie des ›Erzählkerns‹ entwickelt, die sich von den »relativ komplexen und stark formalisierten Strukturschemata im Sinne Propps«¹⁴ unterscheidet. Als Erzählkern bezeichnet Müller »die regelhafte Verknüpfung eines Themas bzw. einer bestimmten thematischen Konstellation [...] mit einem narrativen Potential, aus dem verschiedene narrative Konfigurationen generiert werden können«.¹⁵ Damit sind Erzählerkerne »eine Art generatives Prinzip«,¹⁶ sie sind nicht vollständig ausformuliert oder konkret als Erzählmuster greifbar, können sich aber zu solchen verdichten. Jan-Dirk Müller erläutert, dies erlaube, die Oberflächengestalt der jeweiligen Texte genauer in den Blick zu nehmen, als von einer vorgängigen Struktur auszugehen.

2. ›Loher und Maller‹: Ebenen von Serialität

2.1. Iterierende und variierende Strukturmuster

Handlungschronologisch betrachtet, bildet ›Loher und Maller‹ den dritten Text des Zyklus von Prosaepen, der im Umkreis von Elisabeth von Nassau-Saarbrücken entstanden ist. Von der französischen Vorlage ›Lohier et Malart‹ ist nur ein kurzes Fragment erhalten.¹⁷ Die deutschsprachige Übertragung des ›Loher und Maller‹ ist in fünf Handschriften aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts überliefert.¹⁸ Diese Textzeugen lassen sich

¹³ Vgl. von Bloh (2002a), S. 241.

¹⁴ Müller (2007), S. 33.

¹⁵ Müller (2007), S. 22.

¹⁶ Müller (2007), S. 29.

¹⁷ Der Text des Fragments findet sich bei von Bloh/Gärtner/Heintze (2002).

¹⁸ Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, Cod. 11 in scrinio, um 1456 (H), Heidelberg, Universitätsbibliothek, Heid. Hs. 1012 (olim Ashburnham Place, Cod. 486), Bl. 24^r–248^v, datiert 1463 (He), Köln, Historisches Archiv, Cod. W 337, Bl. 1^r–149^r, um 1486 (K), Krivoklát (Pürglitz), Burgbibliothek, I a 3, datiert 1482

mindestens zwei Prosafassungen zuordnen: Hamburg und Köln überliefern Langfassungen, Heidelberg, Krivoklát und Wien dagegen Kurzfassungen, wobei jede Kurzfassung eine eigenständige Fassung darstellt, die von keiner der erhaltenen Handschriften abhängt.¹⁹ Die um 1456 entstandene und damit älteste Hamburger Handschrift Cod. 11 in scrinio²⁰ gehört zu einer Gruppe von drei Handschriften, die alle vier Epen enthalten.²¹ Diese Handschriften sind für Johann III., den Sohn Elisabeths von Nassau-Saarbrücken, angefertigt worden.²² Im Folgenden wird nach der Hamburger Handschrift zitiert.²³

Die Handlung des recht umfangreichen Prosaepos ›Loher und Maller‹²⁴ gliedert sich auf der Makroebene in drei große Komplexe.²⁵

- I. Verbannung (Loher)
- II. Krieg (Loher vs. Ludwig) – Krieg (Loher und Ludwig vs. Mallers Verwandte)
- III. Verbannung (Isenbart)

Im ersten Teil geht es um die *abentüren* (Bl. 1^r), die Loher zusammen mit seinem Freund Maller erlebt, nachdem er vom väterlichen Karlsruhof verbannt wurde. Im Dienste König Orschers von Konstantinopel erwirbt Loher dessen Tochter Zormerin und gewinnt einen Krieg gegen andersgläubige Widersacher, die Konstantinopel belagern (vgl. Bl. 1^r–49^v). Im zweiten Teil wird von zwei Kriegen in Frankreich erzählt: Loher führt einen Krieg gegen seinen Bruder Ludwig, der sich nach Karls Tod in Lohers Abwesenheit zum König krönen lassen hat. Aber nicht deswegen kommt es zu militärischen Auseinandersetzungen, sondern weil Ludwig seine verräterischen Räte nicht an Loher ausliefern will. Nach der Hinrichtung der Verräter versöhnen sich die Brüder. Im zweiten Krieg kämpfen sie gemeinsam gegen den Familienclan Mallers: Da Loher seinen Freund versehentlich ums Leben

(Kr), Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2816, datiert 1493 (W). Für die Überlieferungsgeschichte ebenfalls von Belang ist der Erstdruck von 1514 (Straßburg, Grüninger).

¹⁹ Das Verhältnis der Handschriften und des Druckes zueinander hat Ute von Bloh (2002a) geklärt, vgl. bes. S. 29–99. Damit hat sie die bis dahin maßgeblichen Untersuchungsergebnisse von Liepe (1920) korrigiert.

²⁰ Zur Beschreibung dieser Handschrift siehe von Bloh (1995).

²¹ ›Historie von Herzog Herpin‹: Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 46 Novissimi 2°; ›Königin Sibille‹ und ›Huge Scheppel‹: Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, Cod. 12 in scrinio. Zur Beschreibung dieser Handschriften siehe Wolf (2000) bzw. Müller (1993).

²² Die Hamburger Handschrift Cod. 11 in scrinio bildet als Leithandschrift die Grundlage für die entstehende Edition des ›Loher und Maller‹.

²³ Die Schreibweise der Namen wurde zugunsten der häufigsten Variante vereinheitlicht. Die Namen in den Zitaten sind groß geschrieben, alle anderen Wörter klein. Es wurde eine moderne Interpunktion eingefügt. Interlineare Ergänzungen in der Handschrift werden in geschweiften Klammern abgedruckt.

²⁴ Der Text nimmt 143 Blätter ein.

²⁵ Auch Mölk (1988), S. 138–140, geht von drei Teilen aus. Er identifiziert, auf welchen früheren Texten die einzelnen Teile beruhen; vgl. S. 140.

gebracht hat, sagen ihm Mallers Verwandte Fehde an. Der Krieg endet damit, dass die zentralen Figuren der gegnerischen Seite getötet werden. Loher wird Einsiedler (vgl. Bl. 49^v–109^r). Der dritte Teil des ›Loher und Maller‹ erzählt die Geschichte Isenbarts, eines Neffen von Loher und Ludwig. Isenbart wird von König Ludwig verbannt: Er darf sich in keinem christlichen Land mehr aufhalten. Er legt den christlichen Glauben ab und erlangt die Tochter des ›heidnischen‹ Königs Gorman von Orient. Zusammen mit König Gorman überzieht er Frankreich mit einem Rache- und Glaubenskrieg, an dessen Ende nicht nur Isenbart, sondern auch Gorman und Ludwig sterben. Ludwig hinterlässt keinen männlichen Erben (vgl. Bl. 109^r–143^r). Der Text endet mit einem Ausblick auf die Geschehnisse im inhaltlich anschließenden ›Huge Scheppel‹, dessen Protagonist eine neue Dynastie begründet.

Die drei Erzählkomplexe bilden keine abgeschlossenen Einheiten, sondern sind vielfach über Themen, Handlungsstränge und Personal miteinander verknüpft. So wird schon aus der kurzen Darstellung deutlich, dass Teil I und III über die Doppelung eines Erzählschemas organisiert sind und dass Teil II in sich selbst eine Doppelung vornimmt. Ganz grundsätzlich geht es in Teil I und III um Verlust und (Wieder-)Erwerb von Herrschaft.²⁶ Beide Teile sind über ein narratives Muster strukturiert, das von Verbannung erzählt. Intratextuell setzt sich dieses Muster in den zwei Ausführungen aus folgenden Elementen zusammen: Nach einem Verstoß gegen die Ordnung beschließt der Herrscher die Ächtung desjenigen, der die Norm übertreten hat. Auf der Reise in die Verbannung gibt es eine Zwischeneinkuhr bei Verwandten, bei der ein Begleiter rekrutiert wird. Es folgen der Dienst bei einem mächtigen Herrscher und der Erwerb von dessen Tochter. Das Erzählmuster ›Verbannung‹ wird im ersten Teil mit dem Protagonisten Loher aktualisiert, im dritten Teil ist es Isenbart, der Frankreich verlassen muss. Die Protagonisten beider Teile sind miteinander verwandt: Isenbart ist der Sohn von Lohers Schwester, der Gräfin von Pontier. Dass die Geschichten von verschiedenen Generationen erzählen, in denen sich ähnliche Ereignisfolgen wiederholen, zeugt bereits von einer spezifischen Ausformung des Prinzips der Serialität, das den Text strukturiert.

Die Wiederholung der Erzählsequenz im dritten Teil geht einher mit diversen Variationen und Steigerungen: So wird Lohers Normverstoß im ersten Teil zu Beginn nur angedeutet, seinen Ausschluss aus der Gemeinschaft erkennt er an (vgl. Bl. 1^rf.). Isenbarts Verstoß gegen die Wünsche König Ludwigs sind aber dem Wohl seiner Familie und dem eigenen *truwe*-Verständnis verpflichtet, so dass seine Verbannung als Akt reiner Willkür inszeniert wird (vgl. Bl. 109^r–110^v). Und in der Tat betonen die Protagonisten unablässig, dass Ludwig an den furchtbaren Konsequenzen von Isenbarts Exil schuld ist. Die Härte der Situation ist bei Isenbart deutlich

²⁶ Vgl. auch von Bloh (2002a), S. 111.

gesteigert: Anders als Loher, der für sieben Jahre unter Androhung von Gefängnis das Land seines Vaters verlassen muss (vgl. Bl. 1^v), wird Isenbart aus den gesamten christlichen Territorien verbannt, und zwar unter Androhung des Todes (vgl. Bl. 110^f.f.). In Teil I macht Loher auf seinem Weg Station in Pauij, wo sich ihm Otte, der Sohn König Dansiers, anschließt (vgl. Bl. 2^rf.). Dieses Element wird in Teil III ebenfalls wiederholt und variiert: Isenbart kehrt am Hofe König Wilhelms von England ein. Dessen Sohn Ludeman begleitet Isenbart in die ›heidnische‹ Welt (vgl. Bl. 111^rf.). Doch anders als Otte, der sich als falscher Freund und Verräter entpuppt, ist Ludeman Isenbart treu ergeben. Sowohl Loher als auch Isenbart treten in den Dienst eines fremden Herrschers, dessen Tochter sie schließlich erringen. Loher muss Zormerin allerdings zweimal gewinnen. Hier liegt mithin eine Doppelung vor. Im dritten Teil gibt es an anderer Stelle eine Doppelung: Isenbart wird ein zweites Mal verbannt, diesmal vom Hofe König Gormans (vgl. Bl. 119^vf.).²⁷ Zudem gibt es eine weitere Steigerung im Vergleich zu Teil I: Loher zeichnet sich im Turnier und im Krieg gegen die ›Heiden‹ militärisch aus; auch Isenbart ragt als großartiger Krieger hervor, aber er muss zudem noch seinen Glauben ablegen, damit die Prinzessin ihn heiratet. Neben diesen grundlegenden Konstituenten, die sich zum Schema ›Verbannung‹ zusammenschließen, gibt es zusätzliche Elemente, die in beiden Aktualisierungen auftauchen, aber an unterschiedlichen Stellen der Handlung platziert sein können. So wendet Zormerin eine List an, um Loher aus dem Gefängnis zu befreien; und auch Margelij, König Gormans Tochter, greift zu einer List – sie tut dies allerdings, um Isenbart dazu zu bringen, den christlichen Glauben abzulegen und ihren eigenen anzunehmen. Beide Protagonistinnen sind erfolgreich. Sowohl Loher als auch Isenbart leiden über einen längeren Zeitraum in der Verbannung Armut. Beide werden – unterschiedlich oft und an unterschiedlichen Stellen im Schema ›Verbannung‹ – gefangen genommen. Die Liste dieser sich wiederholenden und variierten Erzählelemente ließe sich fortsetzen.

Dem erzählerischen Mechanismus von serieller Wiederholung und Variation in Teil I und III unterliegen auch die Kriege: Im ersten Teil belagern ›heidnische‹ Heere Konstantinopel und werden schließlich im Kampf überwunden. Im dritten Teil kommt es ebenfalls zu einem Krieg zwischen Christen und Andersgläubigen: Nun steht allerdings der Protagonist, der

²⁷ Neben den vielfachen Doppelungen, die bereits Ute von Bloh als wichtiges Erzählprinzip der vier Prosaepen aus dem Umkreis Elisabeth benannt hat (vgl. von Bloh [2002a], z.B. S. 117f.), gibt es kleinere Passagen, die über einen Dreischritt organisiert sind: So muss Loher nach Ludwigs Gefangennahme drei verschiedene Personen bitten, Ludwig in sein Zelt zu führen, aber alle lehnen ab, da sie diesen lieber tot sehen möchten; vgl. Bl. 80^v f. Auf seinem Weg in die Verbannung macht Isenbart dreimal Station bei Verwandten: bei seinen Eltern, bei König Wilhelm von England und bei Marphone in Konstantinopel; vgl. Bl. 111^rf. Als die ›heidnischen‹ Heere die christliche Welt überfallen, kommen sie erst in die Gascogne, dann nach England, schließlich nach Frankreich; vgl. Bl. 126^r–128^v.

aus dem französischen Königshaus stammt, auf der gegnerischen Seite. Damit handelt es sich nicht nur um einen Glaubens- und Eroberungskrieg, sondern auch um einen Krieg zwischen Verwandten. Hier wird die Verbindung zum zweiten Teil deutlich: Auch dort gibt es einen Krieg zwischen Verwandten, nämlich den Bruderkrieg zwischen Loher und Ludwig. Die Rache als Motivation teilt der Krieg aus dem dritten Teil besonders mit dem Krieg gegen Mallers Verwandte im zweiten Teil. Verschiedene Kriege werden in allen drei Handlungskomplexen geführt und stellen damit »serienmäßig gebotene Konflikte«²⁸ dar, die sich um die Erzählelemente »Gefangenschaft«, »Belagerung« und »Massenkampf« gruppieren. Kriege und Anklagen organisieren insbesondere den zweiten Teil von »Loher und Maller«. Den zwei »großen« Kriegen des zweiten Teils geht ein Kampf gegen »heidnische« Belagerer Roms voran: Der Papst hatte Loher und Ludwig um militärische Hilfe gebeten, deswegen kämpfen die Heere der beiden Brüder zunächst gemeinsam (vgl. Bl. 49^v–54^r). Damit wird ein Bezug hergestellt zum Krieg gegen Mallers Verwandte, gegen die die Brüder wiederum gemeinsam kämpfen. Außerdem verknüpft der Kampf der Christen gegen »Heiden« die Kriegsthematik des zweiten Teils noch einmal enger mit den beiden anderen Handlungskomplexen, in denen es jeweils hauptsächlich um diese Gegnerkonstellation geht.²⁹

Des Weiteren ist der zweite Handlungsteil stark durch die Besuche beim Papst strukturiert. Eingeleitet wird Teil II mit dem Brief vom Papst, in dem er Loher um Kriegshilfe bittet. Nach dem eben erwähnten gemeinsamen Kampf der beiden Brüder gegen die Feinde fällt der Papst ein Urteil über die Machtverteilung: Da Loher ebenfalls ein rechtmäßiger Sohn König Karls ist, soll er – da Ludwig nun die Königswürde besitzt – Kaiser in Rom werden (vgl. Bl. 55^f.). Obwohl Ludwig das Urteil annimmt, planen seine verräterischen Ratgeber Lohers Kastration und führen sie – mit Ludwigs Zustimmung – auch durch. Loher klagt erneut³⁰ vor dem Papst, der umsonst Briefe an Ludwig schreibt. Da Ludwig sich den Anordnungen des Papstes nicht beugt, beginnt Loher einen Krieg.³¹ Beendet wird der

²⁸ Von Bloh (2002a), S. 384.

²⁹ Es gibt allerdings auch jeweils Kämpfe zwischen Vertretern gleichen Glaubens: In Teil I überfällt das Heer Ottes, des Königs der Lombardei, Loher und seine Leute. In Teil III begibt sich König Gorman nach Indien, um den dortigen – ebenfalls »heidnischen« – König zu unterwerfen, was ihm mit Hilfe Isenbarts gelingt.

³⁰ Er wollte auch schon vorher sein Erbe einklagen, aber im Text wird dann nicht von einer direkten Klage erzählt, sondern davon, dass der Papst scheinbar von sich aus das Urteil fällt.

³¹ Schon bevor er nach Rom kam, hatte Loher angekündigt, *mit dem swert* (Bl. 49^v) sein väterliches Erbe einzufordern, sollte der Papst ihm nicht bei seiner Klage recht geben. Ute von Bloh hat gezeigt, dass Sühneverhandlungen einen breiten Raum im »Loher und Maller« einnehmen und die verschiedenen Möglichkeiten einer friedlichen Konfliktbeilegung »geradezu kasuistisch aufgefächert« (von Bloh [2002a], S. 337) sind. Vgl. zu Strategien der Konfliktbewältigung auch Bastert (2002).

zweite Teil erneut mit einem Urteilsspruch des Papstes: Hier legt er fest, dass die Kaiserwürde von nun an nicht mehr erbbar sein wird, und erläutert die Wahlmodalitäten und Handlungsanforderungen für neue Kaiser (vgl. Bl. 108^v f.). Der zweite Teil legt mithin dar, was als grundlegende inhaltlich-historische Aussage des ›Loher und Maller‹ gelten kann, nämlich zu erzählen, wie es dazu kam, dass Kaiser- und Königswürde getrennt wurden und dass die Kaiser- nicht mehr mit der Königswürde vererbt wurde.

2.2. Erzählkerne

Auffällig ist die mehrfache Aktualisierung und Variation des Themas ›Freundschaft‹: Anders als etwa beim Erzählschema ›Verbannung‹ kristallisiert sich hier keine feste narrative Struktur heraus, mit deren Hilfe über Freundschaft erzählt wird. Das narrative Potential und seine ganz unterschiedliche Entfaltung lassen ›Freundschaftsbündnisse‹ als Erzählkern im Müllerschen Sinne erscheinen. Die zentrale Freundschaft im ›Loher und Maller‹ ist die zwischen den beiden Titel-Protagonisten: Sie verbindet bereits zu Textbeginn eine enge und exklusive Freundschaft, die sich in stetiger Gemeinschaft – aufgebrochen durch Lohers Gefängnisaufenthalte – und gegenseitigen Hilfeleistungen manifestiert. Wie bereits angedeutet, geht auch Isenbart im dritten Handlungskomplex eine Freundschaft ein: Ludeman wird zu seinem Begleiter und seiner Stütze in der ›heidnischen‹ Welt. Eine Variation findet sich in den unterschiedlichen Funktionen, die den Freunden in beiden Teilen zukommen: Während Maller oft als gewaltsames Pendant zu Loher erscheint, der auch an friedlicher Konfliktbeilegung interessiert ist, fungiert Ludeman vornehmlich als christliches Gewissen Isenbarts.

In der Textmitte ist ein Ereignis platziert, das durch seine Stellung buchstäblich als zentrales markiert wird. Genau zwischen den beiden Kriegen im Teil II tötet Loher versehentlich seinen Freund Maller (vgl. Bl. 85^r–86^v). Durch diese Mittelstellung ergibt sich eine weitere Ordnung neben der Gliederung des Prosaepos in drei Handlungskomplexe: Aus dieser Perspektive werden zwei ›Hälften‹ greifbar, von denen die erste stark an die Freundschaft zwischen Loher und Maller gekoppelt ist. Bedeutsamkeit erlangt diese Episode, da in ihr verschiedene Themenbereiche zusammenlaufen und zudem die Handlungsmotivation für die anschließenden Ereignisse geliefert wird. Das Freundschaftsbündnis zwischen Loher und Maller ist in der ersten Hälfte das Bündnis, das – anders als die verwandtschaftlichen Bindungen – den Stellenwert von *truwe* bestätigt und nie zur Disposition steht. Gemeinsamer Kampf und Hilfe in Notlagen kennzeichnen diese starke Bindung, während Verwandtschaft oft Betrug und Verrat generiert. Insofern bildet die Freundschaft das affirmativ dargestellte Bündnis des Textes schlechthin. Das Ende der Freundschaft aber geht mit Krieg und Gewalt einher. Dass das Kämpfen an dieser Stelle im Text kein Ende

nimmt, liegt in Mallers Tötung begründet, vor allem aber auch darin, dass Lohers Sühneangebot von Mallers Familie ausgeschlagen wird (vgl. Bl. 87^r–88^r).

Neben dem Ende der Freundschaft und den daran anschließenden erneuten gewaltsamen Konflikten wird ein weiteres Thema des Textes an dieser Stelle aufgegriffen: das der Identität, genauer: das der Versicherung und Verunsicherung von Identität. Die ›Verhandlungen von Identität‹ bilden einen weiteren Erzählkern mit enormem narrativen Potential, das je unterschiedlich aufgerollt wird, ohne dass ein gemeinsames Strukturmuster die Abschnitte prägt. In der Episode, in der Loher Maller tötet, erkennt Loher seinen Freund – wie auch schon zuvor einmal – nicht: Anders als bei der ersten Szene des Nicht-Erkennens ist Maller aber nicht verkleidet, um gefährliche Widersacher zu täuschen und Loher zu besuchen (vgl. Bl. 30^r). Jetzt hat Maller seine Identität tatsächlich geändert: Aus dem Krieger ist ein Einsiedler geworden. Und obwohl Loher beim Anblick des vermeintlich fremden *beckart* an Maller denken muss, ersticht er ihn, weil er sich nicht an Lohers Anordnung hält, nicht von seinem Freund zu sprechen (vgl. Bl. 86^r). Dass Loher seinen Freund nicht erkennt, ist mithin als eine variierende Iteration einer vorherigen Szene zu sehen. Aber auch ein anderes Szenenmuster wird zum wiederholten Male aufgenommen, denn gemeinhin ist den *beckarts* im Text nicht zu trauen: Loher selbst hatte sich zu einem früheren Zeitpunkt als Pilger verkleidet, um Zormerin im Zweikampf vor der Todesstrafe zu erretten; zudem hatte Loher fälschlicherweise einem *beckart* (Grymmoner) vertraut, vor dem Maller ihn nicht nur gewarnt hatte, sondern den er sogar töten wollte (vgl. Bl. 64^v). Maller aber ist ein echter *beckart*: Nicht nur hatte er bereits zuvor den Wunsch geäußert, Einsiedler zu werden (vgl. Bl. 32^r), es wird ihm wegen seines Seelenheils und um seine Sünden zu büßen von einer Stimme befohlen (vgl. Bl. 85^r). Hier ist es also gerade keine Täuschung, sondern ›echte‹ Identität, die bei Loher Verunsicherung auslöst. Loher war zuvor wegen der Absenz seines Freundes bettlägerig geworden, genauer: *Wie dicke er von Mallern gehort sagen, so wart er zû stunt also krank, das er {es} müste b{e}ligen* (Bl. 85^v). Deshalb hatte er das Redeverbod ausgesprochen. Nach dem selbstverschuldeten Tod seines geliebten Freundes wird Loher sterbenskrank, bleibt jedoch am Leben. Die Abwesenheit des engen Freundes macht Loher krank, gefährdet Lohers Identität also in einem ganz konkreten, materiellen Sinn. In Mallers Todesszene wird diese Vorstellung aufgenommen und überboten: Er, der Freund, darf nicht über sich selbst sprechen, da er quasi nicht mehr der Freund ist. Bei Maller überwiegt nun seine neue Identität als Einsiedler. Er stirbt von Lohers Hand, da sein Name und seine Erscheinung, seine alte Identität und seine neue dissoziiert sind. Die Abwesenheit der Freundschaft – im Sinne einer Kampf- und Lebensgemeinschaft, wie Loher und Maller sie zuvor geführt hatten, – gefährdet also auch Mallers Identität: Er stirbt daran. Erst später, als Loher selbst Einsiedler wird, wird auf abstrakterer Ebene die Gemeinschaft der Freunde erneut konstituiert.

Das Thema ›Identität‹ wird in serieller Wiederholung vom Prosaepos inszeniert, oftmals in Zusammenhang von Täuschungen und Maskeraden.³² Gleich zu Beginn wird der Erzählkern ›Identität‹ aufgenommen: Otte möchte mit Loher für ein Jahr seine Identität tauschen. Loher willigt ein, ohne zu wissen, dass Otte dies für einen Treuebruch nutzen wird. Dabei ist die Schädigung seines – Lohers – Namens, die aus Ottes Feigheit im Kampf resultiert, scheinbar das kleinste Problem. Schlimmer ist, dass Otte Loher und seine Leute in kompletter Armut in Konstantinopel vor sich hin vegetieren lässt und als angeblicher Sohn des französischen Königs sofort die Königstochter zur Ehe versprochen bekommt. Obwohl Otte Loher *untruwe* bewiesen hat, verbietet Lohers *truwe*-Verständnis es ihm, seinen Eid zu brechen, mit dem er den Identitätstausch besiegelt hatte, obwohl Maller und seine Ritter dafür plädieren, den Betrug offenbar zu machen. Damit ist Ottes *untruwe* auch als Verkehrung des Freundschaftsbündnisses zwischen Loher und Maller zu lesen. Durch eigene Höchstleistungen in Turnier und Kampf und durch Zormerins Hilfe, die von Maller eingeweiht wurde, kann Loher das Ansehen seiner Person ohne Rückgriff auf seinen Namen und Status steigern. Als er von König Orscher als hervorragender Kämpfer und Otte als Verräter und militärischer Versager wahrgenommen wird, ist die einjährige Frist vorbei und die wahren Identitäten können öffentlich aufgedeckt werden. Diese hatten sich allerdings bereits zuvor durch Lohers und Ottes Handlungen Durchbruch verschafft (vgl. Bl. 2^v–12^v).

Im Text wird eine Vielzahl von Varianten der Identitätsthematik durchgespielt. So gibt sich Maller als ›heidnischer‹ Prinz aus, um Loher aus der Gefangenschaft zu befreien (vgl. Bl. 13^r–15^v). Später verkleiden sich Maller und Zormerin als Spielleute, um den erneut gefangenen Loher besuchen zu können (vgl. Bl. 28^r–30^v). Maller kämpft inkognito am Hofe seines Vaters, um militärische Hilfe von ihm zu erlangen (vgl. Bl. 31^v–36^v). Loher besteht in Verkleidung eines *beckarts* einen gerichtlichen Zweikampf und bewahrt so Zormerin vor dem Tod (vgl. Bl. 41^v–44^r). König Ludwig gibt sich später ebenfalls kurzzeitig als Pilger aus (vgl. Bl. 96^vf.), und Marphone, Lohers Sohn, verkleidet sich als Käse verkaufender Bauer, um in die belagerte Stadt Cünieber zu gelangen (vgl. Bl. 103^rf.).³³ Neben der ersten ausgedehnten narrativen Entfaltung der Identitäts-Thematik nehmen sich diese Variationen als kurz und weniger bedeutsam aus, jedoch unterstreichen sie – gerade in dieser Häufung – die Signifikanz dieses Themas.³⁴

³² Zu Verkleidungen und Identitätentausch in den vier Prosaepen vgl. von Bloh (2002b).

³³ Dies ist nur eine Auswahl von Szenen im ›Loher und Maller‹, in denen Figuren ihre Identität verschleiern.

³⁴ Ute von Bloh hat darauf hingewiesen, dass die Täuschungen und Maskeraden in Beziehung zu Lug, Trug und Verrat zu setzen sind, die das gesamte Epos durchziehen. Die Identitätsproblematik verweise somit auf die Unsicherheit und Unzuverlässigkeit von Bindungen, ein Thema, das unablässig im ›Loher und Maller‹ besprochen wird. Vgl. von Bloh (2002b).

Ausführlicher und profunder wird der Erzählkern ›Verhandlungen von Identität‹ noch einmal im dritten Teil, also der Isenbart-Handlung, narrativ entfaltet. Dies geschieht in Zusammenhang mit Isenbarts Glauben: Während zunächst sein christlicher Glaube nicht gefährdet zu sein scheint, obwohl er für immer aus der christlichen Welt verbannt wurde, steht er zur Disposition, als Margelij, König Gormans Tochter, zu einer List greift. Anders als heidnische Königinnen oder Königstöchter im ›Herzog Herpin‹ und in französischen *chansons de geste*, und auch anders als Synoglar im ›Loher und Maller‹, ist Margelij keineswegs bereit, für den Geliebten ihrem Glauben abzuschwören und Christin zu werden. Da Isenbart ebenso wenig zur umgekehrten Prozedur bereit ist, veranlasst sie, dass ihr Gott Machmet während des Gottesdienstes zu Isenbart spricht. Ein ›heidnischer‹ Gelehrter versteckt sich in der Statue des Gottes und redet zu Isenbart. Daraufhin legt Isenbart seinen Glauben ab, aber explizit nur den an Jesus, den er für sein schweres Schicksal verantwortlich macht. An Maria will er heimlich weiterhin glauben (vgl. Bl. 117^rf.). Isenbart erhält einen neuen Namen: Fortan heißt er mit ›heidnischem‹ Namen Margris.

Der Wechsel des Namens ist bereits deutlicher Indikator des – hier religiösen – Identitätswechsels, der vor dem Deutungshorizont des Textes als ungeheuerlich und destruktiv erscheint. Die ganze Tragweite von Isenbarts Handeln wird im Verlaufe der weiteren Handlung greifbar. Gilt Isenbart zunächst als vorbildlicher Held, der unverschuldet verstoßen und nun auch noch so betrogen wurde, dass er dem christlichen Glauben abschwört, verändert sich die Darstellung Isenbarts im Folgenden. Während Isenbarts Rache- und Glaubenskrieg gegen Frankreich verschiebt sich seine Bewertung durch den Text zunehmend ins Negative. Ist der Grund des Aufbruchs nach Frankreich – Trauer und Rachegeanken wegen der Nachricht, dass König Ludwig das Land seines Vaters mit Krieg überzieht – noch nachvollziehbar und legitim (vgl. Bl. 124^vf.), zeigt sich im Verlaufe der Verhandlungen und Kämpfe in Frankreich Isenbarts Unnachgiebigkeit: Den kontinuierlichen und verzweifelten Bitten seiner Freunde und Verwandten, insbesondere seines Vaters und König Ludwigs, den christlichen Glauben wieder anzunehmen und den Krieg gegen Frankreich zu beenden, kommt Isenbart nicht nach. Der Text, der sich sonst mit expliziten Bewertungen zurückhält, formuliert an dieser Stelle: *Hette Isenbart alda uerziehen, wer im gûtt geweßen* (Bl. 133^v).³⁵ Im Folgenden erscheint nun nicht mehr König Ludwig als der primär Schuldtragende, sondern Isenbart. Sein Tod im Krieg am Ende des Epos – er wird von König Ludwig erschlagen – macht dies auf der Handlungsebene deutlich. Seine Rückkehr zu Gott vor seinem Tode gestaltet sein Ende etwas versöhnlicher, zugleich aber umso fataler (vgl. Bl. 142^r).

³⁵ An dieser Stelle Blattverlust, Wortlaut nach der Abschrift aus dem 17. Jahrhundert.

Während die kurzen, episodenhaften Aufnahmen des Themas ›Identität‹ häufig mit Maskeraden und Täuschungen in Verbindung gebracht werden, sind die beiden umfassenderen narrativen Entfaltungen des Erzählkerns an der Frage interessiert, was Identität ausmacht und wie sich verschiedene Störungen auf die Identität der Protagonisten auswirken können. Im ersten Handlungskomplex geht Loher relativ unbeschadet aus dem einjährigen Identitätentausch hervor, da seine Identität als so befestigt erscheint, dass er auch unter fremdem Namen und unter Statusverlust als vorbildlicher Krieger und Vertreter des Hochadels identifiziert werden kann. Nach Ablauf der Frist ist er wieder ganz unproblematisch Loher von Frankreich, nicht einmal Ottos Versagen in seinem Namen hat etwas daran geändert. Anders dagegen bei Isenbart: Wie Loher ändert er seinen Namen, er aber bleibt nicht der Gleiche. Der Übertritt zum ›heidnischen‹ Glauben, sein Hass auf Ludwig und seine Trauer um den Verlust seiner Familie und seiner Herrschaft führen zu einer Veränderung seiner Identität, die ihn rachsüchtig und gefährlich macht. Zunächst ist Isenbart der bedauernswerte Verstoßene: *Isenbart aber wand sein hend und raufft sein haar und bat allwegen gnad und war nie kein so hartes hertz, der daz gesehen hett, er müst mit ihm weinen* (Bl. 110^r),³⁶ so heißt es zum Zeitpunkt seiner Verstoßung. Später aber verkehrt sich die Zuordnung: Nun ist Isenbart der mit dem harten Herzen geworden: »*Ewer mag ist gar hart!*« (Bl. 133^v), sagt König Ludwig zu Ludeman, als Isenbart durch nichts von seinen Kriegsplänen abzubringen ist. Auch wenn er vor seinem Tode zum christlichen Glauben zurückkehrt, wird hier von einem beunruhigenden Wandel von Identität erzählt, der nicht – wie die zahlreichen Verkleidungen – auf äußeren Zeichen, sondern auf inneren Einstellungen beruht.

2.3. Handlungsmotivationen

Während die Tötung Mallers durch seinen Freund inhaltlich und strukturell das Zentrum des Textes einnimmt, belegt etwas anderes die eigentliche ›Mitte‹ des ›Loher und Maller‹. Folgt man nicht der Handlungsstruktur, sondern dem Umfang des Erzählten, so fällt auf, dass etwa nach der Hälfte – nämlich auf Bl. 69^r von insgesamt 143 Blättern – Isenbart eingeführt wird. Isenbart ist der Protagonist des dritten Handlungskomplexes und wird hier in die Genealogie der Protagonisten und in die erzählten Ereignisse integriert. Obwohl Ludwig davon ausgeht, dass Isenbart und seine Mutter ihn im Krieg gegen Loher unterstützen, schlägt sich Isenbart auf Lohers Seite. Genau in der Mitte des Textes, auf Bl. 71^vf., aber wird nun die zentrale Handlungsmotivation ausformuliert, die vor allem in Teil III bedeutsam wird: *Da kunig Ludwig die sache vernam, wie in syn süster vnd Isenbart, syn neue, verraten hatten, da was er sere zornig*

³⁶ An dieser Stelle Blattverlust, Wortlaut nach der Abschrift aus dem 17. Jahrhundert.

vnd wart den selben Isenbart sere hassen, als er dar nach wol bewisste, nach dem ir werdent horen. In Teil III führt Ludwigs Hass zu seiner Unnachgiebigkeit gegenüber Isenbart, was zu Verbannung, Krieg und letztlich zur Auslöschung aller zentralen Beteiligten führt. Auf Ludwigs Hass wird zwischendurch des Öfteren Bezug genommen, z.B. als Loher und Ludwig sich gemeinsam im Krieg gegen Mallers Verwandte befinden. Als Isenbart aus dem Gefängnis befreit wird, *helsete vnd küste* Ludwig seinen Neffen, *aber er tete es nit vor liebe, dann alleyn den luten zu angesichte* (Bl. 100^r).³⁷ Sein eigentlicher Wunsch ist: *Kan ich es gefügen, syn vatter vnd müter, myn süster, die müssen alle darvmb verderben, darzû wil ich yn selber töten. Es ist noch nit lange, das ich ym Schampanien lant gab, aber ich wil es im widder nemen* (Bl. 80^r). Hier wird klar, dass das Prosaepos nicht nur über das Prinzip der Serialität und über literarische Strategien von Wiederholung und Variation organisiert ist, sondern dass auch durchgängige Handlungsmotivationen die unterschiedlichsten Ereignisse verknüpfen.

Eine solche umfassende Motivation gibt es auch für die erste Hälfte des Textes: Ganz zu Beginn wird angedeutet, dass der Ärger der *hogen {manne}* (Bl. 1^r) am Karlishof zu Lohers Verbannung führt. Diese Spannung resultiert aus Lohers Verhalten den Damen gegenüber: Er *get alles zu den frauwen* (Bl. 1^r), heißt es. Was an dieser Stelle recht unspezifisch erscheint, zumal als Grund für eine siebenjährige Verbannung, wird sofort nach Lohers Rückkehr aus Konstantinopel wieder aufgegriffen und spezifiziert: Die zwölf Verräter, unter deren Einfluss König Ludwig steht, hassen Loher noch immer, und zwar genau wegen der zu Beginn nur angedeuteten Vergehen. Ihr Vorschlag, Loher zu kastrieren, wird vor Ludwig zwar damit begründet, dass verhindert werden soll, dass Loher Leibserben zeugt, die dann an Macht Ludwigs Nachkommen übertreffen könnten. Tatsächlich steckt jedoch die *dicke smacheit* dahinter, die Loher *getan hatte an iren wiben vnd töchtern* (Bl. 56^r). Selbst die Kammer, in der Loher kastriert wird, steht in direktem Zusammenhang mit den früheren Ereignissen. So fragt einer der Verräter: *Herre Loher, gedenckt uch nit, das ich uch in diser kamer dicke by myme wibe fünden han?* (Bl. 58^v) Die Kastration zeigt als spiegelnde Strafe nur allzu deutlich die drastische Beschädigung, die Loher den Herren zuvor zugefügt hatte. Seine körperliche Beeinträchtigung ruft bei Loher einen Rachewillen hervor, der letztlich zum Bruderkrieg des zweiten Handlungskomplexes führt. Als am Ende dieses Krieges die Verräter ordnungsgemäß gerichtlich verurteilt und hingerichtet worden sind (sie werden in heißem Öl gesotten, vgl. Bl. 82^r–83^r) und damit der erste Komplex von Handlungsmotivationen hinfällig geworden ist, ist im Text bereits die zweite Art der Handlungsmotivation – Ludwigs Hass auf Isenbart – eingeführt worden. Diese unterscheidet sich von der ersten

³⁷ Andere Stellen, die Ludwigs heimlichen Hass kontinuierlich dokumentieren, finden sich etwa auf Bl. 73^v, 77^v, 80^r und 82^v.

dadurch, dass sie sich im Laufe des Textes verändert: War der Hass der Verräter auf Loher und seine Entschlossenheit zur Rache an ihnen unveränderbar, möchte Ludwig seinen Hass gegen Isenbart später aufgeben und in Freundschaft verwandeln. Da aber Isenbart ein Anderer geworden ist, können diese Veränderungen nicht zum Tragen kommen. Auch die textuelle Gestaltung von Handlungsmotivationen unterliegt demnach dem Prinzip von Wiederholung und Variation.

2.4. Lexikalische Rekurrenz

Abschließend möchte ich noch auf eine weitere Form der Serialität im ›Loher und Maller‹ hinweisen, die auch in den anderen zum Korpus gehörenden Texten zu finden ist: die stereotyp wiederkehrenden sprachlichen Wendungen. Im ›Loher und Maller‹ ist es insbesondere die Formulierung: *ime wart syn blut griselen* (Bl. 1^v) oder ähnlich: *ir hertze begunde griselen* (Bl. 10^f). Blut oder Herz *griselt* weit über dreißig Mal im Prosaepos, und zwar bei den unterschiedlichsten Protagonisten, männlich wie weiblich, vorbildlich wie verräterisch, einzeln und kollektiv. Die Anlässe für das ›Herz-‹ oder ›Blutgriseln‹ können bedrohlich sein, wie im ersten zitierten Beispiel, wo Loher auf diese Weise auf das Verbannungsurteil reagiert. Sie können aber auch positiv besetzt sein wie im zweiten Beispiel, in dem Zormerin den begehrenswerten Loher erblickt. Ähnlich verhält es sich mit der Formulierung: *Als Maller das gehort, er begunde heyß weynen* (Bl. 31^r). Auch sie kann für die unterschiedlichsten Figuren angewendet werden, allerdings ist der Anlass hier stets ein unheilvoller. Die ständige Wiederkehr dieser und anderer sprachlicher Wendungen kennzeichnet den Text in besonderem Maße. Für die Rezipientinnen und Rezipienten – zumindest für moderne – wirkt dies ermüdend: Zwar ruft die Formulierung *im begunde alles syn blüt {zu} griselen* (Bl. 6^r) zunächst durchaus Interesse hervor, unterliegt dann aber einer (gefühlten) ständigen ›Abnutzung‹, je öfter sie gebraucht wird. In der Forschung ist deshalb die Rede von »sprachliche[r] Armut und hochgradige[r] Rekurrenz«. ³⁸ Ist es aber legitim, dieses Phänomen so zu bewerten? Gerade in Zusammenhang mit den bisher besprochenen seriellen Prinzipien sollte diese Besonderheit des Textes noch einmal unvoreingenommen in Augenschein genommen werden.

Betrachtet man die einzelnen Stellen, an denen die eben genannten Wendungen zum Einsatz kommen, ergibt sich für *im / ir begunde sin hertz / blut griselen*, dass damit eine Reaktion der Figuren auf außergewöhnliche Ereignisse beschrieben wird. Wie bereits erwähnt, können diese schrecklich sein: So *griselt* Lohers Blut bei der Ankündigung seiner Kastration (vgl. Bl. 58^v) oder Ludwigs Blut, als der Bastard von Cünieber sein Leben bedroht (vgl. Bl. 88^v). Auslöser des ›Griselns‹ kann aber auch Erregung oder Freude sein: Oriandes Blut *griselt*, als sie von Marphone hört

³⁸ Von Bloh (2002a), S. 258.

und ihn schlagartig begehrt (vgl. Bl. 98^v). Als umgekehrt Marphone Oriande ansieht, *syn hertz begund ym von grossen freuden griselen* (Bl. 103^v). Zweimal hintereinander *griselt* es bei Isenbart: Als Machmets Statue zu ihm spricht, ist erst sein Herz betroffen, dann sein Blut (vgl. Bl. 117^f). Bei Kampfaufrufen oder kurz vor einer Schlacht können auch ganze Kollektive vom ›Griseln‹ ergriffen sein, so etwa die Krieger vor dem Kampf (vgl. Bl. 91^v) oder die Christen vor der letzten Schlacht gegen die ›heidnischen‹ Angreifer (vgl. Bl. 136^v). Die Ereignisse – gleich, ob sie positiv oder negativ bewertet werden – sind so überwältigend, dass sie jeweils einen körperlichen Effekt zeitigen. Das Blut gerinnt, das Herz stockt: Dies zeigt, dass der Leib affiziert wird. Genauer: Nach Vorstellungen adliger Identitätsbildung ist das Blut Träger dynastischer und familialer Identität, das Herz erscheint in vielen Texten und Diskurstraditionen als innerer Ort, an dem Identität situiert wird. Dass sie in Mitleidenschaft gezogen werden (*griseln*), macht sichtbar, dass die Identität der Figuren durch den jeweiligen Anlass, der diese Reaktion hervorbringt, massiv betroffen ist. Die Wendung *im / ir begunde sin hertz / blut griselen* ist mithin ein prägnanter Ausdruck für einen Reflex auf identitätsstiftende bzw. -bedrohliche Begebenheiten, mit dem die Bedeutsamkeit der Ereignisse ebenso sprachlich hervorgehoben wird wie die Körpergebundenheit von Identität.

Ähnliches gilt für *er / sie begunde {sere} heys weynen*: Das Weinen als körperliche Reaktion der Trauer oder Angst unterstreicht ebenfalls die körperliche Verfasstheit von Identität. Mit dieser sprachlichen Wendung wird die Körperreaktion auf stets gefährdende Anlässe beschrieben: Vor der Kastration etwa *viele Loher vff syn knyewe vnd begunde sere heiss weynnen vnd bate gnad vmb gottes willen* (Bl. 58^v). Nach der Kastration weint Loher ebenfalls heiß (vgl. Bl. 59^v). Zormerin weint heiß, da sie fürchtet, Loher würde nie mehr aus dem Gefängnis herauskommen (vgl. Bl. 28^r). Isenbart weint heiß, als er seinem Verwandten Wilhelm, dem König von England, von seiner Verbannung aus allen christlichen Ländern erzählt (vgl. Bl. 132^v). Dass die Protagonisten nicht nur weinen, sondern *heys*, oft sogar *sere heys* weinen, offenbart auch hier ihre körperliche Betroffenheit: Im Falle des Weinens manifestiert sich diese stärker an der Körperoberfläche; beim ›Griseln‹ von Blut oder Herz ist primär das Innere betroffen.

Fragt man nun nach der Funktion der Anhäufung und Rekurrenz dieser sprachlichen Wendungen, so ergibt sich – ausgehend von der Signifikanz der einzelnen Beispiele – gerade keine Abnutzung oder Aushöhlung ihrer sprachlichen Aussagekraft, sondern im Gegenteil eine Akkumulation von Bedeutsamkeit, je häufiger der sprachliche Ausdruck im Text zur Anwendung kommt. Das ›Blutgriseln‹ kann mithin im Textverlauf zunehmend als Indiz für Leibesaffizierung und für die Relevanz der erzählten Ereignisse gelesen werden. Ebenso ist das heiße Weinen kein – negativ zu bewertendes – leeres Stereotyp, sondern durch die Rekurrenz wird Signifikanz angesammelt und gesteigert.

3. Ergebnisse: Funktionen und Poetizität des Seriellen

Insgesamt lässt sich für das Prosaepos ›Loher und Maller‹ sagen, dass es über narrative Prinzipien von Serialität verfügt, die den voluminösen Text strukturieren und einzelne Teile und Episoden einander zuordnen und zueinander in Beziehung setzen. Literarische Strategien, die mit Wiederholungen und Variationen auf unterschiedlichen Text- und Strukturebenen arbeiten, organisieren den Text auf komplexe Art und Weise. Erzählschemata werden wiederaufgenommen und variiert, thematische Erzählkerne werden unterschiedlich narrativ entfaltet, Handlungsmotivationen werden zusätzlich zu den seriellen Prinzipien eingesetzt, um einzelne Textteile zueinander in Beziehung zu setzen, wobei auch diese Motivationen nach dem Prinzip von Wiederaufnahme und Veränderung gestaltet werden. Auch die sprachlichen Stereotypen sind als Teil des umfassenden Prinzips von Serialität deutbar. Nicht Belanglosigkeit und Mangelhaftigkeit, sondern strukturelle Verflechtungen, narrative Komplexität und lexikalische Akkumulation von Signifikanz kennzeichnen ›Loher und Maller‹.

Grundsätzlich ist zu betonen, dass die herausgearbeitete Organisation des Textes nur einen Ausschnitt der umfassenden Serialität zeigen kann, an der das Prosaepos partizipiert. Nicht nur aus den verschiedenen Strategien innerhalb des Textes musste hier ausgewählt werden, sondern vor allem erforderte es der Umfang der Überlegungen, von intertextuellen Bezügen abzusehen, die ebenfalls serielle Prinzipien erhellen könnten. Wie bereits angedeutet, steht der Text in Beziehung zu den anderen Prosaepen, die im Umkreis von Elisabeth von Nassau-Saarbrücken entstanden sind, und die narratologisch ebenfalls Formen von Serialität verpflichtet sind. Hinzu kommt die literarische Tradition der *chansons de geste*, die gekennzeichnet ist durch sprachliche Formeln, durch Wiederholungen, die etwa durch die Laisstruktur bedingt sind, sowie durch aufgegriffene Szenen- und Figurentypen.³⁹ Daneben existieren auch im Französischen im Spätmittelalter voluminöse, ausufernde Bearbeitungen älterer *chansons de geste*, die aber wohl ebenso wenig wie ›Loher und Maller‹ bedenkenlos kompilieren, sondern komplexen Bauplänen folgen. Eine Untersuchung, die diese Formen der Serialität berücksichtigte, wäre lohnend.

Ganz zum Schluss möchte ich noch einmal auf die Frage nach der Poetizität des Seriellen zurückkommen: Gibt es sie, eine solche Poetizität, für mittelalterliche Texte? Ich hoffe, dass meine Ausführungen deutlich gemacht haben, dass der ›Loher und Maller‹ kein defizitäres Machwerk ist, auch wenn er auf den ersten Blick fremd erscheint und sich einer – modernen – Rezeptionshaltung zunächst verweigert. Das Gegenteil ist der Fall: Das Prosaepos ist ein hochgradig strukturierter Text, in dem diverse

³⁹ Z. B. die ›heidnische‹ Prinzessin, die bereits heimlich den christlichen Glauben angenommen hat oder den Wunsch hegt, dies zu tun, und damit zur Komplizin der christlichen Protagonisten wird.

Handlungsstränge und Ereignisfolgen auf komplexe Weise miteinander verknüpft werden. Textsequenzen sind paradigmatisch aufeinander bezogen; die Betrachtung der syntagmatischen Reihung allein greift zu kurz. Mit verschiedenen seriellen Strategien wird ein vielschichtiges Text-Muster hervorgebracht, in dem Bezüge zwischen Erzählmustern hergestellt und thematische Konstellationen verhandelt werden. Der Text verfügt über eine erhebliche strukturelle Komplexität, die ihn als literarisch-ästhetischen kennzeichnet.⁴⁰ Ute von Bloh hat gezeigt, dass im ›Loher und Maller‹ (und in anderen Prosaepen, die um Elisabeth von Lothringen und Nassau-Saarbrücken entstanden sind,) die erzählerischen Prinzipien des Seriellen spezifische Funktionen erfüllen: Durch die Vervielfältigung einzelner Szenetypen werden diese zueinander in Beziehung gesetzt. So werden verschiedene Handlungsmöglichkeiten entfaltet und erzählerisch kommentiert. Zentrale Probleme werden auf diese Weise nicht nur formuliert, sondern auch geordnet und diskutiert.⁴¹

Ecos Unterscheidung der beiden Leser-Typen – eines reflektierenden und eines nur konsumierenden Lesers – ist für spätmittelalterliche Texte nur schwer zu veranschlagen: Auskünfte über derartige Rezeptionshaltungen gibt es nicht. Grundsätzlich aber existiert, wie gezeigt wurde, eine Poetizität des Seriellen bei der Textproduktion des ›Loher und Maller‹. Ob hier mit Eco eine ›Innovation im Seriellen‹ zu veranschlagen ist, hängt sicher von der jeweiligen Analyse-Perspektive ab. Gewiss ist, dass im ›Loher und Maller‹ serielle Erzählprinzipien aufgegriffen und miteinander kombiniert werden, wodurch der Text auf spezifische Weise modelliert wird. Inwieweit diese literarischen Strategien auch für andere narrative Texte oder Textgruppen gelten, bleibt zu untersuchen.

Literatur

- Bastert, Bernd 1997: Sequentielle und organische Zyklichkeit. Überlegungen zur deutschen Karlepiek des 12. bis 15. Jahrhunderts, in: ›Chanson de Roland‹ und ›Rolandslied‹. Actes du Colloque du Centre d'Etudes Médiévales de l'Université de Picardie Jules Verne, 11 et 12 Janvier 1996, Greifswald (WODAN 70), S. 1–13.
- 2002: *Ir herren, machent friden*. Gewaltdarstellung und Konfliktbewältigungsstrategien in den Saarbrücker Chanson de Geste-Bearbeitungen, in: Haubrichs/Herrmann (2002), S. 459–475.
 - 2010: Helden als Heilige. *Chanson-de-geste*-Rezeption im deutschsprachigen Raum, Tübingen, Basel (Bibliotheca Germanica 54).
- von Bloh, Ute 1995: Loher und Maller. Übertragen aus dem Französischen von Elisabeth von Nassau-Saarbrücken. Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek,

⁴⁰ Peter Strohschneider (2005 [1997]) hat die spezifische »Form ästhetischer Kommunikation« (S. 73), wie sie das ›Nibelungenlied‹ entfaltet, mit der »Komplexität der epischen Struktur« (S. 73) in Verbindung gebracht. Für das ›Nibelungenlied‹ entwickelt Strohschneider zudem die ›Poetologie der abgewiesenen Alternative‹, die auch nicht Erzähltes präsent halte und so die Selektionsstruktur des Textes als solche erscheinen lasse, wodurch der Text seine Literarizität ausstelle.

⁴¹ Vgl. von Bloh (2002a), bes. S. 222–259 und S. 334–388.

- Cod. 11 und 11a in scrinio. Farbmikrofiche-Edition, München (Codices illuminati medii aevii 35).
- 2002a: Ausgerenkte Ordnung. Vier Prosaepen aus dem Umkreis der Gräfin Elisabeth von Nassau-Saarbrücken: ›Herzog Herpin‹, ›Loher und Maller‹, ›Huge Scheppel‹, ›Königin Sibille‹, Tübingen (MTU 119).
 - 2002b: Gefährliche Maskeraden. Das Spiel mit der Status- und Geschlechtsidentität (›Herzog Herpin‹, ›Königin Sibille‹, ›Loher und Maller‹, ›Huge Scheppel‹), in: Haubrichs/Herrmann (2002), S. 495–515.
- von Bloh, Ute, Kurt Gärtner und Michael Heintze 2002: ›Lohier et Malart‹ – ›Loher und Maller‹: Vorschläge zu einer Edition des Epos, in: Haubrichs/Herrmann (2002), S. 427–457.
- Eco, Umberto ⁴1995: Die Innovation im Seriellen, in: ders.: Über Spiegel und andere Phänomene, ⁴München, S. 155–180.
- Friedrich, Udo 2006: Trieb und Ökonomie. Serialität und Kombinatorik in mittelalterlichen Kurzerzählungen, in: Mark Chinca [u. a.] (Hgg.): Mittelalterliche Novellistik im europäischen Kontext. Kulturwissenschaftliche Perspektiven, Berlin (Beihefte zur ZfdPh 13), S. 48–75.
- Gaebel, Ulrike 2002: Chansons de geste in Deutschland. Tradition und Destruktion in Elisabeths von Nassau-Saarbrücken Prosaadaptationen, Digitale Dissertation FU Berlin, <http://www.diss.fu-berlin.de/2002/8/index.html>
- Haubrichs, Wolfgang u. Hans-Walter Herrmann (Hgg.) 2002: Zwischen Deutschland und Frankreich. Elisabeth von Lothringen, Gräfin zu Nassau-Saarbrücken, St. Ingbert (Veröffentlichungen der Kommission für saarländische Landesgeschichte und Volksforschung 34).
- Haug, Walter 1989: Hüge Scheppel – der sexbesessene Metzger auf dem Lilienthron. Mit einem Organon einer alternativen Ästhetik für das spätere Mittelalter, in: Wolfram-Studien 11, S. 185–205.
- Liepe, Wolfgang 1920: Elisabeth von Nassau-Saarbrücken. Entstehung und Anfänge des Prosaromans in Deutschland, Halle a. S.
- Mölk, Ulrich 1988: Lohier et Malart. Fragment eines verschollenen französischen Heldenepos, in: Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. I. Philologische Klasse 5, Göttingen, S. 135–164.
- Müller, Jan-Dirk 1993: Hüge Scheppel/Königin Sibille. Übertragen aus dem Französischen von Elisabeth von Nassau-Saarbrücken. Farbmikrofiche-Edition der Handschrift Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, Cod. germ. 18, München (Codices illuminati medii aevii 26).
- 2007: Höfische Kompromisse. Acht Kapitel zur höfischen Epik, Tübingen.
- Schmid-Cadalbert, Christian 1985: Der Ortnit AW als Brautwerbungsdichtung. Ein Beitrag zum Verständnis mittelhochdeutscher Schemaliteratur, Bern (Bibliotheca Germanica 28).
- Strohschneider, Peter 2005 (1997): Einfache Regeln – komplexe Strukturen. Ein strukturanalytisches Experiment zum ›Nibelungenlied‹, in: Christoph Fasbender (Hg.): Nibelungenlied und Nibelungenklage. Neue Wege der Forschung, Darmstadt, S. 48–82. (Nachdruck des Aufsatzes aus: Wolfgang Harms, Jan-Dirk Müller [Hgg.] 1997: Mediävistische Komparatistik. Fs. Franz Josef Worstbrock, Stuttgart, Leipzig, S. 43–74.)
- Wolf, Eva 2000: Historie von Herzog Herpin. Übertragen aus dem Französischen von Elisabeth von Nassau-Saarbrücken. Farbmikrofiche-Edition der Handschrift Wolfenbüttel; Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 46 Novissimi 2°, München (Codices illuminati medii aevii 57).
- Worstbrock, Franz Josef 1999: Wiedererzählen und Übersetzen, in: Walter Haug (Hg.): Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze, Tübingen, S. 128–142.

Dr. Silke Winst, Germanistische Mediävistik, Institut für Germanistik, Universität Potsdam, Am Neuen Palais 10, D-14469 Potsdam; siwinst@uni-potsdam.de.